



***Anatomía de un fantasma. Historia clínica del cine español* de Francisco Elías**

Por JORDI PICATOSTE VERDEJO

En la bibliografía de cine español son varios los directores que en algún momento han dado cuenta de sus experiencias o conocimientos a través de escritos. Desde vacas sagradas como Luis Buñuel (*Mi último suspiro*) o Fernando Fernán Gómez (*El tiempo amarillo*) hasta cineastas populares como Antonio Isasi-Isasmendi (*Memorias tras la cámara*), Jesús Franco (*Memorias del tío Jess*), Mariano Ozores (*Respetable público*) o más recientemente José Luis Cuerda (*Memorias fritas*) han sentido la necesidad de explicarse a través de relatos personales, cuya forma pueden ser muy diversa. Manuel Mur Oti escribió una breve y barroca autobiografía que se incluyó en la obra que le dedicó Miguel Marías (*Las raíces del drama*), Juan Antonio Bardem

utilizó una sorprendente estructura desordenada en *Y todavía sigue* y Jaime de Armiñán reservó para *La dulce España* sus memorias de infancia y dejó que sus vivencias cinematográficas se colaran en las páginas del *Diario en blanco y negro* que escribió durante el rodaje de *Al otro lado del túnel*.

Por su parte, Jaime Camino escribió un manual de dirección (*El oficio de director de cine*) y Antonio del Amo toda una *Historia universal del cine*. La cinefilia empapa tanto *Mi diccionario de cine* de Fernando Trueba como la abundante obra escrita de José Luis Garci (*Morir de cine*, por ejemplo). Víctor Erice y Antonio Drove escribieron sobre cineastas admirados, *Nicholas Ray y su tiempo* el primero, *Tiempo de vivir, tiempo de revivir*. *Conversaciones con Douglas Sirk* el segundo. También José Luis Borau immortalizó negro sobre blanco su amor por el séptimo arte con la monografía *El Caballero d'Arrast* y el ensayo lingüístico *Palabra de cine*. Hay quien se ha atrevido con la ficción literaria como los ya mencionados Fernán Gómez (*El mal amor*) y Armiñán (*La isla de los pájaros*), además de Manuel Gutiérrez Aragón (*La vida antes de marzo*), Álex de la Iglesia (*Payasos en la lavadora*), Gonzalo Suárez (*El síndrome de Albatros*), Elio Quiroga (*Los que sueñan*), David Trueba (*Saber perder*), Daniel Sánchez Arévalo (*La isla de Alice*) o Fernando León de Aranoa (*Aquí yacen dragones*). Además, Isabel Coixet reúne artículos en *La vida secreta de Isabel Coixet*.

En el territorio concreto de la literatura memorialística de los cineastas españoles, el libro que nos ocupa es especial por varios motivos. Primeramente se trata de la recuperación de las memorias inéditas de todo un pionero, Francisco Elías (1890-1977), director de la primera película sonora española *El misterio de*

*la puerta del sol* (1929), fundador de los estudios Orphea de Barcelona y director de la primera producción rodada en unos estudios sonoros nacionales -*Pax* (1932)-, los mencionados Orphea. Además, en él, el realizador onubense afincado en la capital catalana no se limita a tejer un relato biográfico con sus experiencias en el cine silente de Estados Unidos y Francia o su exilio mexicano (1938-1948) -a las que dedica la primera parte, *Recuerdos de un pionero*- sino que emprende también un análisis del estado del cine español desde los inicios hasta 1971, año de escritura del libro -parte II: *Anatomía de una industria fantasma*- y, como colofón, presenta una propuesta para solucionar los problemas detectados -parte III: *Hacia un cine español de proyección universal*-. Todo ello lo hace único.

*Anatomía de un fantasma* es, en realidad, una reelaboración ampliada de la obra *El cine español y yo* (1966), que ya fue recuperada en 1992 por José María Caparrós Lera en el volumen *Memorias de dos pioneros*, que también incluía un escrito autobiográfico del pionero catalán Fructuós Gelabert, *Aportación a la historia de la cinematografía española*, redactado en 1940. El propio Caparrós Lera (1943-2018), director de la colección Film-Historia a la que pertenece la obra y que conoció a Elías en sus últimos años de vida, ha sido el editor de este libro, acabado de imprimir un mes después del fallecimiento del recordado profesor.

Escrita hace medio siglo en un contexto político afortunadamente distinto, la obra cae en afirmaciones delirantes -el oro de Moscú fue a parar a México, según Elías, de ideología franquista y cuyo exilio se debió a motivos familiares- y propuestas imposibles de realizar en la actualidad unas, inadmisibles otras -el

mantenimiento de “una Censura rigurosa”, por ejemplo, que el autor consideraba “imprescindible en una comunidad como la nuestra proclive a los extremismos”-. El volumen incorpora notas al pie de página de Caparrós Lera que matizan, corrigen e incluso critican opiniones vertidas por un Elías que descalifica films como *Metrópolis* o a directores como Luis Buñuel a quien llama “apóstol cinematográfico del resentimiento”.

Pese a ello, y más allá de la justa reivindicación del director por su papel de pionero y de una época considerada por el autor como el “único capítulo triunfal de la historia del cine nacional” -el periodo 1932-1936, en el que se desarrolló una industria sin ayudas estatales y con la creación de estudios-, la obra permite constatar la inveterada existencia de ciertas cuestiones polémicas que no se han resuelto todavía. Porque ¿cuántas veces hemos oído decir a importantes personalidades del cine actual que no existe una verdadera industria cinematográfica española? Tal afirmación ya la sustentaba Elías más allá del centenar de producciones (123, de ellas 45 en régimen de coproducción) que el cine español atesoraba en 1969, cifra superada en la actualidad.

En el argumentario del director de *Pax* (1932), *Rataplán* (1935) o *El milagro de Cristo* (1940), encontramos polémicas sempiternas: la invasión cultural americana, el doblaje y las subvenciones. Paradójicamente el propio Elías se flagela (aunque fugazmente) como cooperante involuntario de la invasión de las pantallas españolas por parte de las producciones americanas, más del gusto del espectador autóctono que las producciones propias. Elías, en su primera etapa profesional en Estados Unidos había fundado una empresa que se encargaba de la traducción al español

e inserción de rótulos de las películas mudas norteamericanas. Este procedimiento, además, no dejaba de constituir un precedente de lo que vendría después con el doblaje, causante según el autor de “la imposibilidad absoluta de crear una industria cinematográfica genuinamente española”. Para mayor desesperación del director escritor, el doblaje fue adoptado por el Estado franquista a partir de 1941 como imposición para el cine foráneo con el fin de poder exhibirse en las pantallas nacionales.

Tal “entrega a la competencia extranjera de la mejor arma de la producción cinematográfica española, que así quedaba en inferioridad de condiciones frente a la concurrencia de otras cinematografías, muy superiores en medios y posibilidades y que así rompían la única barrera que hasta entonces se había opuesto a su amplia difusión: el idioma” -como se aseguraba en una posterior declaración del Ministerio de Información y Turismo, recogida en el libro- vino después de otra práctica también denunciada con vehemencia por el director, “un *dumping* de dimensiones colosales” sin restricciones que abarataba el producto extranjero durante el primer cuarto de siglo, en el que según afirma Elías “hubo años en que se importaron más de mil quinientas películas”.

Otro de los argumentos que esgrime para evidenciar la fragilidad del cine español a lo largo de la historia es el sistema de subvenciones, el proteccionismo del Estado, que, en tiempos de la dictadura, era terreno abonado para la picaresca. Elías señala orgullosamente que en el periodo precedente -y republicano-, en el que paradójicamente él contribuyó de manera relevante en el cine, no hubo ayuda alguna. Además cita a otro director estrella, Florián Rey, que en una entrevista en 1935 renunciaba a

cualquier ayuda oficial: “Que sea el público el que nos proteja cuando logremos complacerle”, exhortaba Rey, autor del clásico *La aldea maldita*. En la actualidad, sin embargo, los profesionales del cine son los primeros en justificar las ayudas para defenderse de aquellos que, habitualmente por motivos ideológicos, critican al sector. Pese a la diferencia entre los tiempos comparados, el contraste entre las declaraciones de Rey y las de destacados cineastas de nuestros días - J.A. Bayona es uno de los que más se ha posicionado, incluso en redes sociales- lleva a conclusiones no del todo halagüeñas sobre la evolución del cine español.

A todo ello Elías encontraba una posible solución en la lengua, de la misma manera que su mal uso en forma de doblaje había causado, en opinión del autor, el principio del fin. Partiendo del gran número de hispanohablantes en el mundo a lo largo y ancho de una veintena de países, el director proponía la creación de un Mercado Común Hispanoamericano, un frente común entre todos los territorios de habla hispana. Cincuenta años después esta entente se ha expresado más en lo institucional, con escaso alcance en lo popular. El Festival de San Sebastián, por ejemplo, incluye una sección dedicada únicamente a largometrajes latinoamericanos (Horizontes Latinos) y desarrolla el programa *Cine en construcción* de ayuda a la finalización de proyectos de ultramar. Además, recientemente se han constituido dos galardones que, a modo de los Premios del cine europeo, superan las fronteras de los Estados en favor de la idea de comunidad, en este caso del cine iberoamericano: los Platino y los Fénix; estos últimos, sin embargo, han dejado de otorgarse este 2019 por falta de recursos, mal síntoma.

No obstante estos gestos de buena voluntad, el público de los respectivos países no se siente interpelado. Un artículo de *El País* de enero de 2017, *Latinoamérica no quiere verse en el cine*, firmado por Gregorio Belinchón y Tommaso Koch, se hacía eco de descorazonadoras cifras del 2015 que evidenciaban la falta de interés del público latino por consumir cine propio -la mayor cuota de mercado la presentaba República Dominicana con un 31%, seguida de España con un 20'28%-, lo que se extendía al cine de los países vecinos. En España, el cine latinoamericano solo consiguió el 0'2% de los espectadores frente al 36% del cine de los Estados Unidos.

Casi alcanzado el primer cuarto de siglo del XXI, el cine español ni se plantea la supresión del doblaje, asume el poder de las *majors* en taquilla y defiende la (necesaria) protección oficial al sector. Además, se ha demostrado ineficaz su alianza con el cine latinoamericano para crear un Gran Público. Más allá de la evolución tecnológica y de los nuevos modelos de consumo que se van imponiendo, poca cosa ha cambiado desde que Elías redactara su texto. Exceptuando, para su desgracia, el franquismo, periclitado... ¿no?

**ELÍAS, Francisco**, *Anatomía de un fantasma. Historia clínica del cine español*. Edición a cargo de Josep Maria Caparrós i Lera y Enrique Sánchez Oliveira. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona/Editorial Universidad de Sevilla. Colección Film-Història, núm. 19, 2018. 237 págs. + álbum fotográfico (17. págs.).

