

ENTREVISTA CON CARLOS VELO

Aunque tal vez injustamente olvidado en los últimos tiempos, Carlos Velo (1905-1988) es una de las grandes figuras del movimiento documentalista de los años treinta, con títulos como *La ciudad y el campo*, *Almadrabas*, o *Romancero marroquí*. Exiliado en México a raíz de la Guerra Civil, reemprenderá su carrera en este país en el ámbito del noticiario, para realizar después *Torero*, su obra más reputada, y ya en el terreno de la ficción, *Pedro Páramo*. Su importante contribución al cine español de la década de los treinta espera, todavía, una investigación detallada. Con el propósito de contribuir a una cabal evaluación de su obra, *Secuencias* ha querido recuperar una entrevista, inédita, realizada por Román Gubern en octubre de 1976 y que es una de las pocas que el cineasta concedió a lo largo de su carrera.

¿Podría evocarnos su actividad como documentalista antes de la Guerra Civil?

En realidad, empezó motivada por una necesidad de acción política dentro de la F.U.E. (Federación Universitaria Escolar), que entonces era considerado un grupo muy extremista, radical, muy avanzado, y opuesto a otro grupo que empezaba a surgir en ese momento, el grupo de los que llamábamos los *Caras pálidas*. Nosotros éramos un grupo de muchachos provincianos, más próximos a los elementos populares, de extracción de clase media muy baja o clase media rural, muy especial en aquel tiempo en España; los otros, los *Caras pálidas*, eran lo que llamamos los *señoritos*. Esta oposición ideológica era muy fuerte en la Universidad, en el viejo caserón de San Bernardo, en cuyo piso de arriba —que era el mejor— estaban los *Caras pálidas*, mientras que en el de abajo estábamos los de Ciencias, que éramos los *fues*, es decir, Giral, Claudín, Tabueña y todas esas figuras un poco más jóvenes que yo. Necesitábamos un medio de expresión y primero pensamos en hacer una revista que, con gran pedantería, se iba a llamar *Sophos*, lo máximo, 'sabiduría'. Nunca la hicimos porque no teníamos medios. Apareció entonces un personaje, Fernando Mantilla, que era cronista de radio, en la emisora madrileña Unión Radio. Él se acercó a nosotros, o no se quién lo trajo. Yo sólo era dirigente de la sección de Ciencias (después fui creciendo y llegué a dirigente nacional) y él quería ver que hacía yo en biología. El contacto empieza a través de una colmena transparente, experimental, que yo había hecho en el Museo de Ciencias Naturales. Vino a verla y le expliqué cómo se comunicaba la reina de las abejas con las abejas obreras. Me acuerdo que dijo inmediatamente, porque también él era muy avanzado, muy radical: «Lo primero que tienes que hacer es cambiar, porque reina ya no tenemos». Había que cambiar el nombre a la reina y se quedó como la abeja madre y su coro de obreras. Yo tenía una cámara especial que me había prestado la Kodak y andaba aprendiendo cuando, milagrosamente, conecté la lente de la cámara con mi microscopio binocular para mirar las abejas. En la mente de Mantilla surgió la

idea de hacer un cine-club y traer películas científicas. Más adelante lo pudimos hacer, nos dieron dinero, por suscripciones, e hicimos el primer cine-club. Me acuerdo que se anunciaba en el tercer tramo de la Gran Vía, entonces un descampado terrible donde se jugaba al fútbol, sin Plaza de España siquiera. Ahí colocábamos un cartel, un póster gigantesco horizontal, nunca antes visto en Madrid, ni siquiera para películas. En el cartel, realizado por Gonzalo Menéndez Pidal, ponía «Cine-Club F.U.E.» y era enorme. Mucha gente —yo lo oía en la calle— se preguntaba qué era aquello, desconocían la palabra cine-club y, más aún, lo de Cine-Club F.U.E.

¿Cuáles eran las influencias cinematográficas en aquella época? Naturalmente eran un poco autodidactas, pero por las cosas suyas que he visto percibo la influencia del cine soviético.

En primer lugar, Flaherty. En segundo lugar, Eisenstein y Dovjenko. Hay una película de Dovjenko, *La tierra*, que es fundamental para mí: es la que me hace descubrir el cine. El viejo campesino del comienzo era un campesino igual a los de mi tierra de Galicia, el árbol era el mismo, y el cine contaba la vida de esas personas. Y luego Flaherty, contando la vida de un pescador. Aparecían los elementos de mi infancia. Pero mi objetivo era hacer cine científico.

¿Y Buñuel? ¿Qué relación tuvo con él?

Primero le diré que el gran Luis es para nosotros un punto de referencia extraordinario. Luis Buñuel es grande por su tremenda tenacidad, por su fijeza en la ideología. Los realizadores muchas veces cambiamos de tema, o pasamos a hacer una comedia por necesidades puramente especulativas, o nos pasamos del drama al documental o al docudrama, a otras formas y géneros. Buñuel, después de sus primeros ensayos, relacionados con el surrealismo como todo el mundo sabe, adopta una línea argumental y, a pesar de las derivaciones, se mantiene en ella. Es de un pensamiento tenaz. Hay muchos aragoneses que tienen esa tenacidad. Un día le pregunté a Buñuel si había algunas sales, o algo, en el agua de Aragón que lo produjera... En cualquier caso, eso le ha llevado a un dominio absoluto de la expresión cinematográfica y, además, ha adquirido algo que para mí, como gallego, tiene mucha importancia, el humor, que es la cumbre de la expresión.

Usted intervino, indirectamente creo, en *Un perro andaluz*, con las famosas hormigas.

Intervine indirectamente, ya que entonces ni siquiera conocía a Buñuel. Mi profesor de biología en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid, Cándido Bolívar, me dijo que le había escrito Luis Buñuel. Yo sabía de Luis Buñuel, del grupo de Dalí, que era una generación diez años mayor, que es mucho desde el punto de vista universitario. Yo era un chico provinciano y les conocí en las famosas conferencias de la Residencia de Estudiantes. No me aguantó decirle que un día un señor con los pelos de punta vino a dar una conferencia y escribió unas fórmulas matemáticas muy difíciles en la pizarra. Todos los que estábamos allí decidimos que aquel señor era un pelmazo, nadie le entendía, hablaba en alemán, no había traductor y nos preguntábamos por qué traían esos conferenciantes a España. Ese señor que estaba dando la conferencia era Albert Einstein. Así era la Residencia, llegaba gente extraordinaria a la que nosotros no hacíamos ningún caso. Allí supe de



Buñuel y de su grupo, pero no llegué a conocerle. Sí conocí a Federico García Lorca, que ya era otra generación, aunque él los nombre dentro de la suya. Sabía por Mantilla que estaban en París y después me enteraría del escándalo a raíz del estreno de la película, que hizo que yo fuera en seguida a verla al cine donde se estrenó. Pero antes, como decía, mi profesor de biología había recibido una carta donde Buñuel —que había comenzado a estudiar Ciencias Naturales (no terminó la carrera, estudió cosas que le gustaban y luego lo dejó)— le decía que quería que le mandara unas hormigas para una escena que tenía que hacer en una película. Había probado con todas las hormigas francesas y no sabía qué les pasaba a esas hormigas francesas, pero no servían, no tenían energía, no eran como las hormigas españolas... El profesor estaba desesperado y decía que Luis Buñuel no había aprendido bien la entomología. Las que quería eran las hormigas rojas del Guadarrama. ¿Cómo íbamos a mandárselas? Yo propuse hacer una excursión a Guadarrama y traer un tronco de pino perforado por las hormigas. Le mandamos el tronco de pino dentro de un costal, por tren, y en seguida nos escribieron una carta muy correcta diciendo que las hormigas españolas habían funcionado felizmente, habían actuado como él quería. Luego vimos la película y ahí aparecían las hormigas, en la mano y en el sobaco. Esa es la historia. Más tarde, en México, una vez que le hicimos un homenaje a Buñuel y todo el mundo le llevaba un regalo, yo le llevé un pequeño hormiguero artificial con la hormiga roja, que también la hay en México. Preguntó qué era aquello. Le dije: «Son las hormigas de *Un perro andaluz*, generación mil novecientos no sé cuánto, que té mandé». Exclamó: «¡Ah, ca-

Florentino Soria,
director de la
Filmoteca Española,
presenta a Carlos
Velo (a la
izquierda), en una
sesión pública
durante su visita a
España, en 1976

ramba, qué barbaridad!» Se acordaba muy bien, pero no sabía que era yo quien se las había mandado.

Hay una época en su carrera sobre la que circulan muchas versiones contradictorias. Me refiero a su aventura durante la Guerra Civil, donde parece que le ocurrió algo muy serio.

Tenía que preparar unas oposiciones. Había ganado una cátedra en Madrid, que era lo que me interesaba, en un instituto de segunda enseñanza, el Instituto Lagasca. Debía hacer otras oposiciones y me fui a La Granja, al Henar, a una casita de mis suegros, con todos los libros para preparar las famosas cuatrocientas fichas que había que aprenderse de memoria sobre biología. En esto estaba cuando el asesinato de Calvo Sotelo. Mi esposa, que también era bióloga, y yo tomamos nuestras mochilas de alpinistas —pues éramos alpinistas en la sierra de Guadarrama— y fuimos a atravesar el frente. ¡A poco más nos matan los nuestros! Era una cosa completamente absurda. No sabíamos lo que era una guerra y, aunque aquello era un caos, no fuimos por el sitio acertado y retrocedimos a Segovia. Yo pasé un año entero en la España de Franco huyendo de un lado para otro. No un año: ¡año y medio!

Entonces rodó una película, *Romancero marroquí*.

La historia es ésta: fui hasta casa de mis padres, donde, claro está, estuve a punto de ser fusilado. Allí me cambié de nombre y, con documentos falsos, me fui a Sevilla en un tren militar. Tampoco comprendo cómo pude hacer esto. Llegué a Sevilla con mi esposa, que tenía allí a unos familiares, pero éstos estaban en la cárcel. En la calle encontré a un oficial de la Legión Cóndor, Krüger, que me dijo: «Eres Carlos Velo. Escóndete inmediatamente. En primer lugar, ponte esta insignia...» Y así es como llevé una insignia de la Legión Cóndor, Sección Civil Anti-Gas, que conservé durante mucho tiempo. ¡En ese momento ni siquiera sabía lo que era la Legión Cóndor! Entonces no se hablaba de ella para nada: únicamente oía hablar al monstruo ése, al general Queipo de Llano... Me dijo el oficial: «Inmediatamente te conecto con un equipo de la C.E.A. que está por aquí. Son todos rojillos como tú, así que a ver qué planeáis y cómo salís inmediatamente de aquí». Aquel hombre era el profesor de idiomas de mi esposa, profesor de alemán en el Instituto Escuela de Madrid. Yo creo que incluso era un agente que estaba incrustado en la Legión Cóndor. Luego desapareció, no sé que fue de él, pero es quien nos salvó la vida.

¿Y la película que rodó en Marruecos?

En Marruecos rodé una película para la U.F.A. y para la C.E.A., con un productor llamado Rodiño. El equipo era de la C.E.A. porque yo había hecho documentales para la C.E.A. y para CIFESA. La película la rodó el camarógrafo Ricardo Torres y, como ayudante, Cecilio Paniagua, que era el camarógrafo de mis documentales. Durante la filmación de esta película pasaron seis meses, o sea que pasé bastante tiempo ahí en Marruecos. A los seis meses debía trasladarme a Berlín. Firmé un contrato a condición de pasar por Tánger y allí, aunque iba acompañado por dos alemanes muy serios, los dejé en el hotel, cogí las maletas —también en un gesto audaz, puesto que allí cazaban los falangistas a los republicanos— y tomé un barco para Francia, desde donde vine a Barcelona. Llegué a Barcelona y viví toda la retirada, hasta el final.



Pedro Páramo,
Carlos Velo,
1966

¿Qué fue esa compleja y extraña película que rodó en el norte de África?

Un poco obligado por las circunstancias, porque Marruecos también estaba en la cuestión de la guerra. Se trataba de un documental de largometraje, sin límite para mí, que gracias al contrato que tenía la C.E.A. iba a revelarse en la U.F.A., en Berlín. *Yebala* era el título de la película. La idea partía de un personaje extraordinario, relacionado con mi familia, don Juan Beigbeder, Alto Comisario en Marruecos, un personaje misterioso con una vida muy extraña... Nunca he sabido yo qué pasó con él. Nos dijo que por qué no contábamos la vida de un campesino yebli. Yo no sabía ni lo que era eso: es una sección del norte de Marruecos, que se llamaba Yebala —Yebala y el Bajo Lukus—, que es donde está el Rif. Léí un libro etnográfico y me dije: «¡Flaherty! No hay ningún problema: me puedo mover en un terreno ideológico que me encanta». Después se me pidió que seleccionara a los personajes y puse como condición que no quería ningún actor, ¡también Flaherty! Escogí mis personajes entre los moros de las *mejalas*. Encontrar una mora que hiciera cine fue una gran experiencia, tuve que sacar a una muchacha de una casa de prostitución, la más bonita, que se llamaba Tahera. No se me olvidan estos dos personajes. La película narra la historia de un campesino, su trabajo para fundar su casa, para construir su casa de barro, su horno del pan... Es decir, Flaherty. Los trabajos y los días. El trabajo de la tierra en un sitio donde ésta era bastante generosa, pero también las angustias... Ricardo Torres consiguió unas fotografías de noche, hechas

con recursos muy elementales, que llamaron la atención de la U.F.A. por el cuidado con que estaba hecho aquel negativo. Cuando lo revelaron, dijeron: «Nos interesa este tipo para hacer otra clase de documentales». Yo firmé un contrato, en el que estaba mi salvación, para ir a la U.F.A., a Berlín, a sincronizar la película, con la condición de que terminara yo el documental. En mi hotel de Tánger me fabriqué una enrolladora, con un plato y con una caja de película, y edité la película en continuidad, en mudo, como los clásicos. No tenía moviola: aprendí lo que luego supe que habían hecho Eisenstein y Flaherty, que es mover el cuadro rápidamente para ver el movimiento, y así armé mi rollo. Hice mi pegadora, que no era más que un pedazo de cristal y una *gilette*, una cuchilla de afeitar, que me servía para raspar. Armé, edité y monté el rollo. Y me dije: «¡Aquí está mi salvación!». Le dije a Paniagua que me iba a pasar a la República. Me fui a Tánger y allí aparecieron dos señores para cuidar la película, que me acompañaban para llevar las cajas de la película y la grabación de sonido, que había hecho Lucas de la Peña, un ingeniero de sonido famoso en ese tiempo. Con todo este material fui con mi esposa y esos dos ciudadanos a un hotel. Entonces era la época de las primeras máquinas de afeitar eléctricas. Mientras se estaban afeitando, le dije a mi esposa: «Esos jóvenes alemanes se están afeitando. Yo creo que nos vigilan. No deshagas las maletas». Agarré las maletas, le dije a mi esposa que se viniera conmigo, salí a la puerta, paré un taxi y le dije que me llevara a la Embajada de la República Española. Al entrar el taxista me riñó, diciéndome: «¡Menuda barbaridad ha hecho usted! ¡Qué tal si yo no soy republicano? Le van a matar... Agáchese debajo del asiento». Así llegamos a la Embajada de la República, donde, como es lógico, fuimos detenidos, considerados espías, etc.

La película luego fue remontada en Berlín, por manos ajenas.

Rodiño fue a Berlín. Yo le escribí una carta explicando que me había ido con los míos y diciendo que le debía treinta libras esterlinas que me había dado para mis gastos de viaje. Allá se fue la película y, aunque yo les escribí diciendo «Yo no voy; yo me voy a la República», les mandé perfectamente editado el copión, en una edición muy hermosa.

En Berlín alguien la montó...

Alguien la montó, porque había escenas espectaculares —tomadas con varias cámaras— de los moros corriendo la pólvora y también una escena interesante, que era una reconstrucción. En un momento dado mi personaje era reclutado y yo logré hacer unas escenas en las que era reclutado a la fuerza, no por su gusto, y atravesaba el Estrecho en los *junkers*.

Cuando llega a México, consigue insertarse en el cine mexicano, aunque imagino que con dificultades y complicaciones. Funda un noticiero, que hoy ya es un clásico, el noticiero *Cine-Verdad*, y finalmente realiza la película *Torero* (1956), hoy justamente famosa. Cuéntenos cómo se produce esta inserción en el cine mexicano.

Se produce curiosamente gracias a Marruecos. Esto que voy a decir es algo completamente nuevo, algo que ha venido a mi memoria últimamente. Un general mexicano, el general Azcárate, era embajador del presidente Cárdenas en Berlín: él fue el encargado de decirle a Hitler, en un palco de la ópera, que no era del agrado de México la ayuda que los alemanes estaban prestando al general Franco. En ese sentido es un



Torero,
Carlos Velo,
1956

personaje histórico. Este general conocía la película *Yebala*. Con la llegada de los refugiados, este hombre me busca y me pregunta si había estado en la U.F.A. Yo le contesté que no, pero él insistió: «Pues yo he sabido de usted en la U.F.A.». Me dijo que había visto la película y me encargó un noticiero mexicano. ¡Estaba yo dando clases de biología, el general Azcárate me busca y me fui a trabajar con él! Azcárate había fundado el noticiero de Cárdenas y para mí era un honor extraordinario hacer el noticiero de México, que estaba muy mal hecho, muy primitivamente hecho, con algunas cosas buenas y otras muy malas. Empecé a organizarlo y trabajé allí muchísimos años. Conocí después a Manuel Barbachano, que me felicitó por el noticiero, pero al que dije que deseaba hacer algo más elevado. «¿Qué es lo que querrías hacer?», me dijo. Y le contesté: «Quiero hacer una cosa que voy a llamar *Cine-Verdad*».

¿Tuvo problemas sindicales?

Al principio no, pero después sí. El éxito que yo había tenido había sido muy grande, por lo que empecé a hacer cortos y algunas cosas de ficción. Los sindicatos atravesaban una crisis y lógicamente pusieron un límite al número de directores. Durante muchos años no pude entrar como director. Trabajé como adaptador, no acreditado, en muchas películas. Si le digo que la adaptación de *La barraca* es mía, por más que no haya ninguna constancia oficial... Me pasa como a Max Aub, con el que trabajé: no figuran nuestros nombres en muchas cosas. Entonces hice *Cine-Verdad*, que fue una revelación

cultural allí. De eso sí estoy muy orgulloso, porque se veía como si fuera misa, con un silencio tremendo.

Hábleme usted de *Torero*.

Torero se hace como una protesta, como cine libre fuera de los sindicatos, con el *stock-shot* del general Azcárate, que tenía filmadas todas las corridas de toros. Vino Hugo Butler, el americano al que *Torero* debe mucho, aunque él decía muy modestamente que a quien se le debía era a Hemingway, que estábamos robando a Hemingway... Hugo Butler quería hacer un documental sobre toros dirigido a los gringos. Yo le enseñé el material y le dije que era mejor presentar un torero simpático, muy querido por la gente, que era Luis Procuna. Por supuesto, no había ninguna biografía suya, pero en un cancionero encontré una biografía de veintisiete líneas, que es la base de lo que está en *Torero*. Lo demás son materiales sobre él.

En *Torero* hay dos aspectos que me interesan mucho. Uno es cómo articula el material documental, de archivo, y el material de ficción, reconstruido con Luis Procuna. Y luego el otro aspecto, que me parece inédito y original, es que el enemigo del torero no es tanto el toro como esa tiranía del público, que exige y presiona.

Sí, le daré una clave que durante cierto tiempo conservé en secreto. La vida de Procuna estaba enteramente filmada en blanco y negro, aunque cuando hice *Torero* comenzaba ya el color. Yo seguía a Procuna con varias cámaras, cámaras elementales, de reportaje. El público protestaba porque Procuna llevaba siempre el mismo traje, el de la corrida fundamental de *Torero* (él estaba muy desesperado porque había engordado: el traje ya no le servía y le hicimos otro). Íbamos tomando incidentes para hacer la película, sin saber, si los utilizaríamos o no, a la espera del montaje final. Ya armada la película, me di cuenta de que necesitaba unos *pickups* —como decimos allá—, unas tomas sueltas de tipo dramático. No podía tomarlas durante una corrida de toros, era totalmente imposible. ¿Cómo iba a hacerlo? Nos arreglamos con la plaza de toros y decidimos ir todas las tardes de la semana a las cuatro. Con una previsión científica llevaba unas viñetas en el bolsillo, como, por ejemplo, la posición de Procuna cuando se le clava en el brazo una banderilla —que era un *stock shot*— y tomábamos el *pickup* de la banderilla. Esperábamos la hora en que eso había ocurrido (segundo toro, las 5:35) y hacíamos toda la escena con un toro fingido que pasaba fuera de cuadro. Un laboratorista extraordinario, Fernando Gómez, se espantó cuando le dije que quería que me revelara el negativo y que lo estropeará como el del noticiero. «Házmelo mal», le decía, «para igualar las calidades». Después la Columbia compró la película e hizo un duplicado sensacional de todos estos fragmentos, lo que permitía intercalar las cosas nuevas y las viejas. Hay otras trampas legítimas: se ve una bronca en *Torero* donde el público tira miles de almohadillas. El torero que aparece ahí, de espaldas, es Lorenzo Garza. Los aficionados mexicanos lo sabían, pero dudaban al ver la película. ¡Nunca tuvo una bronca así Procuna! Hay cosas que no son de él, sino de otros toreros, cogidas que no son suyas... Los fragmentos se hacían así, intercalando escenas ficticias con las reales a base de composición en la moviola. Si necesitaba un encuadre de tal modo, lo dibujaba y lo hacía exactamente para hacer el *raccord* de la escena, realizada con toda perfección. El resto procedía de reportajes tomados tiempo atrás. Cuando Procuna toma un vaso de

agua, temblando de miedo, es en realidad otro día en que tenía un problema enorme... Se intercalaba la historia. Procuna también aprendió esto.

El público tauromáquico, el de los aficionados a la fiesta, ¿cómo recibió la película?

Muy bien. Yo, como buen gallego, no tenía interés por los toros: lo considero una fiesta salvaje, primitiva, que no sé por qué conserva España. Debería estar en los museos. Eso declaré a un periódico en Nueva York y se armó un escándalo espantoso: «Al director de *Torero* no le gustan los toros». Fue muy buena publicidad y estuvo candidata al Oscar. Pero la mejor alabanza que recibí por este trabajo vino de un director italiano, Gillo Pontecorvo, el autor de *La batalla de Argel*. La primera vez que vino a México me dijo que *La batalla de Argel* se debía a Carlos Velo y lo razonó diciendo que fue con *Torero* como aprendió a falsificar la realidad.

Román Gubern

ÚLTIMAS RETROSPECTIVAS: AQUÍ, COMO EN TODOS LADOS...

En la lectura de los premios del último Festival de Cine de San Sebastián, celebrado del 14 al 23 de septiembre de 1995, el representante del jurado de la FIPRESCI, antes de hacer público su fallo y dentro de un balance general de lo que había sido esta edición, quiso comentar en primer lugar la gran calidad alcanzada por las retrospectivas que se pudieron ver. Esta opinión —dicha, además, en un momento como el elegido en este caso— viene a confirmar no ya un éxito concreto logrado por la organización de un festival, sino el lugar cada vez más destacado que este tipo de ciclos está alcanzando en el programa de los festivales más importantes y en la consideración del público que acude a los mismos. Si echamos una mirada a las citas de Berlín, Cannes o Venecia a lo largo del año 95, vemos que la historia del cine ha sido el centro de atención de numerosas secciones cuyos planteamientos van desde el exhaustivo repaso a la obra de un director hasta la proyección de una sola película, tomada como caso representativo de la labor de un hombre de cine o de una filmoteca, pasando por la selección temática de un grupo de títulos. La proyección de las primeras películas realizadas en Alemania por los hermanos Skladanowsky y la retrospectiva de Buster Keaton en la Berlinale, la de John Ford en Cannes o la de films de guerra soviéticos realizados mediante animación en la Bienal de Venecia son ejemplos de esta tendencia, que, si bien este año se ha visto favorecida por la obligada celebración del Centenario, goza desde hace tiempo de un

creciente asentamiento que se ve ayudado por la interesante actividad editorial que suele acompañarla.

En España, el último Festival de San Sebastián tenía como principal protagonista en este terreno la retrospectiva sobre el realizador Gregory La Cava, consistente en la proyección de veinte títulos de animación pertenecientes a su trabajo en ese campo entre 1915 y 1924 y veintiocho largometrajes dirigidos por él desde 1921 hasta 1947. Asimismo, el ciclo motivó la publicación de un libro sobre la vida y obra del director cuya edición corrió a cargo de Tony Partearroyo. Una vez más, se dio al público la oportunidad de comprobar que incluso la historia de la cinematografía mejor conocida del mundo se ha tragado unos cuantos nombres o, en el mejor de los casos, ha propiciado su paso a la posteridad bajo tópicos que a duras penas pueden dar idea de su auténtico alcance. La Cava, el director de comedias como *Al servicio de las damas* (1936) y *Damas del teatro* (1937), es también uno de los principales pioneros de Estados Unidos en el campo de los dibujos animados y el responsable de espléndidos melodramas como *La melodía de la vida* (1932) o *Mundos privados* (1935). De este modo, se pudo apreciar la figura del realizador como lo que realmente debió ser: un impresionante y versátil profesional de la industria del cine norteamericano que a lo largo de su carrera se enfrentó —saliendo airoso casi siempre— con los argumentos más variados y en el que el sentido del humor parece antes una cuestión de personalidad que de género.

A esta retrospectiva hay que añadir la realizada sobre la obra del director taiwanés Hou Hsiao-Hsien, que contó con una sorprendente asistencia media de público, y el curioso ciclo titulado *El bazar de las sorpresas*, donde se presentó una selección de más de cincuenta títulos del cine español entre cortos y largometrajes pertenecientes a diferentes momentos de su historia y elegidos por tratarse de obras que unen a su intrínseco valor cinematográfico la falta de suerte en su explotación comercial o el rápido olvido causado por circunstancias históricas o de otro tipo. La selección se queda necesariamente corta ante una cinematografía como la nuestra, cuyas distribución y exhibición son dos sempiternos laberintos en los que acaban perdiéndose un buen número de producciones.

Un mes más tarde, la 40 edición de la Semana Internacional de Cine de Valladolid ofreció la oportunidad de contemplar la obra de Carl Theodor Dreyer, y si más arriba hacíamos referencia a un caso como el de La Cava, olvidado durante muchos años, el del director danés, tan distinto en apariencia, acaba por parecerse. Considerado siempre como uno de los grandes del cine e invocado como maestro de varios de los más prestigiosos directores europeos modernos, se le identifica como autor de una obra muy homogénea en los órdenes estilístico y temático. Pero lo cierto es que en las pantallas de la SEMINCI se pudo comprobar cómo esa idea de Dreyer corresponde en gran parte a la etapa sonora de su trabajo, mientras que la muda nos enseña a un director que, si bien muestra su interés por temas que le acompañarán a lo largo de toda su trayectoria y cuyo reconocido estilo aparecerá ya con claridad en una película como *La pasión de Juana de Arco* (1927-28), partió de concepciones estéticas distintas a las que le han hecho famoso, lo que, en alguien que empezó a dirigir en 1918 (*El presidente*), resulta lógico en relación tanto con el momento que era desde el punto de vista de historia del cine, como con la duración de su carrera profesional. De hecho, la mayoría de los largometrajes de Dreyer pertenece a la época del llamado cine silente, circunstancia que, sin duda, ha perjudicado el conocimiento general del director con posterioridad. En cualquier caso,

a la hora de considerar las dimensiones reales de su trabajo, no se debe olvidar que el autor de *Ordet* (1955) y *Gertrud* (1964) es también el responsable de una película como *Páginas del libro de Satán* (1919), claramente vinculada técnica y temáticamente al cine estadounidense de la época, o de una comedia tan peculiar como *La viuda del pastor* (1920). La proyección de sus cortos, así como la edición en español del libro que recopila textos del director comentados por Donald Skoller, acabaron por completar esta espléndida retrospectiva.

Por otro lado, también se pudo ver en Valladolid la obra del director español José Antonio Nieves Conde, dando así al espectador la oportunidad de seguir no sólo la trayectoria de uno de nuestros directores más importantes, sino también un representativo ejemplo de desarrollo de la llamada industria del cine español a lo largo de treinta años. Nieves Conde, responsable de películas como *Angustia* (1947), *Balarrasa* (1950), *Surcos* (1951), *Los peces rojos* (1955) o *El inquilino* (1957), es también un hombre que quiso ser un profesional de esa supuesta industria y trabajó en ella hasta 1976. Esto se traduce —como se cuenta en el libro sobre la persona y obra del director publicado por el festival y realizado por Francisco Llinás— en discontinuidad laboral e irregularidad no ya en la calidad de los trabajos, sino en las pretensiones de los mismos. Así que, frente a cualquiera de los títulos citados antes, que hacen a Nieves Conde acreedor de un interés indudable, el público pudo contemplar otros como *El sonido de la muerte* (1965), un modesto intento de «fantacencia» aventurera que localiza Grecia en la sierra madrileña y en el que Lola Gaos atiende al nombre de Calíope, o *Más allá del deseo* (1976) última película del director encuadrable en la por entonces boyante moda del «destape». El merecido homenaje a Nieves Conde se completó con un encuentro entre el público y el cineasta acompañado de varios hombres de cine relacionados con él.

Como se puede ver, en los festivales más importantes dentro y fuera de nuestras fronteras ya es corriente que a una retrospectiva «estrella» le acompañen otras en teoría más modestas o secciones que recurran de uno u otro modo al cajón de sastre que componen los ciento un años de vida oficial del espectáculo cinematográfico. A partir de aquí, nos podemos plantear la pregunta de por qué están alcanzando las retrospectivas un papel tan destacado. La respuesta, seguramente, no será una sola y habrá que contar con diferentes argumentos que hablan del conveniente refuerzo a las cada vez más apagadas secciones oficiales, del necesario espacio que hay que otorgar a las instituciones creadas para salvaguardar la memoria del cine con el fin de que muestren su labor, del crecimiento imparable de algunos festivales convertidos en importantes centros de interés social, cultural y económico obligados a llenar de contenido un evento generador de grandes expectativas, o del insoslayable peso de la historia de un arte que cuenta ya con una nutrida cantidad de modelos expresivos, movimientos, escuelas, etc.

Sean una o varias, o incluso distintas de las señaladas, las razones para este protagonismo, lo cierto es que el año 96 ha comenzado siguiendo la misma tónica. El festival de Berlín programó, entre sus numerosos ciclos, retrospectivas del director Elia Kazan y de William Wyler, del actor Jack Lemmon y de cine mudo latinoamericano. También tienen su espacio la proyección de películas restauradas, como es el caso de *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931) así como de la copia de *Fausto* de Murnau (1926) restaurada por el español Luciano Berriatúa.

Daniel Sánchez Salas

VI CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE HISTORIADORES DEL CINE: CIEN AÑOS DE CINE ESPAÑOL

Entre los días 12 y 15 de diciembre se celebró en Barcelona, con una de sus jornadas en Gerona, el VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, presidido por Román Gubern. Coincidiendo con la conmemoración del Centenario de la primera proyección comercial del cinematógrafo, estuvo monográficamente dedicado al análisis histórico del cine español.

Una restrictiva selección de las ponencias presentadas al Comité Científico redujo el número de las mismas a veintidós, que se agruparon cronológicamente en las siguientes sesiones: «República y Guerra Civil (1931-1939)», «Franquismo I», «Los primeros años del cine español y apogeo del cine mudo (1896-1930)» y «Franquismo II y Postfranquismo». A ellas se uniría una quinta sesión que bajo el título «Otros aspectos del cine español» incluyó aquellas ponencias cuyo acercamiento no respondía a acotaciones cronológicas de los aspectos tratados.

En los trabajos presentados se apreció una amplia variedad de propuestas metodológicas de acercamiento al fenómeno cinematográfico español. En primer lugar, podríamos hablar del interés cada vez más creciente por los estudios de recepción y su relación con la distribución de las películas en España. Así se presentó un primer censo sobre la difusión del cine latinoamericano en España desde una perspectiva cuantitativa (Alberto Elena), una primera aproximación a la exhibición cinematográfica en Barcelona (Josetxo Cerdán), un análisis de la distribución en Estados Unidos de la cinematografía de Pere Portabella (Josep Torrell Jordana) y dos trabajos sobre el ejercicio de la censura ideológica a través de la imposición de restricciones en la distribución de ciertas películas extranjeras en diferentes períodos (Emeterio Díez Puertas abordó el boicoteo a las películas extranjeras favorables a la II República entre 1938 y 1939 y Juan Antonio Martínez-Bretón el caso de la censura soviética durante la II República).

En segundo lugar, diversas ponencias se encuadrarían en lo que de forma laxa llamaríamos producción, aunque los enfoques varíen significativamente. Las ponencias trataron desde el censo de la producción cinematográfica española durante el mandato del Frente Popular centrado en el análisis de la actividad en los estudios (Juan B. Heinink) hasta la actividad cinematográfica de Rossellini en España (Ángel Quintana), pasando por acercamientos a la producción local en Galicia (Luis M. Quiroga Valcarce y José María Folgar de la Calle/José Luis Castro de Paz), Canarias (Gregorio Cabrera Déniz quien abordó la introducción del cine en las Islas) y Cataluña, en este caso planteando aspectos metodológicos a propósito de la producción en los años 60 (Esteve Rimbau) y la controvertida actividad pionera de Promio, el operador de los Lumière, en España (Jean-Claude Seguin).

En tercer lugar, podríamos hablar de una serie de trabajos que com-

parten un interés por las temáticas reflejadas en diversos tipos de producciones cinematográficas españolas: la presencia del boxeo en el cine español (Joaquim Romaguera i Ramió), la imagen de la Guerra Civil en la película americana *The Fallen Sparrow* (Gonzalo Moisés Pavés Borges), la imagen de Canarias en *Tirma/La principessa delle canarie* (Dolores Cabrera Déniz), la imagen de la ciencia y la tecnología en el noticiero NO-DO en la década de los 50 (Vicente Sánchez-Biosca/Rafael R. Tranche) y la visión imperial reflejada en el documental español a finales de los años veinte con un componente claramente propagandístico (Luis Fernández Colorado).

En cuarto lugar, encontraríamos algunas ponencias que abordan la relación entre el cine y los textos que se producen en su entorno. Tal es el caso del trabajo presentado sobre la valoración cultural del cine en la crítica cinematográfica del primer franquismo (Joan M. Minguet Batllori) y del análisis de los dos manuscritos de Dalí, relativos al guión de una película de los hermanos Marx, recientemente recuperados (Félix Fanés).

A todas habría que sumar tres últimas ponencias difícilmente encuadrables en la tipología que hemos pretendido esbozar: el estudio de la empresa Esquema en la publicidad cinematográfica de Barcelona (Fernando Gabriel Martín); el análisis de la figura del explicador en el cine español (Daniel Sánchez Salas) y la reflexión en torno a la irrealidad del cine español de los últimos tiempos (Juan Miguel Company Ramón).

El programa del Congreso incluía, además de la presentación de las ponencias aludidas, tres actos de muy diversa naturaleza. Por una parte, la visita a la exposición «El segle del cinema» en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, que se completó con la celebración, en el bello edificio que daba sede a la exposición, de una mesa redonda, en algunos momentos decepcionante, sobre la mirada extranjera sobre el cine español en la que se afirmaron y rebatieron los tópicos sobre «lo español» encarnados ya en las obras cinematográficas ya en las miradas que «el otro» proyecta sobre las mismas. En la misma participaron Marsha Kinder, quien el día anterior presentara el CD-Rom realizado a partir de su estudio de historia antropológica del cine español *Blood Cinema: Exploring Spanish Film and Culture* y cuyas intervenciones mostraron las limitaciones del enfoque adoptado en su trabajo, así como Peter Evans y Emmanuel Larraz, quienes ofrecieron una panorámica de la evolución en la recepción del cine español en Gran Bretaña y Francia respectivamente.

El día 14 la actividad del Congreso se trasladó a Gerona, donde a la presentación de comunicaciones seguiría la presentación del Museo del Cine que tendrá como sede esta ciudad. En ella intervinieron Tomàs Mallol, propietario de la colección que da cuerpo a los nutridos fondos que se expondrán en el futuro museo, y otras personalidades relacionadas con el proyecto que ofrecieron una exposición de su génesis y de los presupuestos y concepciones que inspiran el proyecto museológico y museográfico, así como su papel en la investigación cinematográfica.

Finalmente, los participantes y asistentes al Congreso pudieron ver la primera versión, recientemente encontrada, de *Raza* (1941), así como compararla con la versión hasta ahora conocida, realizada en 1949 y estrenada bajo el título *Espíritu de una raza*, ya que las dos cintas fueron proyectadas. La presentación de las proyecciones corrió a cargo de Ferrán Alberich, quien relató los pasos seguidos para la localización de la hasta ahora desaparecida primera versión y ofreció algunas claves acerca de la diferencia entre las dos versiones.

El Congreso fue clausurado por la Ministra de Cultura, Carmen Alborch, en un acto oficial en el que el Presidente del Congreso, Román Gubern, reivindicó el papel de la Asociación Española de Historiadores del Cine en la celebración del Centenario y reclamó la necesidad de un apoyo decidido desde las instituciones correspondientes a la investigación histórica del cine, así como a su presencia en la enseñanza. Con ello se ponía punto final a un encuentro caracterizado por una amplia participación y un dinámico debate sobre cada una de las ponencias presentadas en el que se dieron cita los diversos grupos de trabajo y tendencias historiográficas que conviven en el paisaje de la historia del cine en España. Todo ello arropado por una impecable organización que esperamos vea su continuación en la próxima cita en Cáceres dentro de dos años.

María Luisa Ortega/Marina Díaz

EL BRITISH FILM INSTITUTE Y EL «SIGLO DEL CINE»

De entre todas las celebraciones, colecciones fasciculares y suplementos dominicales propiciados por el centenario del cine, sobresale una iniciativa que parece particularmente productiva. Más aún, que se cae por su propio peso: encargar a un grupo de significados cineastas que den cuenta filmada de la historia del cinema de su país. Entre otras virtudes de este proyecto, cuya producción ejecutiva corre a cargo del British Film Institute, dos resaltan enseguida. La visión que se ofrezca del siglo del cine será diferente, por el formato audiovisual empleado y por la distinta perspectiva profesional, a la habitual en críticos e historiadores. Segundo, al separarse por países, Hollywood ocupará tan solo *uno* de los 18 programas previstos, y no el 99% del total... como tiende a ocurrir, de forma tan inexorable como irritante, en los resúmenes de medios generales y, también, especializados.

En el momento de escribir estas líneas se han completado nueve, esto es, la mitad, de los programas, habiendo comenzado a exhibirse en festivales como Berlín, Cannes y San Sebastián, y en cadenas televisivas como Arte (en España, los derechos han sido adquiridos por Canal+). La lista de los cineastas elegidos resulta estimulante, dado que el criterio de selección no puede calificarse de conservador, precisamente: hay autores de la talla de Bertolucci, Kieslowski, Scorsese, Frears o Mrinal Sen; e

incluso *enfants terribles* como Oshima y Godard. No es de esperar, por tanto, una ristra de blandos resúmenes triunfalistas y, de hecho, no lo son ninguno de los cuatro programas que he tenido ocasión de ver y que comento a continuación, no sin antes lamentar que en esta lista de países seleccionados no figure el nuestro —otro tren que perdemos— cuando sí se incluyen los cines de Nueva Zelanda, Australia, Irlanda o Corea.

Encargarle un trabajo de este tipo a Godard era pedirle peras al olmo. Su aportación, que firma con Anne-Marie Miéville, no es una historia sino una diatriba y una elegía por el cine francés, que se da por muerto y olvidado: Godard prolonga aquí el tono inmensamente melancólico de su última obra y sólo es de lamentar que no haya empleado también, como era de esperar, el método de «semiología poética» que han patentado en su *work in progress Histoire(s) du cinéma*, una forma radical, revolucionaria, de pensar en cine la historia del mismo.

Característicamente, Godard da tanta importancia a los que han *pensado* el cine como a los que lo han hecho. Edgar Reitz en su aportación, también extrañamente melancólica, pone a pensar a los propios realizadores: su programa adopta la forma de una fantasmal reunión (*digital*) de cineastas alemanes en una imaginaria cinemateca; de Riefenstahl a Syberberg, pasando por directores del antiguo Este, todos desgranar sus recuerdos y sus sentimientos hacia el cine de su país.

En contraste, el británico Stephen Frears firma su programa risueño (se saca a sí mismo dirigiendo y besando a Julia Roberts en el rodaje de *Mary Reilly*), trazando un ágil repaso que va del Hitchcock inglés a Loach y el productor Puttnam. Se detiene en la edad de oro de los años 40, entrevista a individualistas como Mackendrick y a pro-americanos como Alan Parker, lamenta los defectos crónicos del cine inglés (su estética de clase media, su frialdad emocional) y cuestiona la afamada tradición realista, para terminar con una hilarante lista de las diversas recetas —contradictorias— que se han dado para salvar al cine de su país de la absorción por Hollywood. ¿Su diagnóstico final? «Se han hecho buenas películas en Inglaterra...», pese a la maldición gitana que le echara al cine británico el crítico Truffaut, a quien Frears manda al infierno por ello.

El programa que firma Scorsese es el más largo, tres horas, y el más personal, al insistirse una y otra vez en los gustos privados del cineasta (*Duelo al sol*, oscuros films negros y de serie B, etc.), pero también el más convencional en contenido, realización y ensamblaje. Su mayor interés consiste en lo que tiene de autorretrato del cinéfilo Scorsese, que es además un buen hablador (y cruzado de causas como la conservación y la colorización del viejo celuloide), así como en la riqueza de material que despliega. Pero, de todas las historias del cine, ésta es con diferencia la que mejor nos sabemos.

Antonio Weinrichter