

Introducción:

El cine como exilio

RAFAEL DE ESPAÑA

Aquellas historias del cine que se plantean como «nacionales», esto es, que pretenden dar una visión de lo que ha sido la producción de películas en un determinado país, se encuentran muchas veces con el problema que suponen aquellos cineastas extranjeros que han trabajado en el país en cuestión y los del país que han desarrollado gran parte de su trabajo fuera. ¿Lubitsch es un director alemán? ¿Buñuel es un director español? Como el cine es una industria, parece que el que tiene la última palabra en nacionalidad es el productor, y por eso una película pertenece al país de dónde sale el dinero para producirla. Pero tampoco eso sirve para todos los casos. Los fondos de Samuel Bronston provenían de empresas transnacionales (eufemismo para designar el expansionismo económico estadounidense), pero todo su tinglado productivo radicaba en territorio español: ¿sería, pues, *El Cid* una coproducción hispano-italiana? Lo dudo. Otro caso, sin salirnos de la geografía hispana: *Campanadas a medianoche* de Orson Welles. Esta sí es, sin duda alguna, una coproducción hispano-suiza organizada por Emiliano Piedra, pero su director es americano, el reparto internacional y el guión es una de las mejores adaptaciones de Shakespeare sin que le afecte el que los escenarios sean rotundamente españoles. No veo, pues, porque no se puede ver la historia del cine no como la de unos países o unas personas sino como un exilio continuo.

Se me puede objetar que hay muchos cineastas que han trabajado muy a gusto en sus respectivos países. ¿Seguro? Depende de lo que entendamos como país. ¿Todos los realizadores franceses nacieron en París o en los alrededores de La Victorine? ¿Florian Rey y Carlos Saura han desarrollado su labor profesional en algún lugar de Aragón? ¿*Viridiana* no estaba producida por un catalán? El cine es un arte singular que, aparte de ser el resultado de una labor de equipo, supera sin grandes complejos las fronteras creadas por los muy convencionales sentimientos patrióticos. El ejemplo más preclaro del cine como exilio es Hollywood, que nació precisamente como resultado de la huida de la Costa Este de una serie de profesionales que querían dedicarse al nuevo negocio sin las cortapisas que les ponía el monopolio de Edison; cuando llegaron a California y decidieron quedarse, allí nadie tenía la más remota idea de que un triste villorrio se convertiría en la capital indiscutible de la industria filmica. Y desde aquellos lejanos días Hollywood ha sido la tierra de promisión para personas de todo el mundo, igual que Nueva Inglaterra lo fue para los puritanos del Mayflower: unos triunfaron y otros fracasaron sin que esta evolución estuviera siempre ligada a sus auténticos méritos, pero todos recalaron allí porque sabían que las perspectivas eran muy superiores a la de sus lugares de origen. Otras veces era la forma de escapar a una situación en la que ya no era cuestión de ganarse la vida sino simplemente de conservarla: aquellos alemanes que en 1933 no pudieron obtener en su país un certificado de «limpieza de sangre» tuvieron que emigrar, no siempre con garantías, a la tierra prometida californiana. Los hubo que pudieron mantener su prestigio o hacerse un nuevo nombre- algunos en el sentido literal de la palabra- mientras que otros se resignaron a hacer caricaturas de nazis degenerados, pero todos aceptaron la nueva situación porque siempre era mejor malvivir en Hollywood que morir en Auschwitz.

Si nadie puede discutir que el cine de Hollywood admite la interpretación de «cine de exilio» (igual que tampoco se le puede negar una personalidad propia que torno elementos del inmigrante y del país receptor), también en Europa nos encontramos una situación parecida, por no decir exactamente igual. Durante muchos años, los centros productivos cinematográficos europeos estaban centrados en París y Berlín. Y además se daba la otra circunstancia que había creado el exilio a Hollywood: las difíciles condiciones de vida en determinados países, fuera por motivos económicos o políticos. En los años veinte se producen dos migraciones de cierta importancia: la de los rusos que se instalan en París por falta de sintonía con las corrientes ideológicas de la entonces llamada Unión Soviética y la de los italianos que deben buscar trabajo en Alemania ante el marasmo en que había caído la producción de su país. Los primeros llegan como un clan y se cobijan en una productora fundada para la ocasión, la Albatros, y el actor Mosjoukine se convierte en una estrella internacional (que en la actualidad no lleguemos a entender como esta especie de sosias de Harry Langdon pudiera hacer de apuesto seductor es otra historia); en el caso de los italianos puede decirse que van más «por libre» y, aunque no consiguen destacar en exceso, su presencia en el cine comercial de nivel medio producido en Berlín se hace notar.

¿Y en España? Antes de hablar del exilio cinematográfico español me parece oportuno recordar algo que muchos consideraran una obviedad: que España es uno de los principales países productores de exiliados. Si tomamos por cierto aquel latiguillo castrense de que la patria es como una madre, España debe ser algo así como la madrastra de Cenicienta, a la vista de su tendencia a echar de casa a sus hijos y la mala acogida que ha dado a aquellos que buscaban refugio dentro de sus fronteras, en una larga lista que va de los judíos expulsados por la Reina Católica a los magrebíes de las pateras pasando por Miguel Servet, los llamados *afrancesados*, Goya, Machado, etc. Lo curioso del caso es que la imagen de España en el extranjero la han dado primordialmente los expulsados, para bien o para mal: leyendo libros de historia hay momentos en que uno llega a la conclusión de que toda la Leyenda Negra se basa en los testimonios de Antonio Pérez y la grandeza artística hispana en personajes como Picasso o Dalí, que han desarrollado su actividad de forma mayoritaria en el extranjero.

Teniendo en cuenta estas premisas, no nos puede sorprender que las figuras españolas más citadas en las historias del cine internacional sean Segundo de Chomón y Luis Buñuel, que por muy baturros que fueran o se sintieran no tuvieron más remedio que emigrar para manifestar sus talentos. Y es que el cine en España ha seguido la misma tónica de otros aspectos de nuestra historia: estrechez de miras, miseria moral y espíritu cainita. Celebrar el centenario de nuestro cine en 1996 no tiene sentido, y no por la enfurruñada polémica sobre si el Sr. Jimeno (o Gimeno) estaba aquel día cámara en mano a la salida de misa en el Pilar, sino porque durante más de treinta años no existió en España nada parecido al cine que se hacía en otros países de Europa. Afortunadamente para nuestro orgullo patrio la mayor parte de la producción anterior a 1940 ha desaparecido y así podemos decir que *Zalacaín el aventurero* o *La travesía molinera* eran unas películas formidables, confiando en que ningún investigador impertinente tenga la indelicadeza de recuperarlas. Y hablando de recuperaciones, no es fruto de la casualidad que cuando aparece algún título de los años veinte o treinta firmado por un español resulta que se ha hecho fuera de España; y no me refiero a films «artísticos» tipo *Un perro andaluz* o *La Edad de Oro*, sino a *La bodega de Benito Perojo* (1930), un producto comercial de notable prestancia, que luce una factura técnica muy superior a la de la versión muda que se conserva de *La aldea maldita*, por citar lo que siempre se ha considerado el cenit del arte filmico español pasando por alto que el *director's cut* de esta película fuese probablemente la versión sonorizada ...completada y montada en París, por supuesto.

Todas estas divagaciones pueden resultar un poco derrotistas, pero creo que deben tenerse en cuenta al hablar del exilio cinematográfico español de 1939, que tradicionalmente se asocia a la desbandada intelectual republicana. ¿Seguro que el exilio cinematográfico tuvo una motivación exclusivamente ideológica? El ya citado Perojo no se fue a la Argentina por republicano, sino por suponer que tenía más oportunidades allá que acá. Otro realizador de los años treinta, Francisco Elías, citado en los libros como autor de espléndidas películas...perdidas (una de las conservadas, *Maria de la O*, es digna de elogio, pero de la recientemente recuperada *El misterio de la Puerta del Sol* mejor no hablar), ya había conseguido trabajar en Francia antes de la guerra y en la posguerra se marchó a México a pesar de no tener ninguna relación con los círculos de refugiados antifranquistas. Debemos tener presente que en 1939 -y esto liga con nuestros anteriores razonamientos - las industrias cinematográficas mexicana y argentina, si bien no resistían la comparación con Hollywood, estaban por encima de la española. Realizadores, técnicos y actores que habían trabajado en el cine de los tiempos republicanos eran conscientes de las limitaciones de una industria de débil estructura, y la perspectiva de emigrar quizá no fue para muchos una tragedia en todo el sentido de la palabra sino un mal menor o, incluso, una posibilidad de mejorar. Además, un detalle que se suele ignorar -por descuido o deliberadamente es que casi todos los representantes del exilio cinematográfico salieron muy pronto y sin prisas de España, sin esperar a la derrota de las armas leales.

Por supuesto, estas consideraciones no quieren decir que el trauma horrible de la Guerra Civil fuera una bendición para nadie, pero si repasamos los elencos recopilados por Román Gubern en su libro de 1976 *Cine español en el exilio* (en su momento pionero y hasta la fecha único sobre el tema, algo que debería dejarnos estupefactos) veremos que todos los que a raíz de la guerra se vieron forzados «a hacer las Américas» desarrollaron allá unas provechosas carreras y contribuyeron eficazmente a mejorar el nivel cualitativo de las cinematografías que los habían acogido. Además, su presencia cumplió un curioso papel de «normalización» de las relaciones entre la América hispana y la ex-metrópoli, papel que no deja de ser paradójico en el caso de países como México, que no reconocían a la España de Franco: gradas al elevado contingente de gachupines las películas mexicanas se llenaron de homenajes a la llamada Madre Patria que, vistos en la actualidad, son difíciles de situar en un momento en que la propaganda franquista despotricaba de México como asilo de rojos y separatistas y, por lo tanto, enemigo de la España auténtica.

En realidad, los refugiados republicanos eran cualquier cosa menos «antiespañoles», y desplegaban la misma empalagosa morriña que los emigrantes de las zarzuelas y las canciones populares.

En el cine, esa morriña se concretaba a veces en unos elaborados monumentos de españolismo de los que los más famosos son *La barraca* (1944, dir. Roberto Gavaldón) y *La dama duende* (1945, dir. Luis Saslavsky). La primera, rodada en México, es una adaptación de la famosa novela de Blasco Ibáñez supervisada por su hija Libertad en la que se llevó a cabo una esmeradísima reconstrucción del ambiente valenciano que incluía tanto el tradicional paisaje de barracas como el no menos típico Tribunal de las Aguas; en contra de algunas opiniones apresuradas que afirman la improbable existencia de una copia hablada en *valencià* y conforme a la personalidad del propio Blasco, la película debe verse como una reivindicación más españolista que valencianista. La otra película parte también de una fuente literaria, aunque en este caso el original de Calderón ha sido trasladado a primeros del siglo XIX y de esta forma se puede hacer una afectuosa referencia al autor como gloria de las letras españolas. Ambos títulos son una especie de homenaje de mexicanos, argentinos y españoles a las raíces culturales de Hispanoamérica, pero unas raíces muy selectivas en las que no pintan nada los indígenas: son, curiosamente, casi un manifiesto neocolonial que pone en evidencia tanto al indigenismo estereotipado de algunos intelectuales americanos como las rabiets de las jerarquías franquistas sobre el poco patriotismo de los exiliados.

En los años cincuenta, no obstante, se fue produciendo una mayor integración de los elementos peninsulares en la mentalidad americana. El personaje que mejor define esta asimilación es el documentalista gallego Carlos Velo, responsable de dos de los mejores films mexicanos de esa época: *Raíces* (1954, firmada por Benito Alazraki) y *Torero* (1956). En el mismo México -donde no en vano los exiliados dejaron más hondo recuerdo-, Jomí García Ascot realizaría el que sin duda es el homenaje más sentido al exilio español, *En el balcón vacío* (1959).

Que los refugiados se encontraban a gusto en su nuevo hogar lo demuestra el hecho de que muchos hicieron visitas para recordar viejos tiempos, pero pocos se quedaron: seguramente, sólo encontraban «el balcón vacío». En la actualidad la huella del exilio español en el cine de los países hispanoamericanos se ha difuminado bastante, aunque a veces los hijos de aquellos refugiados rinden homenaje a sus padres, como el muy directo del colombiano Sergio Cabrera en *La estrategia del caracol* (1993). Con el pasar de los años el trasiego intercontinental cambió de dirección, y comenzaron a llegar americanos a nuestras orillas huyendo de la represión política. Afortunadamente para ellos, España dejó de hacer su tradicional papel de madrastra (la experiencia del franquismo fue provechosa, por lo menos, para reestructurar nuestro concepto de identidad nacional) y así pudieron continuar trabajando, como es lógico con resultados dispares: el más afortunado de todos fue sin duda ese grandísimo actor que es Hector Alterio, que supo convertirse en figura clave de nuestras mejores películas y en la actualidad tiene a su hijo Ernesto plenamente integrado en el cine español más actual.