

El discurso sobre la técnica en *Primer Plano*, 1940-1945

Fernando González*

El término *técnica*, tal y como se usa en la literatura española sobre cine durante la década de 1940 —voy a centrarme en este artículo en la revista *Primer Plano*— se refiere a veces a los elementos tecnológicos necesarios para hacer una película, a veces a lo que hoy llamaríamos la puesta en forma, y a veces indistintamente a ambas cosas. A diferencia de la novela, con la que es comparado frecuentemente el cine, en éste es imposible definir lo artístico sin tener en cuenta lo tecnológico, de ahí la confusión o mezcla de sentidos del término con que uno se suele encontrar.

Sin embargo, en esta aparente confusión es posible establecer una fecha que nos sirve para separar dos preocupaciones muy diferentes: hasta 1942 es frecuente encontrar quejas sobre la mala calidad de las películas españolas aduciendo inferioridad tecnológica con respecto a otras industrias. A partir de finales de este año, sobre todo por causa de la llegada



Rojo y negro
(Carlos Arévalo,
1942).

* **FERNANDO GONZÁLEZ** es profesor de Historia del Cine y otros Medios Audiovisuales en la Universidad de Salamanca. Doctor desde 1995 (*El tiempo de lo sagrado en Pasolini*, Ed. Universidad de Salamanca, 1997), ha publicado artículos sobre autores como Pasolini —a quien también ha traducido—, Olmi o Basilio Martín Patino, investigando el fenómeno cinematográfico desde el ámbito local y las relaciones entre cine y pintura. En este último apartado, ha participado en el proyecto de investigación dirigido por José A. Pérez Bowie titulado «Teoría y Práctica de la adaptación cinematográfica en las obras literarias de España» dentro del cual se encuadran el libro *Crise no cinema espanhol. As adaptações de textos literarios de Rafael Gil para Cifesa: 1942-1945*, Cine Clube de Viseu, 2001, y el reciente artículo «El clavo, de Rafael Gil, en la búsqueda de un modelo para el cine español», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 45.

de cine norteamericano reciente, que se ve respaldada con el éxito extraordinario de *Rebecca* —Rebeca, Alfred Hitchcock, 1940— se hablará más de técnica en un sentido formal: ahora importa descubrir en qué consisten las transformaciones que se han operado en el cine norteamericano tras un largo paréntesis durante el que casi no llegaron estrenos procedentes de allí. En ambos casos, al principio referido en muchos casos a la tecnología, luego casi siempre a la forma, el uso del término técnica va ligado en esta primera mitad de la década de los cuarenta a una sensación de carencia, de retraso: primero tecnológico, luego del orden de la puesta en forma. A esta conciencia se le puede añadir algo más. En 1940 Manuel Augusto García Viñolas escribe en *Primer Plano* el «Manifiesto a la Cinematografía Española»: allí, además de reconocer este retraso propone pensar sobre «si es propicio a nuestra naturaleza nacional el ejercicio de la cinematografía»¹. Tres años más tarde, en 1943, dice todavía Bartolomé Mostaza²: «De fuera nos ha venido un arte para expresar verdades, profundas moralidades, bellezas».

Quizás a la sensación de carencia y de retraso habría que sumar la de extrañeza ante algo que se percibe como no nacido en España, no propio, ajeno, algo a lo que adaptarse o que conquistar, de lo que quizás se desconfía, pero que desde luego no permite que lo soslayen. Nos hallamos ante un proceso que apresuradamente voy a llamar de apropiación o nacionalización de la técnica, del que quizá será posible, tras el análisis y retrotrayéndonos a la época de las vanguardias, extraer algunas conclusiones de carácter más general.

1. 1939-1942

a) Mercado europeo y carencia tecnológica.

La necesidad de puesta al día en el campo de la tecnología, viene no sólo de que haga falta propaganda de puertas adentro, sino de la voluntad de que un sector del mercado suponga un elemento de equilibrio en la balanza de pagos al mismo tiempo que de afirmación, como potencia nacionalista, de cara al exterior³. No hay contradicción ninguna entre reconocimiento exterior y propaganda interna en este momento, sino más bien complementariedad. Nos hallamos en un período de expansión de regímenes de corte totalitarista por toda Europa; en un momento de ocupación de otros países por parte de algunos de ellos. Económicamente, y centrándonos ya en lo que atañe al cine, hay un intento explícito de creación de un mercado europeo —y aun mayor que europeo si tenemos en cuenta las respectivas colonias y zonas de influencia— que, bajo liderazgo alemán, podría llegar a ser capaz de expulsar de su ámbito la competencia norteamericana. Alfonso Sánchez en 1941, bajo el rimbombante título de “Trascendencia y misión de la hora española”⁴, exalta el contexto interno del hoy para el cine español frente al del ayer más cercano, y expresa además las posibilidades de una expansión comercial del cine español en las circunstancias contemporáneas de la guerra mundial, que eran las de ventaja para Alemania:

¹ En José Enrique Monterde, “Hacia un cine franquista. La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945”, en Luis Fernández Colorado y Pilar Couto Carnero (Coord.), *La berida de las sombras. El cine español de los años 40*, (Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Asociación Española de Historiadores del Cine, 2001), p. 64.

² Bartolomé Mostaza, “Un estilo español de cine”, (*Primer Plano*, 6 de junio de 1943).

³ He expuesto más detalladamente esta cuestión durante las Jornadas sobre Cine e Historia desarrolladas en Salamanca en noviembre de 2003, bajo la coordinación de Josefina Cuesta Bustillo, del Dpto. de Hª Contemporánea de la Universidad de Salamanca, cuyas actas están próximas a publicarse por la Filmoteca de Castilla y León.

⁴ Alfonso Sánchez, “Trascendencia y misión de la hora española” (*Primer Plano*, 19 de dic, 1941).



Correo de Indias
(Edgar Neville, 1942).

«Téngase en cuenta que a nuestras mismas puertas hay un gran mercado que ofrece perspectivas magníficas el día que la guerra actual termine. No es ya sólo América, esa América fabulosa que para nuestro cine ha podido ser un nuevo Eldorado fabuloso, sino también Europa. La guerra ha eliminado la peligrosa competencia norteamericana: puede que algún día resurja, pero no será con la potencia de antes. El cine francés, otro fuerte rival, está deshecho, con sus elementos dispersos, y aún tardará mucho en levantarse. Sólo quedan como competidores el alemán y el italiano, pero con producciones de calidad insuficientes en número para abastecer todo el mercado europeo y con los que se pueden establecer bases de amigable cooperación. No hay más. En el necesario reajuste de los mercados, la cinematografía española puede jugar un papel importante. Para ello debe enmendar sus errores, elevar su ambición y utilizar el crédito que el triunfo de Venecia ha conquistado⁵. Es preciso, en suma trazar de nuevo sobre líneas más nobles todo el esquema del cine español, dando a este adjetivo de español calidad y valor de sustantivo».

La segunda guerra mundial produce una transformación importante en las relaciones comerciales españolas, que afecta, naturalmente, también al cine. Cuando en 1942 José Antonio Nieves Conde afirma con satisfacción que España «ha dejado de ser un país de importación»⁶ es porque probablemente considera ventajosa la situación actual, ya que a pesar de tener que aceptar las cuotas de importación que se negocian con Alemania, se favorece la exportación en el área de influencia del Eje, y quizás también porque se ha visto desaparecer el sistema de lotes que imponía la distribución norteamericana en la época inmediatamente precedente, lo que había desatado antes de la guerra las quejas del sector de la exhibición, entre otros. Es por la atención a la acogida que puedan recibir en el exterior las películas españolas, en este nuevo sistema que debería favorecer la exportación de pro-

⁵ Se refiere a *Marianela*, de Benito Perojo, y al cortometraje *Boda en Castilla*, de Manuel Augusto García Viñolas.

⁶ *Primer Plano*, nº 92, 17 de julio de 1942.

ductos cinematográficos españoles, por lo que en 1940 Bartolomé Mostaza afirmaba tajantemente que:

«Una película mala puede ser crimen de lesa patria y dar pruebas aparentes a nuestros difamadores. No ya sólo porque fuerce el sentido de nuestra Historia o falsifique nuestras costumbres, sino por el simple hecho de su imperfección, de su malogro material»⁷.

Es por eso mismo por lo que se amplifica cualquier pequeño movimiento en los mercados exteriores,⁸ se subraya como una victoria el hecho de que técnicos extranjeros trabajen en España⁹, se facilita la pluma y la página a algunos de ellos para que elogien el valor internacional de una película nacional¹⁰, o se justifica la importancia de la inauguración de unos estudios «para lograr que las producciones nacionales puedan competir con las mejores del extranjero»¹¹. A partir de la constatación de este cambio en los mercados, que puede ser favorable a la exportación española, nace el problema de lo que España puede aportar de específico para «conquistarlos». Estamos en una etapa de rápida recuperación de la capacidad productiva, al menos en cuanto a número de películas¹² en un momento en el que aparece como una posibilidad real la creación de un mercado cinematográfico europeo que se autoabastezca¹³.

Las quejas reiteradas sobre la calidad técnica de esta producción tienen aquí una explicación que complementa la de la falta de interés del público español por su propio cine. Quiero insistir: hasta mediados de 1942 se habla mucho de «técnica» en el sentido de carencia de medios de producción, como por ejemplo conseguir un *travelling* largo y complejo. Estas quejas comienzan a desaparecer a medida que se crean nuevos estudios, se renuevan los viejos, y pueden apreciarse unos resultados. Como demuestra E. Díez¹⁴ estudiando la partida aduanera 690, se ha liberado divisa para el capítulo productivo. Con toda probabilidad, en un momento en el que predomina en política económica el intento de equilibrar la balanza de pagos, con restricciones para una liberación semejante en tantos sectores, señala a su vez el convencimiento de las autoridades de que el cine español puede y debe participar en esos nuevos mercados aparentemente favorables. A partir de ahí, desde un punto de vista pragmático, surgirán opiniones, sobre todo en el sector de la producción como las de Miguel Pereyra¹⁵, quien exige una mayor integración entre las ramas industriales que convergen en la realización de las películas, una inversión mayor y más continuada, y sobre todo la consecución de un nivel técnico homologable *al de los países en los que se desea competir*, un nivel técnico ya establecido en el mundo». Para Pereyra un defecto importante de los «países hispánicos» está en pensar más de la cuenta en que una pe-

⁷ «El cine como propaganda» (*Primer Plano*, 22 de diciembre de 1940).

⁸ Ver, por ejemplo, Pío García, «Interés extranjero por la cinematografía española» (*Primer Plano*, nº 16, 12 de febrero de 1941).

⁹ «Técnicos extranjeros en el cine español» (*Primer Plano*, nº 27, 20 de abril de 1941). Pero el nacionalismo es paradójico, y así, es posible culpar al exceso de técnicos extranjeros de las carencias de la producción nacional, como hace Sáinz de la Hoya en «Más patriotismo» (*Primer Plano*, nº 107, 1 de noviembre de 1942).

¹⁰ Jean Choux, «¿Por qué es universal una película?» (*Primer Plano*, nº 23, 23 de marzo de 1941), sobre *Boda en Castilla*, de Manuel Augusto García Viñolas.

¹¹ En referencia a los estudios Chamartín (*Primer Plano*, nº 12, 3 de enero de 1941).

¹² El quinto productor europeo, tras Italia, Hungría, Alemania y Suecia según (*Primer Plano*, nº 149, 22 de agosto de 1943).

¹³ Según el intendente de cinematografía del Reich, en (*Primer Plano*, nº 115, 27 de diciembre de 1942).

¹⁴ *Historia social del cine en España*, (Madrid, Fundamentos, 2003), pp. 79-89.

¹⁵ Miguel Pereyra (*Primer Plano*, 13 de septiembre de 1942).

lícula puede ser un producto artístico en vez de industrial, pero el mayor de todos es partir de una mentalidad «doméstica» que lleva a empezar cada fábrica por inventar la maquinaria y convierte los productos en algo poco competitivo.

Es difícil precisar si Pereyra está pensando en un sistema centralizado que favorezca, o bien imponga, la integración de los sectores. En su opinión, cuando se habla de nivel técnico establecido en el mundo, «los países hispánicos», por las razones que sean, dan normalmente resultados que quedan por debajo. Pereyra viene a decir, en el fondo, que un nivel nacional competitivo, a partir de esta tradición, no lo alcanza una empresa sola, y que quizás fuese necesario otro tipo de acción, más contundente, por parte del Estado.

En todo caso, las quejas más o menos reiteradas acerca de la inferioridad tecnológica del cine español comienzan a desaparecer hacia 1942, para transformarse en elogios a la capacidad nacional, sobre todo a partir de *El Escándalo*, ya en 1943.

b) Mercado, técnica y forma.

En el artículo citado más arriba, Alfonso Sánchez deriva en su propuesta de una posible y necesaria aportación internacional española hacia el lado temático, en especial «ahondando» en anécdotas de la Historia de España y sobre todo en lo relativo a su imperio colonial, presente y pretérito. A la hora de explicar cuál puede ser la aportación española al mundo, antes de 1943 es frecuente que se piense en «temas» que generarían «formas» nacionales. Como «tema», desde las páginas con más carga ideológica de *Primer Plano*, se considera obligado que se hagan películas sobre la guerra civil en tanto que cruzada, es decir, un tipo de propaganda actual, directa y muy relacionada tanto con el papel que juega España en el damero europeo, como con la justificación de un golpe de estado presentado como defensa contra el comunismo. Se pide, pues, propaganda directa. ¿Qué relación hay entre propaganda directa y capacidad tecnológica? Si se trata de hacer pública la capacidad tecnológica, hay que mostrarla. Pero cuando no se tiene, o no se ha llegado aún a unos niveles de exhibición, ¿qué se puede hacer? Giménez Caballero, con la autoridad que le da el creerse propagandista del Nuevo Estado nacional sindicalista, afirma que el valor intrínseco del tema de la victoria contra el comunismo como fundamento del cine español comporta que «casi» no haga falta la técnica¹⁶.



¡Harka!
(Carlos Arévalo,
1941).

¹⁶ «España y el cine (guión)» (*Primer Plano*, n.º 100, 13 de septiembre de 1942).

En las nuevas circunstancias, políticas y de mercado, se exacerba una argumentación que se había originado ya en la década de los años treinta, que es la de la discusión acerca de las aportaciones nacionales al cine. Ahora, «cada pueblo es un principio activo dentro del Universo, con una misión concreta en el gran concierto»¹⁷. Habría que definir en qué consiste ese gran concierto —estridente y guerrero—, para decidir en qué puede consistir la aportación española. Para el recién citado Antonio Román, quizás el predominio de los Estados Unidos en lo cinematográfico —opinión compartida casi por unanimidad— no se deba más que al hecho de «haber encontrado su forma definitiva de expresión cinematográfica porque su misión no sea otra que la de retratarse en celuloide». Una misión pues, superficial, exclusivamente material y perecedera... Pero lo que me interesa de este artículo de Antonio Román es que ejemplifica un cierto pensamiento, ya anunciado, como digo en la década anterior¹⁸, pero que se extenderá ahora, con innumerables contradicciones: que una nación puede desarrollar un estilo propio, una *técnica* que brotaría directamente de su personalidad. Y la técnica nacional contra la que un país, un estilo, se enfrenta fundamentalmente —«invariable», fiel a sí misma— es la de los Estados Unidos.

En este sentido, entre 1936 y 1942 —los habrá, pero se encuentran cada vez menos ejemplos en 1943— predomina un discurso de raigambre falangista que identifica técnica con propaganda: utiliza como ejemplo de propaganda oculta la que denomina hebrea y que no es otra cosa que el cine norteamericano, avanzadilla corruptora de las costumbres y de las mentalidades que facilita la explotación económica de las sociedades a las que engatusa. Este discurso se ocupa, pues, de desvelar que la técnica norteamericana (no se usa aún ninguna metáfora acerca de la transparencia) no es otra cosa que vehículo de propaganda. Un discurso que «desvela» no puede ofrecer como contraejemplo lo mismo que denosta: así, desde este punto de vista la propaganda española debería ser directa, y el papel de la técnica en ella sería el de subrayarla, no el de enmascararla. Un cine español debería



¡Harka!
(Carlos Arévalo,
1941).

¹⁷ Antonio Román, "La técnica invariable" (*Primer Plano*, nº 16, 2 de febrero de 1941).

¹⁸ Por ejemplo en *Luz de cinema*, de Rafael Gil, (Madrid, Biblioteca del Grupo de Escritores Independientes, 1936).

ser un cine de propaganda, centrado en los valores defendidos por la Falange, en la victoria en la guerra, los proyectos derivados de esos valores y de esa victoria, y su justificación histórica. La forma, surgiría de manera natural y evidente: nacería, por ejemplo, de «nuestro ritmo de Imperio, nuestro estilo vertical, nuestra marcialidad de movimientos, nuestra religión, nuestras doctrinas de unidad (...)», como afirma Joaquín Romero Marchent, en *Radiocinema*, 30 de agosto de 1940.

En esta circunstancia se producen algunas películas, escasas en cuanto a porcentaje en la producción nacional, pero muy vinculadas al ideario falangista y formalmente anacrónicas, híbridas, excesivamente «textuales», donde resplandecen recuerdos o incluso citas directas de una propaganda soviética nacida de la vanguardia y no demasiado lejana, como *Rojo y negro*, *Boda en el infierno*, o *iHarka!* Tenemos, pues, un discurso antiamericano, cuya consecuencia parece ser la exigencia de otra formulación «técnica», como estilo nacional claro y evidente, ahora en el sentido de construcción, composición, puesta en forma.

Sin embargo, nunca desapareció, sobre todo en las secciones de crítica de películas o en secciones «menores», como Fuera de cuadro, en *Primer Plano*, el aprecio por el cine norteamericano y sus cualidades «técnicas», entre las que se suele destacar el «dinamismo», el «sentido del ritmo», la «movilidad de la cámara» o de los «escenarios», y la «naturalidad» de los actores. A partir de 1942, fecha que da Gubern como límite del cine de cruzada, y señala Emeterio Díez como inicio del «pacto de cohabitación» —España comienza a importar cine reciente tanto de Estados Unidos mientras mantiene las importaciones de Alemania e Italia—, con las primeras señales de debilidad del Eje, y con ellas las de una posible transformación de los mercados internacionales, comienza la rehabilitación del cine norteamericano en las páginas de las revistas oficiosas, y con él la de su «técnica que no se ve», que pasará a ser considerada como modélica. El espaldarazo a esta tendencia vendría dado por el éxito de *Rebeca*.

2. 1942-1945. Nacionalización de la técnica: el espíritu contra la técnica

A partir, pues, de 1942 y sobre todo 1943 el discurso cambia. Como resume acertadamente Pérez Bowie¹⁹: Podría decirse en principio que existe un rechazo generalizado a lo que se suele denominar «exhibicionismo de la técnica», por lo que se tiende a juzgar negativamente aquellas películas en las que se considera que los recursos formales adquieren un cierto protagonismo en detrimento de los contenidos. Suelen, así abundar los elogios a la «transparencia» narrativa, acordes con la propensión del cine hollywoodense de la época a ocultar la presencia de la instancia enunciativa induciendo al espectador a creer que la historia se contaba por sí misma. Ciertamente, puede plantearse una cesura en torno a 1942, sobre



Boda en el infierno
(Antonio Román,
1942).

¹⁹ José A. Pérez Bowie, *Cine, Literatura y Poder. Las adaptaciones cinematográficas durante el primer franquismo, 1939-1950* (Salamanca, Cervantes), (En prensa).

todo a partir de su segunda mitad: pasamos de la queja por la necesidad de tecnología al desprecio de los «técnicos», que se hace ya clamoroso a partir de 1943:

«Juan Parrellada se nos muestra como un buen conocedor del difícil arte de dirigir. Ahora precisa dejarse llevar un poco más de la inspiración, 'darse al arte', para abandonar la frialdad técnica. Y ¡librenos Dios! de considerarle como un técnico»²⁰.

O bien:

«No basta con decir que la película *El escándalo* —dirigida por Sáenz de Heredia— ha obtenido un éxito enorme en España, casi de tipo escandaloso. No basta con explicar tal triunfo con unas cuantas razones sobre la 'técnica' y otras zarandajas de 'argot' cinematográfico»²¹.

En todo caso, quiero subrayar que se pasa sin solución de continuidad del sentimiento de carencia, de falta, de necesidad, al desprecio por lo *técnico* y por los *técnicos*. La justificación parece encontrarse precisamente en aquello que se echaba de menos, el cine norteamericano reciente... y su «técnica que no se ve».

Pero hay dificultades importantes para describir en qué consiste el cambio de la entonces renovada transparencia anglosajona²². No creo que se deba sólo al bajo nivel de los críticos de la primera posguerra comparados con los que han debido irse al exilio, o han sido represaliados: hay que pensar también que en España ha habido varios años de carencia de estrenos norteamericanos continuados, precisamente en un momento en el que es allí donde se están produciendo cambios importantes y decisivos: la tendencia a alargar el plano, el rostro que tiende a la ambigüedad, y en relación con ello, el papel más activo que se otorga al espectador.

En todo caso, resulta muy llamativo que el éxito de *Rebeca* sirva para desencadenar un contraataque rápido y generalizado contra una supuesta tendencia anterior que habría sobrevalorado el papel de la técnica. A simple vista, podríamos quizás identificar como blanco de ese contraataque las posiciones ideológicas más beligerantes, más antiamericanas y más formalistas, es decir, las de aquellos que, como Romero Marchent²³ habían definido hacia muy poco el cine norteamericano como punta de lanza de una conspiración universal hebrea, o manifestaban actualmente preferir la claridad de la propaganda en el cine soviético frente a las «cretinadas» yankis²⁴. Probablemente. Pero quizás también se trate de un rechazo menos concreto, más ambiguo: el de lo que representa la técnica en tanto que vehículo principal de modernización.

Ramiro Ledesma Ramos definía el cine, en 1928 en *La Gaceta Literaria*²⁵ como: «religión de motores, de audacias aviatoriales e ingenuidades en vilo». El cine era pues capaz de servir de precursor al Arte Nuevo a la hora de hacer «plásticas y eficaces las nuevas verdades». En 1942, Giménez Caballero²⁶, fundador de aquella revista, reconoce la fascina-

²⁰ Ubaldo Pazos (*Primer Plano*, 18 de abril de 1943), sección crítica de estrenos: *Mosquita en Palacio* (1942).

²¹ Giménez Caballero: "El secreto español de *El escándalo*" (*Primer Plano*, 28 de noviembre de 1943).

²² Por poner sólo un ejemplo, Fernández Barreira (*Primer Plano*, n.º 119, 24 de enero de 1943), habla de una «técnica recientísima, si queréis esta 'no-técnica', dotada de «matices que jamás el cinema tuvo», sin dar de ellos una definición consistente. Me remito, para más detalles a las Jornadas sobre cine e Historia celebradas en Salamanca en noviembre de 2003, en prensa.

²³ "La técnica y la doctrina en el cine" (*Primer Plano*, n.º 85, 31 de mayo de 1942).

²⁴ Según el anónimo autor de "Cine, política y boicot" (*Primer Plano*, n.º 133, 22 de mayo de 1943).

²⁵ *La Gaceta Literaria*, n.º 43, 1 de octubre de 1928, p. 5

²⁶ "España y el cine (guión)" (*Primer Plano*, n.º 100, 13 de septiembre de 1942).

ción por la técnica en la vanguardia de los años veinte, entre la que se incluye, pero afirma que si entonces se creía en la *máquina*, las necesidades cambiaron, y pronto la prioridad pasó a ser la identidad de las naciones. Este artículo termina defendiendo, como se dijo más arriba, que *casí* no es necesaria la técnica para el cine español, ya que su papel en el mundo es el de manifestar que España es pionera en la victoria contra el comunismo. Del razonamiento de Giménez Caballero, tal y como lo propone, es obligado deducir que hay una oposición entre el internacionalismo neutro de la «máquina», y la cuestión «espiritual» de las identidades nacionales. De hecho, en otro lugar llega a afirmar, comparando las dos versiones de *La aldea maldita*, que la de 1929 tiene un ritmo «lento, brutal y resignado que recuerda la técnica rusa: la fatalidad eslava», algo lógico, ya que según él «el alma española se rusificaba y esclavizaba por momentos»²⁷.

Nicolás González Ruiz, en agosto de 1942 publica en *Primer Plano* un artículo²⁸ en el que denosta los medios —«la maquinaria»— frente a la importancia del espíritu. Se puede llegar a tener maquinaria de fabricación nacional, dice, para imprimir un periódico, pero el origen de las máquinas no garantiza nada, estas no pueden impedir que las ideas del periódico sirvan, llegado el caso a intereses extranjeros. Es necesario que sea el espíritu nacional el que maneje los medios de los que se dispone. Hasta aquí, todo está claro: el problema viene cuando afirma:



La aldea maldita
(Benito Perojo, 1929).



La aldea maldita
(Benito Perojo, 1929).

²⁷ "Significación nacional de *La aldea maldita*" (*Primer Plano*, nº 131, 18 de abril de 1943).

²⁸ "El cine como espíritu" (*Primer Plano*, nº 95, 9 de agosto de 1942).

«Somos nosotros mismos, guionistas, directores, críticos o simples aficionados, como el que suscribe —aficionados al cine y aficionados a discurrir, que es todavía mejor— los que tenemos que llevar dentro a España para que, *en alas de la creciente perfección técnica, surja y se afirme nuestro auténtico cine nacional*».
(El subrayado es mío)

Es decir, la «creciente perfección técnica» es el vehículo necesario, imprescindible, para que un espíritu que debe a su vez guiarla pueda manifestarse. No conseguimos salir del círculo vicioso al que nos conduce la paradoja de la extraneidad de la técnica. Esta llega a parecer una excrescencia de un pasado del que hay que librarse de una vez por todas, una herramienta que se puede abandonar, un mal necesario, pero al mismo tiempo una garantía de actualidad, la única posibilidad de que España esté en el mundo.

La rehabilitación de la técnica norteamericana no trae consigo todavía la de la cultura que la produce. Es sólo la constatación de que se trata de un modelo de espectáculo que sigue siendo capaz de conquistar mercados, incluido el español, y que se ha renovado. No se niega que pueda ser materialista, superficial, infantil, pero se admite como modelo, y en tanto que tal, necesitaría ser corregido con el toque o el espíritu europeo y español²⁹. En el fondo, lo que se pretende es subordinar lo que «funciona» sin que se sepa muy bien cómo lo hace, a una voluntad superior que lo utilizaría.

Pero aquí caemos en otra paradoja: si la técnica no es otra cosa que expresión del espíritu que la genera, ¿no es la aceptación de la americana la del materialismo y la superficialidad? Creo que este problema se hace evidente ya entonces, y lleva a algunos a una posición defensiva hipersensible. Y así, por ejemplo, películas como *Cumbres Borrascosas* (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939), *Qué verde era mi valle* (*How Green Was My Valley*, John Ford, 1941) o la misma *Rebeca* son, para Gómez Tello³⁰ heréticas, superficiales y materialistas.

Entonces, tras el éxito de *Rebeca*, en pleno «pacto de cohabitación», llega una película española que alcanza un nivel de consenso crítico apreciable a la hora de considerarla como modélica: se trata de *El escándalo*, de José Luis Sáenz de Heredia, estrenada en octubre de 1943. Lo que se ensalza de esta película es que consigue subordinar un nivel técnico y tecnológico apreciable, capaz pues de competir «en el exterior», a un discurso claramente conservador, que se resume en expresiones como «dogma católico» o «fe española»³¹. En esa subordinación estaría «El secreto español de *El escándalo*» para Giménez Caballero³². Quisiera detenerme un poco en este artículo, que considero capital, precisamente por su carácter paradójico, consecuencia de intentar hacer

coincidir planteamientos incompatibles. Comienza con una profesión de desprecio por una crítica que se sustenta en valores formales:



How Green Was My Valley (*Qué verde era mi valle*, John Ford, 1941).

²⁹ Por ejemplo, José López Rubio, en "La mejor técnica es la que no se ve" (*Primer Plano*, 14 de febrero de 1943), o Eduardo Marquina, en la entrevista publicada en *Primer Plano*, el 9 de abril de 1944.

³⁰ J. L. Gómez Tello: "Ante el estreno triunfal de *El clavo*" (*Primer Plano*, nº 208, 8 de octubre de 1944).

³¹ Por ejemplo A. García Figar O.P., "Por fin llegamos... y llegamos bien, gracias a Dios" (*Primer Plano*, 24 de octubre de 1943), quien además insiste en que el punto de llegada son las principales capitales extranjeras, es decir los mercados exteriores. O Rafael de Urbano en "El triunfo de la fe española" (*Primer Plano*, 7 de noviembre de 1943).

³² *Primer Plano*, 28 de noviembre de 1943.

«No basta con explicar tal triunfo con unas cuantas razones sobre la 'técnica' y otras zarandajas de 'argot' cinematográfico».

Un poco más allá parece rectificar, para otorgarle a Sáenz de Heredia su parte en este éxito nacional. Reproduzco casi completo el apartado por el uso que haré de él más adelante:

«Nosotros creemos que una parte muy insigne en la victoria de *El escándalo* reside en dos aspectos, justamente de tecnicismo 'filmístico'. Ante todo, en el hallazgo 'a la española' de correr la cámara insertada en el alma misma del protagonista. O sea en 'hacer que la cámara vea y hable lo que habla y ve el personaje sin que el público le vea a él'. Dicho de otro modo: Sáenz de Heredia ha instaurado en esta película el monólogo cinematográfico. El soliloquio visual. Hasta ahora, el cine era objetivo y narrativo. Los personajes discurrían ante la vista del público como 'objetos' espectaculares. Cuando se hablaban se les veía mover los labios, gesticular, accionar plásticamente. En *El escándalo* hay momentos en que se oye la voz de Fabián Conde sin que se le vea a Fabián Conde. Y, en cambio, se ve lo que él, en ese momento, está contemplando: al Padre Manrique, al Crucifijo. O bien, a Gabriela. Es decir, que se oye esa voz en los instantes en que 'se confiesa' ante Dios, ante un santo varón o ante una criatura angelical. Técnica de confesión. El público tiene en esos momentos la sensación de oír a un penitente que le contará sus culpas entre celosías de confesionario, sin ver al penitente (justo, como en la confesión). Para mí, es el máximo mérito técnico de *El escándalo* esta invención del 'soliloquio cinematográfico', esta conquista de la 'perspectiva interior'. Cinema subjetivo. Hacer hablar 'libremente', 'invisiblemente', a un alma».

El segundo mérito «técnico» de Sáenz de Heredia, para Giménez Caballero, habría sido la consecución de un «ambiente»:

«Siempre que una película 'plasma visualmente' una 'época histórica' con perfección, esa película se salva con virtud mágica. Pues el arte supremo será siempre hacer resucitar lo que ha muerto —el pasado— o vaticinar lo que todavía no ha sucedido —el futuro—. La poesía suele huir siempre de lo presencial, de la realidad cotidiana, esa realidad tan útil a la comedia y a los géneros chicos como perjudicial para los poemas de altura».

El resto del artículo, que ocupa la otra mitad del espacio, consiste en un retorno al tema del honor a través de la figura de Don Juan arrepentido como característico español, frente a otros temas foráneos, típico, cada uno, de una nación. Sería interesante visitar la problemática de los «temas nacionales» que son reflejo y consecuencia del espíritu de las naciones, tal y como quiere fijarlos Giménez Caballero para justificar la originalidad nacional de *El escándalo*, pero ahora tenemos que detenernos en las paradojas del discurso sobre la técnica y sus implicaciones.

En primer lugar, llama la atención que si lo de la «técnica» no es más que una de las «zarandajas» del «argot» —entrecorriendo los términos

Joan Fontaine,
Laurence Olivier y
Judith Anderson en
Rebeca (Alfred
Hitchcock, 1940).





Rebeca (Alfred Hitchcock, 1940).

Giménez Caballero, además, acentúa la distancia entre su propia posición y la que denosta—, dedique tanto espacio, en su propio artículo, a este aspecto. Además, a Giménez Caballero no le importa mentir con tal de subordinar un recurso retórico que no ha nacido en España a un supuesto espíritu nacional. Y así, Sáenz de Heredia no sólo trae la subjetividad al cine, sino que es el responsable de su invención, convirtiéndola desde su nacimiento en «técnica de confesión», es decir, sustrayendo lo subjetivo del ámbito de lo individual y trayéndolo al colectivo coercitivo. Aunque Giménez Caballero no lo dice, la sombra de *Rebeca* planea sobre sus apreciaciones —la coloca de hecho, en lo relativo al «tema inglés» del «nebuloso conflicto individual» al lado de Hamlet—, ya que esta película era capaz de hacer perder al espectador los límites entre lo que es «objetivo» y lo que imagina la protagonista. De ahí la insistencia —y la dificultad para explicarlo—, en la novedad que supone el nuevo papel del espectador: «hasta ahora el cine era objetivo y narrativo».

Por otro lado, la segunda virtud «técnica» de la película sería la de llegar a la poesía en estado puro, al arte, saliendo de la «realidad cotidiana». No se trata sólo de ser capaz de realizar propaganda: de eso hablará Giménez Caballero en la segunda mitad del artículo: se trata de una virtud puramente técnica, ya que la conversión del cine en sueño, en ensueño, en relato, en «arte» tal y como se pretende ahora que este sea³³, parece haberse convertido en un objetivo. *El escándalo* parece constituir un ejemplo de asimilación de las técnicas más modernas, incluidas las propagandísticas. Como decía Abad Ojuel refiriéndose a ella³⁴:

«En nuestra opinión las películas de intención directamente política deben ser muy pocas y muy buenas. (...) Los americanos que han presentado a Lincoln con

³³ «Porque si todo lo artístico está en la realidad, no toda la realidad merece ser pasada al arte», en Bartolomé Mostaza, «El cine como técnica artística» (*Primer Plano*, nº 115, 27 de diciembre de 1942).

³⁴ «El cinema y la política» (*Primer Plano*, nº 159, 31 de octubre de 1943).

Shirley Temple en las rodillas, a Wellington, Nelson o Richelieu, en anecdóticas biografías; las interioridades de su organización policíaca en tantas películas de 'gangsters' y la técnica de su democracia y de su organización financiera en tantos centenares de películas, *daban*³⁵ todo eso como complemento de una trama de amor o de aventura, como ambiente en una fábula que nada tenía que ver con la política; pero que servía de pretexto para hacerla. De ahí podemos aprender. Y podremos extraer consecuencias interesantes para el prestigio de la Patria, haciendo buenas películas nada más. ¿No podemos augurar a *El Escándalo*, por ejemplo, una repercusión innegable allende las fronteras?»

Volviendo a la tecnología, el discurso se está resituando. Cuando ya se cree estar a las puertas de alcanzar el «nivel internacional» —hay que recordar de nuevo que antes de *El escándalo* las quejas acerca de la calidad tecnológica del cine español se han reducido hasta casi desaparecer—, adquiere importancia renovada el tema del color³⁶. En enero de 1943, Rafael de Urbano recoge opiniones acerca de este nuevo reto. Paradójicamente, la novedad permite que un discurso que se estaba haciendo uniforme —es el espíritu el que maneja la técnica— vuelva a mostrar viejas contradicciones: pero ya sólo uno de los siete entrevistados se sale de la tónica dominante. Se trata de Sánchez Camargo, crítico de arte de *El Alcázar*, quien sostiene aún una retórica vanguardista y juvenil:

«A la juventud le está encomendada la tarea de enseñar y de ir en la vanguardia de la búsqueda de estas posibilidades (...)».

¿Cuáles son? Sencillamente, las que se derivan de la llegada de una nueva técnica, que genera sus propias finalidades:

«Fatalmente, la nueva finalidad tiene que crear, por obligación, una nueva expresión que no solamente implicará ampliación de caminos, sino que abrirá otros nuevos».

Sin embargo, la gran mayoría de los entrevistados parecen tener otras preocupaciones: el papel que los pintores pueden llegar a tener en el cine en color, cómo la nueva técnica puede contribuir a acercar más el cine al arte, o puede hacerlo derivar por el contrario hacia territorios considerados no artísticos. En todo caso, lo que debe quedar claro en la mayor parte de las contestaciones, es que la técnica por sí misma no es nada más que, en todo caso, un peligro o una frivolidad.

En consonancia con este discurso que se está construyendo, que minimiza la importancia de lo tecnológico, la técnica —narrativa, retórica, artística— pasa a ser considerada como una propiedad del director, su secreto y su responsabilidad³⁷. Si Rafael Gil sostiene en 1943 que el conocimiento de la técnica es indispensable para el director, porque de lo contrario estaría supeditado a cualquiera, pero esto no tiene por qué salir del ámbito de los estudios, unos años más tarde, en 1947, con ocasión del estreno

³⁵ El subrayado es mío. Resulta llamativo cómo se continúa hablando del cine americano en pasado, como si su predominio fuera algo corregido.

³⁶ Es interesante que, aunque la mayor parte de las producciones en color que se proyectan son alemanas, además de alguna británica, el sistema que se cita no es el agfacolor, sino el norteamericano technicolor, quizá por ser el más antiguo.

³⁷ En una entrevista para (*Primer Plano*, nº 124, 28 de febrero de 1943).

de *Mariona Rebull*, Sáenz de Heredia dirá que exhibir la técnica es no saber usarla, para luego continuar:

«Y ahora, si a usted le parece, vamos a dejar de hablar de mí».³⁸

Con el paso de lo técnico al ámbito del secreto de oficio, bajo la opinión generalizada de que hay que ir por el camino de la transparencia, entramos definitivamente en otra etapa, que supone, al menos superficialmente, la apropiación de lo que hasta ahora había sido considerado como ajeno, de la técnica.

3. Retorno al pasado

En *Proyector de luna*, Román Gubern recuerda que muchos de los promotores de un desvío hacia la extrema derecha durante la «ruptura ideológica» en el seno de la vanguardia intelectual española representada en la revista dirigida por Giménez Caballero, *La Gaceta Literaria*, fueron, después de la guerra civil, responsables de publicaciones u organismos de carácter cultural y/o propagandístico³⁹ relacionados con el cine: entre ellos el Departamento Nacional de Cinematografía, el Sindicato Nacional del Espectáculo y la propia revista *Primer Plano*.

Mariona Rebull
(José Luis Sáenz
de Heredia, 1947).



³⁸ Fernando Castán Palomar, "Esto dice ante el estreno de *Mariona Rebull*" (*Primer Plano* nº 337, 30 de marzo de 1947).

³⁹ Tomás Borrás, nombrado jefe del SNE en 1941; Carlos Fernández Cuenca, también en 1941, fue nombrado en marzo jefe del Departamento Nacional de Cinematografía y al mes siguiente director de *Primer Plano*, cargo en el que fue sustituido en 1942 por Adriano del Valle; Luis Gómez Mesa fue crítico de cine del diario falangista *Arriba* y vocal en la Junta de Censura, Miguel Pérez Ferrero crítico del *ABC*, y Antonio de Obregón fue nombrado en 1938 secretario general del Departamento Nacional de Cinematografía. Según Román Gubern, *Proyector de luna*, (Barcelona, Anagrama, 1999), pp. 152-255.

El solitario juicio de Sánchez Camargo como crítico de arte de *Arriba*, acerca del papel de la tecnología en la evolución estética, hablando a propósito del color, parece un coleteo de tiempos pasados. Tiempos en los que Fernando Vela⁴⁰ consideraba la estética como una ciencia⁴¹, o al menos un proyecto de ciencia, y el arte como creación social, y por lo tanto no individual:

«El arte del cine también tenía que ser primero una creación social, naturalmente, de una sociedad de nuestro tiempo —industrial y capitalista— y no de la época gótica. Es absurdo pensar que el resultado de una gigantesca aportación de toda clase de fuerzas puede coincidir con el arte que el poeta refina en la soledad».

Pero, además, Vela reconocía que «la mayor objeción contra el cine es su progenie, por ser «hijo del capitalismo y de la máquina»⁴². El artículo de Vela termina anunciando la posibilidad de hablar del cine, entre otras cosas «como creador de un internacionalismo concreto», pero dejándolo para otro momento. Por su parte, Francisco Ayala, en *Indagación del cinema*,⁴³ planteaba:

«Los ensayos de cine para minorías, dan la impresión de cosa superflua, falsa, pedantesca. No llegan a satisfacer. Hacen preferible el cine de producción industrial. La ley vital del cinema —obra colectiva como un periódico o un edificio— requiere la confluencia de intenciones sociales en su génesis, y luego la proyección sobre una multitud sin playas».

Antonio Espina⁴⁴ utiliza un vocabulario paracientífico para explicar qué es el cine: para él, existe una «técnica y una ideología de la proyección», y existe una «materia psicológica propia del cine». Este debería abandonar el realismo burdo para trabajar con esta «materia imaginativa». Pero además:

«No solamente el cine, sino todo el arte moderno ha exigido de pronto, para su total comprensión y goce, a individuos y públicos, un esfuerzo, una postura violenta. Primero de la atención, después de la inteligencia, y, por último, de la conciencia entera. Nada tiene de extraño que los débiles del entusiasmo y de la voluntad se hayan negado a hacer este esfuerzo, y que aun los más firmes, transparenten de vez en cuando alguna protesta».

Vinculación, pues, del cine con las fuerzas sociales, lo colectivo, el capitalismo, la máquina; trastorno violento de la percepción, signo de la ruptura con la tradición y hermanamiento con todo el «arte nuevo». Juicios fragmentarios que van a encontrar hacia mediados de la década siguiente su elaboración en el artículo de Walter Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica»⁴⁵.

⁴⁰ Fernando Vela, «Desde la ribera oscura» (*Revista de Occidente*, n.º 23, 1925).

⁴¹ «Tal vez el caso del cine fuera decisivo para la ciencia estética. Decisivo y trastornador, porque quizá la primera conclusión pudiera establecer que un arte puede nacer de un afán simple e intrascendental de gozar, de divertirse. Pero precisamente porque se juzga una diversión corriente y actual, se excluye desde luego y por principio al cine del círculo de las solemnes beautes oficiales que representa el estético» Fernando Vela, «Desde la ribera oscura» (*Revista de Occidente*, n.º 23, 1925), p. 205.

⁴² Fernando Vela, «Desde la ribera oscura» (*Revista de Occidente*, n.º 23, 1925), p. 206.

⁴³ *Revista de Occidente*, n.º 70, 1929.

⁴⁴ «Reflexiones sobre cinematografía» (*Revista de Occidente*, n.º 43, 1927), pp. 36-46.

⁴⁵ Trad. Esp. en *Discursos interrumpidos*, (Taurus, 1990).

Desde *La Gaceta Literaria*, Ramiro Ledesma Ramos⁴⁶ precisará que el cine no es un arte, sino un precursor del Arte Nuevo, que él encuentra encarnado en la pintura de Léger. Se trata para él, como recordamos más arriba de algo vinculado con la técnica —«audacias aviatorias»— y con la mutación de la percepción:

«El Cinema es el espacio absoluto. En él son posibles las formas. El Cinema obliga a las gentes a ensayar un nuevo mirar. Velozmente. Porque las imágenes se escapan. La plástica novísima es también algo así. Captación de fugacidades».

Pero con el cine, las multitudes habrían aprendido también a situarse en su «real y verdadero dominio», que es el de ser espectadores pasivos ante el heroísmo.

«(...) los pocos culminan. Los muchos se quedan en el cinema. Ya es bastante para que pueda establecerse una armoniosa jerarquía».

Pero ya por entonces, como recuerda Gubern, los vanguardistas que se están desviando hacia la extrema derecha comienzan a alejarse del arte para pensar en la acción. Giménez Caballero considerará «auténticos vanguardistas» sólo a «esos niños de la milicia fascista», y Ramiro Ledesma Ramos, en 1930 cree que los artistas de vanguardia se conforman «para su revolución de las costumbres con hablar de los deportes y aceptar en el traje las preferencias yanquis»⁴⁷.

La propaganda es acción. Esto se hizo evidente con ocasión de la proyección de *El acorazado Potemkin* en el Cineclub Español, en 1931, durante su última sesión, tras la cual se formó una manifestación revolucionaria, que provocó, según Gómez Mesa⁴⁸, la prohibición de la película, que no tuvo libertad de circulación hasta 1936, y a la que «se atribuyó la chis-

Rojo y negro
(Carlos Arévalo,
1942).



⁴⁶ Ramiro Ledesma Ramos (*La Gaceta Literaria*, nº 43, 1 de octubre de 1928), p. 5.

⁴⁷ Román Gubern, *Proyector de luna*, p. 250.

⁴⁸ Cit. por Gubern, Román Gubern, *Proyector de luna*, p. 377.

pa de la sublevación de la marinería de guerra contra sus oficiales franquistas en Cartagena en julio de 1936.⁴⁹

Durante los años treinta, la reflexión teórica sobre el cine se transforma: la introducción del sonido lleva a discutir sobre la especificidad del cine frente a otros espectáculos, como el teatro, y sobre las aportaciones nacionales; las transformaciones y crisis en el ámbito social, económico y político fuerzan que una parte de la atención se dirija hacia la función social del medio. Así pues, si a las puertas de la guerra civil, una propaganda de forma perceptible y llamativa, heredera de la vanguardia, les parece a muchos un medio propagandístico eficaz, terminada la guerra a algunos aún les parece una alternativa viable frente a lo que se considera propaganda oculta del cine americano, si es convenientemente apoyada por un aparato coercitivo y censor. Así pues, no resulta raro encontrar recuerdos de *El acorazado Potemkin*, o incluso citas directas en *Rojo y negro*, *Boda en el infierno*, o en *Raza*, películas de propaganda directa⁵⁰. Pese a todo, la voluntad de pertenecer a una comunidad internacional es importante y sobre todo necesaria para no caer en la miseria de un intento de autarquía, y a la hora de comprobar la competitividad del cine español, dadas las circunstancias de los mercados, es Venecia el escaparate que se debe tener en cuenta. Así, puede que de manera sobredimensionada⁵¹, se exaltan los premios conseguidos por películas españolas en los festivales de 1941 y 1942: *Mariela*, *Boda en Castilla*, *Goyescas* y *La aldea maldita*.



Raza
(José Luis Sáenz
de Heredia, 1942).

⁴⁹ Román Gubern, *Proyector de luma*.

⁵⁰ Un montaje «muy a la rusa» es también perceptible, por ejemplo, en algunos momentos *La aldea maldita*, de Florián Rey, en su versión de 1942, según Agustín Sánchez Vidal, *El cine de Florián Rey*. (Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991), p. 274.

⁵¹ José Enrique Monterde, «Hacia un cine franquista. La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945», en Luis Fernández Colorado y Pilar Couto Carnero (Coord.), *La berida de las sombras. El cine español de los años 40*, (Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y Asociación Española de Historiadores del Cine, 2001).

El caso es que ninguna de las cuatro representa un ejemplo de propaganda vanguardista y directa. Más bien, al contrario, sobre todo en la que fue saludada como claro ejemplo de cine falangista, resulta clara la presentación de lo nacional a través de un tema —el del honor—, de una iconografía católica, y de una representación de lo rural deshistorizada: pero al supuesto mensaje propio de la Falange que haría referencia a la guerra civil, sólo puede llegarse mediante la lectura del paratexto⁵².

España presenta en Venecia en 1942, además de *Raza*, que va fuera de concurso, *Goyescas*, de Benito Perojo, que conseguirá una medalla, *La aldea maldita*, que volverá con una copa, *Correo de Indias*, de Neville, *Boda en el infierno*, de Antonio Román, y *Madrid de mis sueños*, de Max Neufeld. El galardón otorgado a Perojo, según Román Gubern, intimida a una crítica frecuentemente hostil contra él. De hecho, de cara al interior, es *La aldea maldita* la gran vencedora. El caso es que han sido dos viejos conocidos de los estudios alemanes e italianos los galardonados españoles en esta edición, con trabajos que formalmente hay que vincular con un estilo internacional «exterior y objetivo», como hubiera podido decir poco después Giménez Caballero, estilo que da importancia a la exhibición de los elementos materiales utilizados (grúas, *travellings*, decorados, etc.). Si en la edición anterior el premio a *Boda en Castilla* aún podía animar la experimentación, ahora los jóvenes buscadores de un estilo nacional de corte propagandista, como Antonio Román⁵³, pueden considerarse hasta cierto punto castigados, ignorados. Fuera se ha premiado el alarde, apoyado en una capacidad económica⁵⁴ y un estilo

Boda en Castilla
(Manuel Augusto
García Viñolas, 1941).



⁵² Fundamentalmente la sinopsis que se ofrecía con motivo de su pase en Venecia y el artículo "Significación nacional de *La aldea maldita*", según Sánchez Vidal, *El cine de Florián Rey*, (Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza, 1991), p. 277.

⁵³ Quien había teorizado sobre ello en el artículo "La técnica invariable", ya citado. Allí, se afirmaba que «La razón de la permanencia en la misma técnica del cine norteamericano es, sencillamente, la de saberse poseedor de se justo y sincero reflejo, mientras los demás todavía buscan el suyo propio». Aunque seguidamente Román descalifique la cultura que genera ese reflejo, subordinando la cultura como necesidad del propio reflejo «porque su misión no sea otra que la de retratarse en celuloide».

⁵⁴ El presupuesto de *La aldea maldita* superó el millón de pesetas, según Fernández Cuenca, cit. en Sánchez Vidal, *El cine de Florián Rey*, (Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza, 1991), p. 276.



común, exportable. En cierto modo, se ha premiado la continuidad estilística con el cine de la República, de la mano de dos de sus directores más importantes, así como el éxito en la mimesis de lo que Gubern llama un estilo «eje Hollywood-Viena-Budapest», una especie de estilo internacional que muy pronto se va a considerar como anticuado.

Así, un cierto tipo de cine y de pensamiento que harían su fundamento de la propaganda y de la técnica en cuanto estilo nacional propio se verán derrotados dos veces, primero en Venecia, en 1942, y luego, muy poco después, por la renovación del modelo norteamericano ejemplificado en *Rebeca*⁵⁵, que al mismo tiempo provocará la crisis de planteamientos estilísticos como los de *La aldea maldita* o *Goyescas*.

Conclusión

Es interesante comprobar que, a pesar de la dificultad para explicar en qué consiste la novedad de *Rebeca*, este éxito sirva de detonante para atacar a los técnicos, y justificar el valor del cine como arte. Son objeto indiscriminado de este ataque, tanto las posiciones «vanguardistas», como las prácticas que —al estilo de *Goyescas* o *La aldea maldita*— despliegan como una cola de pavo real la capacidad tecnológica, productiva, utilizada. Como veíamos, a partir de entonces la cuestión de la técnica se irá desviando paulatinamente hasta convertirse en problema y responsabilidad del director.

Si tomamos el de la Segunda Guerra Mundial como período durante el que analizar el discurso sobre el cine en España, a partir de las publicaciones encargadas de la propaganda en este sector, fundamentalmente *Primer Plano*, veremos que se producen interesantes transformaciones. Estas se relacionan en principio con dos problemas vinculados entre sí: el de la propaganda y el de la conquista de los mercados. Así, las variaciones en el sentido del término técnica van a estar determinadas, al menos en parte, por las expectativas en relación con esos mercados y con el desarrollo de la guerra.

Encontramos siempre, como base del discurso, la necesidad de apropiación de algo que se concibe como no propio. Hacia finales de este período, asistimos ya a los inicios de la des-

⁵⁵ Quizás haya que tener en cuenta esta problemática a la hora de investigar la desaparición de *Rojo y negro* de las pantallas españolas, que se sumaría a lo argumentado por Alberto Elena, en «¿Quién prohibió *Rojo y negro*?», (*Secuencias*, nº 7, octubre de 1997).

problematización de lo técnico, exigiendo su invisibilidad y convirtiéndolo en coto del director. Es este indicio, el de la necesidad de apropiación de la técnica⁵⁶ el que puede justificar que tomemos como base sobre la que recolocar ese discurso un tiempo más largo, en busca de un discurso más amplio. Si nos remontamos hasta las reflexiones de los años veinte sobre el cine como exponente de la técnica, reflexiones a las que no eran ajenos al menos algunos de los intelectuales y propagandistas del Nuevo Estado, como Giménez Caballero, podríamos hablar de un largo proceso de involución. No me refiero sólo a involución política, sino también teórica. Si entonces el cine era la cara visible, popular, de la técnica, y la técnica era motor del complejo sistema de fuerzas emergentes que podrían transformar todo el arte, la sociedad y la cultura, ahora la técnica es, de nuevo, herramienta del artista individual, secreto de oficio, y el arte ha sido recolocado en un nivel superior a la realidad, donde el espíritu y el sueño se dan la mano.

Walter Benjamin proponía, hacia 1936, tomar la técnica (la reproductibilidad técnica) como base a partir de la que articular un nuevo discurso sobre el Arte, con un vocabulario y unos conceptos nuevos. La función de este nuevo discurso sería la de sacar al arte de una conceptualización antigua que se está reutilizando en el ámbito político, estetizándolo, disfrazándolo. Es la existencia de artes tecnológicas, como la fotografía y el cine lo que le permite organizar sus planteamientos, además de intentar explicar cómo lo técnico provoca que se tambaleen puntales del viejo discurso como el del artista-creador, el espectador individual, o la misma trascendencia espiritual del arte.

También en España, como hemos visto, se había iniciado en los años veinte una reflexión acerca de las implicaciones del cine en tanto que técnica. A través del análisis de las páginas de revistas como *Primer Plano* podemos asistir a las últimas fases de este proceso que culmina con la fagocitación de lo técnico por el viejo discurso sobre lo artístico, mucho más viejo que la Falange, muchos de cuyos miembros, quiérase o no, estuvieron vinculados a la vanguardia.

De esta vinculación es posible encontrar restos. Tomé antes como ejemplo del cambio la cuestión del color. Podría haber elegido otros: entre finales de 1942 e inicios de 1943, encontramos artículos como "El cine como técnica artística"⁵⁷, "La técnica expresa siempre una época"⁵⁸, o entrevistas colectivas como la conducida por Rafael de Urbano, "¿Originará el cine una cultura?"⁵⁹. En general, la tendencia es a volver a un discurso idealista que hace de la técnica una herramienta del espíritu y de la voluntad, en un marco antirrealista, que tampoco tiene en cuenta las fuerzas sociales, ya sometidas. Hay siempre alguna opinión que resulta ya solitaria, casi extravagante. En el caso de la pregunta acerca de si el cine originará una cultura, José María Alfaro sigue creyendo en la capacidad de la técnica, del cine, para aportar «a la historia de las ideas una distinta enunciación de los actuales estados de conciencia». Se atreve incluso a proponer una provocativa dicotomía: técnica-cultura. Pero lo más frecuente son las negativas, las evasivas, e incluso las paradojas, como de nuevo las de Giménez Caballero:

«Desde la aparición del cine la cultura se convirtió en visual. Y, luego, en cultura sonora, audible. (...) El cine, por tanto, es el símbolo de la vida totalitaria, creadora, afirmativa y hermosa por la que camina este mundo nuestro, bendito por Dios. Es la cultura integral de nuestro tiempo».

⁵⁶ Modelarle un alma a una técnica, como Pygmalión hizo con Galatea, según Adriano del Valle, en homenaje a Sáenz de Heredia por *El escándalo*, en "Arriba el cine español" (*Primer Plano*, 14 de noviembre de 1943).

⁵⁷ Bartolomé Mostaza (*Primer Plano*, nº 115, 27 de diciembre de 1942).

⁵⁸ Fernández Barreira (*Primer Plano*, nº 119, 24 de enero de 1943).

⁵⁹ *Primer Plano*, nº 120, 31 de enero de 1943.

Rescaldos del pasado, dudas, paradojas, permiten descubrir que este del que hemos hablado no es un proceso exclusivamente teórico, ni exclusivamente político: intervienen las posibilidades de mercado, y el estado de la guerra mundial como catalizadores de tendencias; intervienen también los públicos de las obras concretas con su veredicto, algo que no he querido tener esta vez en cuenta. Es en el ámbito exclusivo de las transformaciones del discurso en el que, a falta de una investigación más amplia de las formas y las respuestas ante las mismas, en el que puede hablarse de momento de crisis y de involución.

ABSTRACT. Focusing on the magazine *Primer Plano* from 1940 to 1945, the word 'technique' may be used to mean different things. As a whole, all of them shape a discourse about technical aspects that evolve and transform in relation to World War and international markets as to political changes inside Spain. From a theoretical point of view, those five years mean the troubled end of an involution process concerning thinking about art and technique and cinema as an art. 📄