

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL FUEGO SAGRADO

(Un itinerario personal)

Discurso del académico electo
EXCMO. SR. D. FERNANDO LARA

Leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 28 de noviembre de 2021

y contestación del
EXCMO. SR. D. MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN



MADRID
MMXXI

EL FUEGO SAGRADO

(Un itinerario personal)

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL FUEGO SAGRADO

(Un itinerario personal)

Discurso del académico electo

EXCMO. SR. D. FERNANDO LARA

Leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 28 de noviembre de 2021

y contestación del

EXCMO. SR. D. MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN



MADRID
MMXXI

Discurso del
EXCMO. SR. D. FERNANDO LARA

A Patricia, que llenó de
luz y amor este itinerario.

Señoras académicas y señores académicos, amigas y amigos:

«Yo nací ¡—¡respetadme!— con el cine», reclamaba Rafael Alberti al inicio de uno de sus poemas de *Cal y canto*¹. Aunque exageraba un poco, porque en realidad había nacido siete años después de aquella primera proyección en París, su exclamación servía como proclama de unos autores de vanguardia que, en la década de los 20 del pasado siglo, tuvieron al cine como algo propio y distintivo. El siglo que ha sido el de su inserción entre las Bellas Artes y, concretamente el de las Nuevas Artes de la Imagen, como se las denomina en esta casa. En la Academia hasta la que me han traído Josefina Molina, Manuel Gutiérrez Aragón y el hoy Director Tomás Marco, a quienes nunca agradeceré bastante el entrar en ella de su mano y poder manifestar el honor que siento al presentarme ante ustedes. Con la mente puesta en dos ilustres y queridos cineastas que me precedieron, José Luis Borau y Luis García Berlanga, cuyo Centenario hemos celebrado entre estas mismas paredes con la importante exposición «Berlanguiano».

[11]

Desearía ser hoy capaz, en una mínima proporción, de lo que Flaubert confesaba en una carta de 1864 estar intentando con *La educación sentimental*, lograr «hacer la historia moral, o más exactamente senti-

mental, de los hombres de mi generación»². En mi caso, para comunicarles el fuego sagrado de este cine vivido durante una ya larga trayectoria, mejor me observo a mí mismo desde la distancia, pasando de la primera a la segunda persona en el relato. Hacer como si estuviera ante un espejo, como en aquel pasaje de la Primera Epístola de Pablo a los Corintios, cuando se auguraba que «ahora vemos como en un espejo, de forma velada, pero entonces veremos cara a cara; ahora conozco parcialmente, pero entonces conoceré como soy conocido». No resulta extraño que Ingmar Bergman se inspirase en esta idea para su gran film *Como en un espejo*. Con el máximo respeto hacia Pablo de Tarso y el maestro sueco, voy en busca de algo similar, para mirarme como si fuera otra persona, otro yo.

[12]

Veamos. Quizá todo nació alrededor de una mesa camilla, poco después de atizar con la badila los rescoldos de un brasero, imprescindible en la fría tarde madrileña. Ahí estás tú, sentado con tu madre, una de esas madres de la posguerra española, fuerte, dominante, resistente hasta lo inverosímil ante mil y una penurias. Y te empieza a hablar de su padre, tu abuelo Andrés a quien nunca conociste, de sus andanzas por el Marruecos entonces español, de cómo se enamoró perdidamente de tu abuela durante un viaje en tren, pero, sobre todo, de que contribuyó a fundar en Barcelona la primera verdadera revista de cine que hubo en nuestro país, *Arte y Cinematografía*. Y de ahí pasáis a hablar de películas recientes, de las que veis juntos y con tu hermana los jueves por la tarde, en que no hay colegio. Y tú te atreves a mostrarle unas libretitas que guardabas muy escondidas y donde hay comentarios sobre esas películas, diciendo las que te han gustado y las que no, las cosas que crees mejores y peores en ellas. Y tu madre te enseña a su vez unas carpetas donde guarda recortes de prensa sobre cine y a la que tus hermanos han ido aportando crónicas y reportajes más recientes.

No, no son esos cuadernos los papeles, los libros, que hay que apresurarse a quemar porque por la escalera los vecinos se avisan de un registro policial. Menos mal que no está tu padre, que reviviría tantas cosas en ese momento de frenético miedo, aunque posiblemente así despertase de las brumas de derrotado en las que parece siempre envuelto, como sin superar aquella hambre y aquel frío del campo de concentración de Albatera. Solo se consuela en el cariño de tu hermana, esa única hija entre cinco hijos a la que adora, sobre todo las mañanas siguientes a las disputas a las que por las noches suelen entregarse tus padres, trasunto en clave familiar de un ambiente de guerra civil. Una guerra tras la que —como diría Fernando Fernán-Gómez en *Las bicicletas son para el verano*— había llegado no la paz, sino la victoria impenitente. Tú, al menos, tienes el refugio de tus notitas de películas e incluso de esa novela que has empezado a los seis años, *Un crimen en Londres* se llama, ciudad que, por supuesto, no conoces. Porque tu primer viaje largo será durante todo un día interminable pero hacia la promesa del mar, hacia esa Cádiz de la familia de tu madre, cuando a los doce años quedas fascinado al ver desde el tren las salinas de San Fernando brillando a la luz de la luna...

[13]

Sobre todo, tú tienes a tu lado al cine, al que sientes como algo inseparable de ti mismo. En este tiempo de posguerra y en este espacio de clase media madrileña de la calle Atocha, de carencias disimuladas por las pericias de la supervivencia, es tu refugio y da sentido al día a día más que los estudios en ese colegio San Jerónimo, cuyo director, Don Alfonso, es alguien tan vencido y evanescente como tu propio padre. ¡Que lleguen los jueves!, te dices una y otra vez durante la semana para disfrutar con las películas pero, mejor aún, para ir llenando esos blocs con tus notitas. Aseguraba François Truffaut que ningún niño quería ser crítico de cine, que aspiran a ser bomberos, futbolistas o en todo caso médicos, pero nunca críticos. Se equivocaba contigo, que ya sabías perfectamente que escribirías de cine

cuando fueras mayor, y que ibas a dedicar tu vida a que muchos disfrutasen con él tanto como tú lo harías.

Encerrados con un solo juguete

Especialmente cuando, en el recién inaugurado cine Candilejas, bajando por el Paseo de las Delicias, vieses *Mi tío* en programa doble con una tediosa biografía de Gayarre, y te demostrase que las películas no solo eran esas estupendas de piratas y aventuras, de risa y canciones, que solías ver en otra sala, el San Carlos. Entendiste entonces que el cine podía unir la diversión con la inteligencia y destilar algo diferente en sus imágenes, aquello que Jacques Tati te ofrecía en bandeja con su personaje de Monsieur Hulot. Había llegado la epifanía que andabas buscando y, a partir de entonces, ya identificarías para siempre al cine con la vida, no solo porque te mostrase las de los demás, sino porque en las pantallas se iba conformando la tuya propia, esa identidad todavía incipiente y temblorosa. No sabías aún, porque no conocías a Margaret Mitchell, la autora de *Lo que el viento se llevó*, que «la vida no tiene ninguna obligación de darnos lo que esperamos»³.

Pero el Candilejas era una excepción, lo tuyo, ya queda dicho, era el San Carlos, al lado de la Glorieta de Atocha y hoy una discoteca. Tarde de jueves, de vacación escolar, de programa doble, de frío agudo o calor bochornoso en los años 50 madrileños. Plagados de inmensos cines de barrio, como el América, sin más calefacción que la humana y el entusiasmo desprendido por nuestros cuerpos. Cines asfixiantes del estilo del Chueca donde, para la anunciada «refrigeración» del público, se abría una ventanita allí arriba, arribísima del todo. Cines tan desvencijados que, así pasaba en el San Cayetano o el Doré, había que sentarse sobre el borde de las butacas puestas en vertical, para no sumergirse en unas profundidades que impedían siquiera vislumbrar la mitad inferior de la pantalla. Cines de

copias infinitamente rayadas avanzando a saltos, proyectores de carbones que se consumían y os consumían con vertiginosa celeridad, negruzcas pantallas recosidas a base de cordel, suciedad acumulada en años de posguerra.

La verdad es que, entonces, no te importaba demasiado todo eso. Pero cuando en casa el mes venía mal dado, no se podía contar con los cinco duros semanales para «*diversiones*» y había que llenar la tarde del jueves recorriendo de punta a cabo una línea de autobús o de metro para, según la versión materna, «*conocer barrios nuevos*» (a 40 céntimos el billete de autobús, un poco menos el de metro, según la distancia entre estaciones), notabas que algo muy importante se quebraba dentro de ti. Te costaba mayor esfuerzo volver al colegio a la mañana siguiente, sin tu tema preferido del que hablar, con la grisura de lo incompleto, de lo fallido, pegada al deambuleo por las calles. El sueño, la fantasía, lo maravilloso..., ahí no estaba tanto el alimento básico que necesitabas extraer del cine. Lo imprescindible era intuir que existían otras realidades distintas a la mediocridad y la dureza autoritaria que imponía una sociedad enquistada en sí misma.

[15]

Y piensas ahora con insistencia en que os hicisteis mayores gracias al cine, porque en buena parte había en él una forma de entender el mundo y de entenderos a vosotros mismos. Nada de lo que contaba os resultaba ajeno, todo lo contrario: vuestros patrones de comportamiento nacieron tantas veces de sus imágenes, como vuestra forma de amar, de expresaros, de ambicionar aquello que no estaba al alcance de la mano. Pero también con ellas aprendisteis a equivocaros, quizá la regla de oro de la madurez. Os pareció demasiado tiempo que el mundo se dividía en buenos y malos, que las mujeres y los hombres se ajustaban a los modelos de fascinación o repulsa que proponía la pantalla, que las historias del signo que fuesen tan solo

duraban hora y media, con planteamiento, nudo y desenlace. E incluso os empeñasteis en que vuestras novias estuvieran siempre igual de deslumbrantes que las «estrellas» del celuloide; o en encontrar a cada paso la actitud justa del «héroe», esa capacidad de Clark Gable o de Gary Cooper para salir de las situaciones difíciles sin apenas esfuerzo, dominando la situación. Y, todavía peor, os acostumbró peligrosamente a que las cosas sucediesen en la vida real a idéntica velocidad de 24 imágenes por segundo.

Pero también para aprender la libertad fue el cine un compañero impagable, ejerciendo vuestra indignación por los cortes de censura, la reclamación de unas películas españolas que hablasen de cuanto sucedía en el país, y la firme voluntad de atracaros de celuloide sin represiones en excitantes escapadas al extranjero. Fuisteis cazadores furtivos de unas imágenes que no os pertenecían, que no dejaban llegar hasta vosotros o desembarcaban cautivas y bautizadas hasta las salas. Furtivos también en el amor y la política, en el encuentro de sensaciones personales y colectivas, vuestra generación se vio obligada a practicar el «voyeurismo» ante las ideas y ante las caricias, ante los besos de película y los besos de verdad, ante las palabras que otros decían porque a vosotros os prohibían pronunciarlas. Mantener entonces «relaciones» con una chica francesa equivalía a disfrutar con las primeras películas de la «Nouvelle Vague», o a poder discutir el Manifiesto más reciente del Partido Comunista o de la UGT. Significaba la fascinación ante una libertad que se aparecía con la aureola mítica de un Shangri-La inalcanzable.

Pasó después la tarde del jueves a convertirse en entrada clandestina a sesiones «*para mayores de 16 años*» (3-3R-4 de calificación eclesiástica), tratando de descubrir los motivos de que aquello tan pecaminoso os estuviese vedado, aunque con la mirada más sobre la puerta de la sala que sobre la pantalla... Porque estabais seguros de que en cualquier ins-

tante iba a surgir el celoso guardián que, por haberos colado, os arrojaría con cajas destempladas a las tinieblas exteriores. Fue el momento de ir penetrando tímidamente en los cine-fóruns escolásticos, con sus curas que demandaban en tono de confesionario *«cuál era el personaje moralmente positivo»* o *«cómo había que entender el correcto mensaje de la película»*, ante el silencio de un auditorio intimidado tal que en examen de Matemáticas de sexto. Ya en los cine-clubs, aquello se tradujo en que la *«dimensión positiva del protagonista»* había que entenderla *«en función de la lucha de clases»*, y que el *«mensaje»* solo era válido si *«clarificaba el concepto de alienación»* e incidía en el *«imprescindible compromiso con la realidad»* (según sentenciaba el tierno aspirante a líder universitario o político que dirigía el correspondiente debate).

Pero, por fácil que te resulte ironizar sobre el dogmatismo y la simpleza ideológica de estos coloquios, lo cierto es que en los cine-clubs se manejó un tipo de expresión crítica absolutamente impensable en otros ámbitos, que sufrían mayores limitaciones a la hora de este entrenamiento democrático. En definitiva, a eso ibais todos, a protestar de un Régimen que se os hacía eterno: no había más que ver el ritmo al que se vaciaba el salón cuando el despistado de turno, ya avanzado el debate, exigía airadamente que de una vez por todas se empezase a hablar de *«los valores formales de la película»*.

Ni estúpidamente cinéfilos ni apartados de la realidad, a la manera en que muchos lo evocan bañados por una nostalgia de la que no quieres participar, piensas que vuestra generación ha vivido y amado el cine ante todo como un proceso de conocimiento y el deseo de compartir con los demás esa propia fascinación. Faltos de maestros en carne y hueso, rota la continuidad histórica por un estallido bélico que no sufristeis directamente pero que os hirió con saña durante décadas, *«encerrados con un solo juguete»*,

como diría Juan Marsé, miles de imágenes supieron comunicaros el aliento y la pasión que a ellas las animaban y de los que vosotros carecíais. Fue una transfusión de vida que comenzó aquellas tardes de los jueves, cuando una pobre aguadora os ofrecía en la eterna cola del cine San Carlos un buchito de agua por diez céntimos al grito casi surrealista de «*Qué coméis, que no bebéis*»...

Bajo los humos de Ensidesa

No te costó demasiado pasar de las notitas de tus cuadernos a escribir críticas. Lo empezaste a hacer en la cafetería de la Facultad de Filosofía y Letras para cumplir el encargo de *Gaceta Universitaria*, una revista vinculada al Opus Dei pero en la que te pidieron que colaborases, extrañamente dada tu inclinación política. Te refugiabas también así de unas clases insoportables, de las que huías en cuanto era posible, solo compensadas por las mucho más interesantes de la Escuela de Periodismo por las tardes. Porque, lo tenías decidido, querías ser periodista y, más concretamente, especializarte en cine y poder escribir miles y miles de críticas durante toda tu vida. Quizá así pudieras experimentar aquello que anunciaba Salvatore Quasimodo, al prometernos que «es siempre nuestro día/y siempre ese sol que se nos va/con el hilo de su rayo afectuoso»⁴... Ya no tenías ninguna duda, en realidad nunca la tuviste, de que Truffaut se había equivocado, de que esa era tu vocación real, que ibas a compaginar con ganarte la vida en un periódico, si fuera posible no adscrito a un Régimen que cada vez se te hacía más insoportable.

Lo encontraste en un pequeño diario de Asturias, *La Voz de Avilés*, cuyo director, Ismael López Muñoz, llegó a la Escuela de Periodismo para buscar jóvenes profesionales que le ayudaran a renovar el muy veterano periódico. Y allí te fuiste durante cerca de dos años, como redactor-jefe («el

más joven de España», proclamaba orgulloso el diario, con tu foto) y escribiendo sobre cine siempre que tenías ocasión. Creaste una breve sección con el título de una palabra de moda entonces, *Happening*, que extrañaba mucho a los avilesinos de toda la vida y en la que publicaste, entre tantos otros, aquel artículo sobre la confrontación entre ministros falangistas y del Opus Dei a propósito del asunto Matesa, del que se hizo eco hasta *Le Monde*. También para la misma sección escribiste *Patrioterismo*, denunciando la utilización del conflicto de Gibraltar para ocultar temas mucho más graves y acuciantes, lo que no llegó de milagro a costarte un procesamiento de la jurisdicción militar, pero sí causó que tu servicio cuartelero fuese un infierno. Todavía mayores fueron los problemas cuando, aprovechando la somnolencia del censor de Prensa a cuya casa había que llevar las galeras del periódico a las tres de la madrugada, lograste que no se diera cuenta de que un reportaje tuyo de portada aseguraba que el horno de Ensidesa que había inaugurado, a bombo y platillo, el día antes la mujer de Franco, llevaba realmente funcionando seis meses, noticia que causó no poco escándalo... La verdad es que a un periódico de reducida tirada como *La Voz de Avilés* se le vigilaba menos que a sus hermanos mayores, aunque siempre la Ley de Prensa de Fraga Iribarne sobrevolara vuestras cabezas.

[19]

Te hiciste realmente periodista en ese diario, quizá también te hiciste persona, y empezaste a valorar lo mucho que significaba el cine en tu vida práctica, cuando los domingos podías «escaparte» a Oviedo o a Gijón para ver la mejor película de la cartelera semanal y escribías sobre ella en tu minúscula habitación de residente del Hotel Luzana. Allí donde te fascinó *Cien años de soledad*, escuchabas sin tregua los poemas de Machado cantados por Serrat o te pasabas la noche en blanco, aterrorizado por *Rosemary's Baby*, la novela de Ira Levin en la que se basase Polanski para *La semilla del diablo*, que precisamente irías a ver al Real Cinema de Oviedo. Todo

contribuía a conformar tu «educación sentimental» en la soledad de una ciudad dominada por los humos de la siderurgia.

Pero nunca conseguiste hacer el largo reportaje tanto tiempo deseado para contar cómo en las llamadas «campanas» con las que se cimentaron las instalaciones de Ensidesa habían muerto decenas y decenas de trabajadores (conocidos despectivamente por las gentes de bien como «*los coreanos*», por su coincidencia con la época de la guerra de Corea) llegados de múltiples rincones de España para ganarse, a riesgo de su vida, un salario que no lograban en sus tierras de origen. Ni tampoco pudiste denunciar como se merecía que amplias zonas de Avilés, como Valliniello, se asfixiaban con los humos de la factoría siderúrgica, por lo que figuraban entre las más contaminadas del mundo. Ejercer el periodismo durante el largo periodo franquista significó una continua frustración para quienes aspirabais simplemente a contar las cosas que pasaban. Mejor hablar de películas, siempre que no ayudasen a incrementar las aguas tan revueltas que ya bajaban por el cine español. O viajar hasta la nebulosa y proscrita Hungría, de cuyas andanzas extraerías una serie de reportajes y una familiaridad con la producción magiar y sus autores que lograría que se te reclamase para escribir sobre ello en la revista especializada *Nuestro Cine*, que dirigía José Monleón, y que —se verá más adelante— fue tu puerta de entrada a *Triunfo*.

[20]

Elogio y defensa de la crítica de cine

Nunca te consideraste un teórico de la estética y el lenguaje cinematográficos, incluso te abrumaban un poco las ideas llegadas desde la semiótica o el estructuralismo, que no te aportaban demasiado para tus críticas. Pero te sentías cercano al psicoanalista Félix Guattari, colaborador de Gilles Deleuze, cuando en un artículo de *Communications* del año 75 lla-

mó al cine «*el diván del pobre*»⁵ al haber comprobado que actúa sobre el inconsciente de manera más profunda que los restantes medios de expresión. Quizá porque, como continuase el psiquiatra David Dorenbaum, «dentro de la cápsula del tiempo condensado que una película ofrece, el cine nos incita a deambular en nuestro interior y a explorar emociones a las que no tenemos acceso en la vida cotidiana. Activa distintos tipos de memoria que operan simultáneamente en el cerebro. Nos permite viajar mentalmente en el tiempo y tomar conciencia del pasado, recrearlo en la mente e imaginar posibilidades de escenarios futuros»⁶. Dado que Einstein ya nos advirtiese de que «la distinción entre pasado, presente y futuro es solo una terca y persistente ilusión»⁷, el cine y la vida aparecían ante ti, una vez más, indisolublemente unidos.

Con mucha menor ambición, en un determinado momento te empeñaste en ir cumpliendo unas normas que te permitiesen recorrer el camino deseado. Y defendiste siempre la crítica cinematográfica como ahora te gustaría hacerlo ante tus doctos compañeros de Academia: como un trabajo de creación, o mejor de subcreación a partir de una creación previa como es una película. Se trata no de una creación inmediata entre la realidad y la obra, sino de una creación subsidiaria, donde esa obra es el elemento interpuesto entre tú y lo real (por difícil que resulte siempre definir y precisar este concepto), pero donde tu labor necesita contar con ciertas herramientas creativas que la hacen valiosa. Con la dificultad añadida de que estás utilizando un código lingüístico literario, de palabras, para «traducir» un sistema de lenguaje de imágenes, y resultan poco conciliables en demasiadas ocasiones.

No te interesaban las valoraciones puramente subjetivas, ni los juicios sobre lo bueno y lo malo de lo que habías visto, ni mucho menos fijarte en si el éxito o el fracaso habían acompañado al objeto de tu análisis. (Ya le

prevenía su padre a Nick Carraway, el narrador de *El gran Gatsby*, sobre que «cada vez que te sientas inclinado a criticar a alguien, recuerda que no todo el mundo ha tenido tus ventajas»⁸). Tu esfuerzo iba encaminado a escribir un texto que, desde una actitud original aunque, insistes, subsidiaria respecto a la obra, ayudase a comprenderla y valorarla mejor. Creíste ciegamente en la función positiva de la crítica, con tanto derecho a ejercerla sobre un film como sobre la sociedad, la política, la economía, el deporte o cualquier otro aspecto de la vida. No estabas de acuerdo con Jardiel Poncela, el enemigo acérrimo de un Miguel Mihura a quien, muchos años después, dedicarías tu atención con todo un libro, cuando afirmaba que «la crítica es la única actividad humana que no está sujeta a crítica»⁹. Porque pensabas lo contrario, que si la crítica suponía una función indispensable, lo negativo provenía de cómo la practicaban los malos críticos. Especialmente aquellos que, en años represivos, ejercían también a menudo de censores gubernamentales, en un ejemplo máximo de incoherencia y de traición a una noble tarea.

[22]

Por eso, para tener las ideas bien claras, llegaste incluso a formular un Decálogo con aquellas que habías ido elaborando. Con el convencimiento de que ser crítico es, ante todo, adoptar una concreta actitud ante la vida y, en este terreno preciso, ante la cultura y el cine. Y a través de ese ejercicio crítico, deseabas acercarte en alguna medida a la tetralogía ideal que oíste a Don Emilio Lledó plantear como «aspiraciones fundamentales del ser humano», que él cifraba en «la Verdad, la Justicia, la Bondad y la Belleza»¹⁰.

Este ha sido tu Decálogo:

- 1.- Ante todo, has de sentir pasión, vivir el estremecimiento estético y haber adquirido conocimiento del arte cuyas obras vas a analizar.

- 2.- Abordarás cada crítica como un trabajo de creación, pero sabiendo siempre que eres un intermediario entre la obra y el espectador, nunca el protagonista.
- 3.- Facilitarás todas las coordenadas y datos que ayuden al lector, y posible o futuro espectador, a un mejor conocimiento y comprensión de la película analizada.
- 4.- Irás directamente al objeto de tu crítica, sin perderte en meandros ni en derivaciones que solo dificultan su lectura y comprensión.
- 5.- No aportarás datos eruditos, cinematográficos o de otras disciplinas, que para nada sirvan: solo para querer demostrar cuánto sabes de cine o de esas otras materias.
- 6.- No harás únicamente juicios valorativos, aunque de tu escrito se acabe deduciendo la valoración global que efectúas de la obra.
- 7.- Jamás te sentirás por encima de quienes, habitualmente con gran esfuerzo, han realizado la película.
- 8.- No serás nunca ni insultante ni despectivo con la película ni con sus responsables. Siente empatía hacia ellos y hacia el público.
- 9.- Utilizarás un lenguaje accesible y bien elaborado, que pueda ser comprendido por todo el mundo.
- 10.- Estarás al día sobre la teoría, la historia y la estética cinematográficas, así como en general de las principales expresiones culturales, para que tu crítica consiga el sustrato del que alimentarse.

[23]

Estos 10 Mandamientos se encierran en dos:

- a).- Ante todo, serás humilde en y con tu trabajo. Tu inevitable subjetivismo no debe hacer que te pierdas por el camino.
- b).- Te plantearás siempre tu labor como un desafío: respecto a la obra, respecto a los lectores/espectadores para los que escribes y respecto a ti mismo. Busca el equilibrio y la serenidad en tu juicio.

La decisiva carencia de maestros

La verdad es que quienes se empeñaban como tú en llevar a cabo esa función, sufristeis una penosa carencia de referentes. Los que leías a diario, eran –salvo en el caso de Alfonso Sánchez– de un muy bajo nivel cinematográfico e incluso, como queda dicho, pertenecían o habían pertenecido a la Censura. Antiguos republicanos, de cuando la ambición cultural del régimen del 31 impulsase la existencia de una mejor crítica de cine, igual que de otras parcelas creativas, se refugiaban ahora en una erudición como la de Carlos Fernández Cuenca, valiosa sin duda pero de escasa incidencia en los lectores; o simplemente se habían pasado al franquismo puro y duro como hizo Luis Gómez Mesa. A la hora de comenzar a escribir crítica, tu generación careció por tanto de modelos en los que fijarse, porque quienes podrían haberlos encarnado o bien habían muerto, caso de Juan Piqueras, fundador en 1932 de la muy combativa revista *Nuestro Cinema*, fusilado en Venta de Baños en los inicios de la Guerra Civil. O bien se habían exiliado, como, entre otros, Manuel Villegas López, autor del precursor ensayo *Arte, cine y sociedad*, de 1959, y del fundamental recorrido histórico por *Los grandes nombres del cine*, que la revista *Triunfo* publicase por entregas, pero que cuando regresó a España ya estaba mayor y cansado, lo que no le impidió escribir con entusiasmo para el XV Festival de San Sebastián sobre *El nuevo cine español* de la década de los 60.

[24]

Nunca se ha calibrado suficientemente cuánto ha supuesto esta carencia de referentes, de una tradición fructífera en el devenir de la crítica cinematográfica española. Por ello, hubieron de buscarse modelos en Francia e Italia (todavía el inglés no era idioma habitual entre tu generación), mimetizando en las revistas especializadas *Film Ideal* y *Nuestro Cine* lo que allí significaban *Cahiers du Cinéma* y *Positif*, o el *Cinema Nuovo* de Guido Aristarco en el país transalpino. Y motivando unas polémicas, sobre

el cine norteamericano en especial y John Ford como objeto máximo de enfrentamiento, que Iván Tubau recogiese con detalle en su libro de 1984 *Hollywood en Argüelles* y que hoy hacen sonreír por su ingenuidad y por su carácter imitativo de cuanto, con libertad y mucho mayor enjundia intelectual, se estaba debatiendo más allá de nuestras fronteras. Además del hecho de que seguíais desconociendo, viendo mutilados o deformados por el doblaje títulos fundamentales que incidían decisivamente en la evolución del cine pero que la censura os obligaba a ignorar, salvo por recortes de publicaciones recogidos aquí y allá, sin mucha capacidad de discernimiento. El páramo cultural en que se había convertido España, aunque por fortuna no impediría el nacimiento de obras fundamentales dentro de todos los campos creativos, no fue sin duda el mejor caldo de cultivo para que tú cumplimentases ese decidido empeño de ser crítico cinematográfico.

Triunfo, un sueño cumplido

[25]

Lo ejerciste durante ocho años en el semanario *Triunfo*, al lado del amigo, ya tristemente desaparecido, Diego Galán. Todo surgió cuando en el antiguo Casino Militar de Madrid fuiste a uno de los incesantes coloquios del momento sobre la difícil situación del cine español. Pediste la palabra y tu intervención llamó mucho la atención, según te dijeron, a dos de los asistentes, Luis Carandell y José Monleón, quien ya te conocía de tus colaboraciones en *Nuestro Cine* y de un viaje conjunto a Oporto para un Encuentro con los nuevos realizadores portugueses. Le aconsejaron entonces a José Ángel Ezcurra, el director de *Triunfo*, que te llamase, y así lo hizo, un tanto a manera de prueba, para ver si podrías cubrir con Diego Galán, traído de la mano de Eduardo Haro Tecglen, el hueco dejado por César Santos Fontenla y Jesús García de Dueñas en la sección de cine. Con el encargo concreto, en marzo de 1970, de hacer una crítica nada menos que de *Tristana*, muy controvertida en ese momento por quie-

nes consideraban que Buñuel se había traicionado al volver a rodar una película en la España franquista tras la tajante prohibición de *Viridiana*. Parece que no lo hiciste del todo mal al analizar el gran film de Don Luis y, pasada la «prueba», durante ocho inolvidables años fuiste corresponsable de la información y la crítica cinematográficas en *Triunfo*. Una revista que se había convertido en casi mítica dentro de los sectores de izquierda de nuestro país, que ya iban siendo muchos, y en la que, la verdad, tú siempre habías soñado escribir.

Erais muy jóvenes, insultantemente jóvenes Diego y tú, en la veintena. Tan jóvenes como desconocidos en principio para los lectores. Hasta el punto de que, en una publicación donde Manolo Vázquez Montalbán o Eduardo Haro utilizaban múltiples seudónimos, muchos pensaron que erais una ficción, tan solo dos nombres que se había inventado José Monleón para escribir de cine además de sobre teatro, donde demostraba cada semana su maestría. Curiosamente, cuando Monleón pasó un año fuera de España, seríais vosotros los encargados de sustituirle, con el seudónimo conjunto de Ramón Valle, en homenaje a un Valle-Inclán cuyas obras tanto admirabais.

Para que nadie siga pensando equivocadamente que lo que más satisface a un crítico, de la materia que sea, es juzgar negativamente una obra, Diego y tú os repartíais los dos principales estrenos de la semana en función de a quien le había gustado más una de esas dos películas. La que te tocaba a ti decidías verla de nuevo antes de escribir, quizá como reflejo de aquella etapa compulsiva en que te empeñabas en ir los domingos dos veces a Misa, por si la ceremonia matinal que se hacía en el gimnasio del colegio, repleto de niños inquietos como tú, no la habías seguido bien del todo y repetías por la tarde en Jesús de Medinaceli... Sí, algo o bastante de religioso había en tu dedicación al cine, en seguir de esa manera tu vocación —nunca mejor dicho— profesional a lo largo de una vida entera.

Tenías habitualmente dos folios para tu crítica semanal. Pero aunque siempre has defendido los textos breves, aprovechabas hasta el último centímetro la segunda hoja, reduciendo incluso el interlineado a medida que ibas terminando. Robabas así un poco de espacio al máximo establecido, pero también conseguías motivar el lógico enfado de un redactor-jefe que se sentía engañado por ti, y que incluso llegó a tirarte al suelo un día tu original escrito a máquina, al estruendoso grito de «¡dos folios son dos folios y no me engañas!». Más solícito, Eduardo Haro, subdirector de *Triunfo* e inspirador de sus contenidos, lo atribuía con humor a que no habías superado tu «fase anal», hablando en términos freudianos...

Con mayor amplitud podíais explayaros Diego y tú en otras informaciones y reportajes dentro del campo cinematográfico. Fue un placer especial cuando, al poco de llegar a la revista, os encargaron la elaboración y coordinación de un número monográfico sobre los 75 años de historia del cine. Y también cuando hacíais entrevistas con cada director importante o nuevo que acababa de estrenar su última película, cubriendo hasta cuatro páginas con ellas, algo impensable en una publicación actual no especializada. Conocimos por este motivo a muchos cineastas, de los que en ocasiones hasta nos hicimos amigos; algo muy inconveniente cuando se ejerce la crítica, porque si ya no te gusta su siguiente película, es duro escribirlo y más duro todavía ver quebrada esa frágil amistad, tal como sucedió en varias ocasiones. Aquellas múltiples entrevistas, en las que Diego y tú os turnabais en los papeles de «bueno» y «malo» a la hora de las preguntas, siempre quedaron en vuestro recuerdo, en ocasiones de forma tan intensa como las hechas a Fernán-Gómez o José Antonio Nieves Conde y, en terrenos distintos, las de Buero Vallejo, Mihura o Guillermo Sautier Casaseca, el autor de los seriales radiofónicos más populares, culminados con *Ama Rosa*, que oíais en la casa familiar al tiempo que millones de conciudadanos. De ahí nacería vuestro libro *18 españoles de posguerra*, el primero que hicisteis y por el que conservas

un especial cariño, seguido por *España, primera página*, con las portadas de Prensa más significativas sobre los hechos que marcaban el siglo XX.

[28] Tratabas siempre de hacer unas críticas muy pensadas, reflexivas, serenas, salvo cuando denunciabas alguna nueva tropelía de la censura. Por eso sorprendió tanto que, tras estar cerrado *Triunfo* cuatro meses por sanción gubernativa en 1971 a causa de un número sobre el matrimonio, hablaras de *Muerte en Venecia* en un amplio artículo titulado *Una lucidez casi inhumana* y lo acabases con la afirmación de que, «aceptando la gratuidad de juicios tan absolutos», el film de Visconti era nada menos que «la mejor película de toda la Historia del Cine»¹¹... Por frase tan rotunda te vinieron encima apreciaciones muy encomiables, como la del máximo experto mahleriano Federico Sopena, pero, en mucha mayor medida, frenéticas descalificaciones o interrogantes varios de por qué te habrías lanzado a tal explosión de entusiasmo, «insólita en tu forma de acercarte al hecho fílmico», te decían. Lo razonabas diciendo que, para ti, *Muerte en Venecia* significaba una especie de «*summa artis*», desde la literaria de Thomas Mann a la musical de Gustav Mahler, pasando por la arquitectónica de una Venecia decadente y enferma por la peste y la pictórica del amanecer desde un «vaporetto» o el brillo casi impresionista de la playa del Lido. Todo ello, potenciado por la maestría y el refinamiento de un Visconti en estado de gracia (salvo un uso excesivo del «zoom», de moda en ese momento), que sabía expresar como nadie el imposible artístico de ir más allá, de lograr el ideal de la belleza plena, que Tadzio nos sugería desde la pantalla con su brazo extendido hacia el horizonte... Era algo similar a lo que señalase Gustavo Martín Garzo al referirse cierta vez al «absurdo de vivir y a la búsqueda de ese sentido que siempre se nos escapa»¹².

Paradójicamente, más de tres décadas después, en su espléndido discurso de ingreso en esta Real Academia que titulase *Jardín de deseos*¹³, Ma-

nuel Gutiérrez Aragón venía a oponerse a la idea de que el cine cumpliera el anhelo de Nietzsche hacia un arte total, sino que, desde su nacimiento, en realidad había tenido la intención de ser un incesante saqueador de las otras expresiones artísticas: «Cine deseante de las riquezas de sus padres adoptivos, deseante de prestigio, de reconocimiento», lo calificaba el autor de *Maravillas* o *La mitad del cielo*, para afirmar que «el cine tenía que saquear su propia herencia, renegar de las reglas de las artes mayores, que no tenían otro mérito que el de ser las artes del padre. Deseado y deseante, el cine parecía rabiarse por no haber nacido con anterioridad, por haber llegado tan tarde al reparto del mundo». Porque, lo motivaba Gutiérrez Aragón, «la narración, la pintura, la arquitectura, el teatro, la música, ya estaban allí cuando el cine apareció, recién nacido en un reino ya repartido entre los legítimos herederos. Había que hacerse un sitio». Y eso, pese a que en su *Manifiesto de las Siete Artes*, de 1911, Ricciotto Canudo se había apresurado a calificar como «*el séptimo arte*» y «*arte total*» al que casi hasta entonces era considerado como un simple espectáculo de barraca de feria.

[29]

No hace falta decir que entonces no había internet y que los textos se entregaban en mano en la Redacción. Una Redacción, la de *Triunfo*, realmente pequeña, porque la mayoría de cuantos firmabais en sus páginas erais colaboradores y no había una fijeza establecida más allá de la continuidad semanal. Tu caso era un tanto especial, porque, ante el estupor general, tus primeras apariciones por allí fueron con el uniforme de soldado, lo que se repitió en muchas ocasiones, porque estabas haciendo el servicio a lo largo de todo el año. Ibas y volvías a toda prisa hasta Leganés, en las afueras de Madrid, debido a que –por orden del S.I.M., el Servicio de Información Militar– lo cumplías en el Cuartel Saboya número 6, considerado como «*de castigo*» y «*de intervención rápida*», porque se decía que en la Guerra Civil se había dejado «*arrebatar la bandera*», lo que había llevado a su degradación. No paraste de hacer guardias y cocinas, que distraías pensando

en películas y más películas sobre las que escribir; o, más gravemente, en qué harías si te tocase reprimir una manifestación en la que participasen, por ejemplo, tus propios amigos y compañeros. Hasta que un bendito capitán te llevó a oficinas, aunque, eso sí, con la amenaza de que en el caso de que desapareciera un documento de esas dependencias, te acusaría de haberlo robado para pasárselo al Partido Comunista... No sucedió, pero en esos meses te sentiste como un espía que, desde Leganés, urdía una compleja trama a la que solo podría oponerse aquel James Bond cuyas películas triunfaban en las pantallas mundiales.

Periodismo y cine fueron en tu caso siempre de la mano, aunque prevalecían uno y otro según las ocasiones. Así sucedía con *Hemeroteca*, la sección que llenaba las últimas páginas de cada número de *Triunfo* y que elaborabais de manera anónima Diego Galán y tú. Se trataba de un resumen que entrelazaba lo más relevante y significativo que se había publicado en la Prensa española durante toda la semana. Nos ocupábamos de este trabajo de forma alternativa, y cada quince días te entregabas a esa síntesis aplicando técnicas de montaje cinematográfico, como las que habías estudiado a partir de los maestros rusos, de Eisenstein o Pudovkin, o en el fundamental texto de Karel Reisz sobre *Técnica del montaje*, para alcanzar un determinado fin. El vuestro, el tuyo en concreto, estaba bastante claro: demostrar mediante ese montaje de síntesis o de atracciones cómo iban creciendo, pese a todo, corrientes de opinión de signo antifranquista por la Prensa española. De hecho, años después, Fernando Lázaro Carreter, a la sazón Director de la Real Academia Española, destacaría de la sección su «valor intacto como testimonio de lo que fueron los años finales del franquismo», señalando «hasta qué punto esa *Hemeroteca* daba, recogía, claves muy importantes de lo que vendría después»¹⁴. Te llevaba elaborarla todo el día y la noche del domingo y cuando, a las 9 de la mañana del lunes, habías terminado, corrías hasta la Redacción para entregarlo a tiempo

del cierre de la revista. Una vez más, el cine y tu trabajo iban indisolublemente unidos, con experiencias transferidas entre ambos.

Una de ellas, con carácter muy peculiar pero empleando también recursos cinematográficos (en este caso, del *Cinéma Vérité* o de un tipo de documental objetivista), fue cuando escribiste el reportaje titulado *¿Quiere Vd. trabajar por la salud moral de España?*¹⁵, sobre una concentración mariana de signo ultraderechista que tuvo lugar el 30 de mayo de 1972 en la Chopera del Retiro madrileño. Realmente, te limitaste a contar paso a paso cómo fue el acto, detallando los momentos en que se iba desarrollando desde las 8 y media de la tarde y recogiendo las reacciones de los asistentes. Pese a no adjetivar ni calificar nada de cuanto observaste y describiste, tu texto no sentó nada bien a los sectores eclesiásticos más conservadores y tampoco al Gobierno, que impuso al director de *Triunfo* una entonces cuantiosa multa de 200.000 pesetas por «falta muy grave», motivada por lo que entendía como «una ridiculización de determinadas prácticas piadosas de la Religión Católica tendentes a la moralización de las costumbres». La revista *Fuerza Nueva* tomó cartas en el asunto y te dedicó un artículo que nunca olvidarás, porque su autor, el sacerdote y párroco Fernando Hernández, demostraba pensar con intensidad en tu madre y en tu familia, a las que parecía conocer. Ya que, refiriéndose a ti, imaginaba que «es posible que al escribir su crónica se haya acordado de que un día su madre le enseñó a rezar a la Virgen y de que su madre, más de una vez, ha rezado a esa misma Virgen cuya imagen estaba en el Retiro, cuando a él o a su familia no le iban bien las cosas»¹⁶... El asunto llegó hasta la Sala 3ª del Supremo, que admitió parcialmente el recurso contencioso-administrativo planteado por la revista, al rebajar a «leve» la infracción y reducir la multa a 25.000 pesetas. Con bastante menos motivo, acababas pensando irónicamente, Píndaro llegó a asegurarnos que tan solo «somos la sombra de un sueño»¹⁷...

Y, a menudo, al entrar en una sala de cine, redactar una crítica o en la propia sede de *Triunfo* al entregarla, sonreías al recordar la autoflagelación de Borges cuando, todavía a los 30 años, afirmaba su convencimiento de que «muchas cosas he leído y pocas he vivido». ¿Te estaría sucediendo algo similar? Menos mal que, tiempo después, en una entrevista con Vargas Llosa, corrigió su postura porque «no me daba cuenta de que leer es una forma de vivir también»¹⁸. ¡Qué alivio al traducírtelo a cine y periodismo!

«¿Por qué?»

Tras esos ocho estupendos años en *Triunfo*, llegó la escisión de *La Calle*, semanario al que te incorporaste en el mismo puesto de redactor-jefe con el que habías iniciado tu trayectoria en Asturias. La experiencia duró solo la mitad que la de tu anterior trabajo, con un claro protagonismo de lo cultural y lo cinematográfico en las páginas de la revista, mostrando, por ejemplo, una dedicación especial a títulos como *Función de noche*, de Josefina Molina, o a *El crimen de Cuenca* y todo el «affaire» judicial de ámbito militar en que se vio envuelta Pilar Miró hasta llegar a su procesamiento. Pero *La Calle*, que se calificaba a sí misma de manera un tanto presuntuosa como «la primera a la izquierda», no pudo superar su debilidad económica congénita, lo que se tradujo en un deterioro progresivo de calidad a medida que pasaban los meses. Salieron perdiendo gravemente las dos publicaciones hermanas aunque rivales, una desaparecida como semanario en julio de 1980, la otra en enero de 1982, fruto de una división que –vista con distancia– nunca debería haberse producido. La crisis de numerosas revistas, motivada por sus frágiles estructuras financieras y la competencia directa de los suplementos dominicales de los diarios, os alcanzó de plano hasta la extinción mutua.

Otro tipo de crítica cinematográfica te esperaba, la de la madrileña *Guía del Ocio*, donde compartiste sección con Carlos Boyero a lo largo de dos temporadas. Tenías que sintetizar mucho tus análisis y tus opiniones para que cupieran en el corto espacio de una revista de formato pequeño que era, ante todo, una cartelera. Por eso no «entraba» todo lo mucho y bueno que querías decir, por ejemplo, de *Arrebato*, de Iván Zulueta; o, por el lado contrario, te rechazaban la crítica que, a propósito de una película musical, solo contenía una línea, en la que pedías al lector que esperase al próximo estreno de un film similar, pero mucho más original y valioso... No lograste convencer al director de la *Guía del Ocio* de que, en este caso, no hacía falta explicar nada más, ni siquiera blandiendo la famosa reseña teatral en que un crítico británico se había limitado a señalar que se había estrenado tal pieza, para luego simplemente formular un demoleador «¿Por qué?».

[33]

Más estimulante fue, en estos mismos años 80, tu trabajo en *La noche del cine español*, el programa creado por Fernando Méndez-Leite para TVE con la intención de cubrir el devenir de nuestro cine entre el final de la Guerra Civil y ese momento. Al placer de colaborar con Fernando, se unía el privilegio que suponía la obligación de analizar con el máximo detalle la cinematografía española y su contexto social y político para elaborar semanalmente los informes que el programa requería, además de llevar a cabo las amplísimas entrevistas que Méndez-Leite te encargaba. Volvías así a un género periodístico que tanto practicaste en *Triunfo* y en el que te sentías muy cómodo repasando con ellos, título a título, la filmografía completa de un Bardem o un Berlanga o, en otro terreno, hablando con una todavía muy lúcida Dolores Ibárruri. Bueno, cómodo salvo cuando Marujita Díaz exigía que te sentaras sobre varios cojines superpuestos para que su mirada, y, sobre todo, su habitual baile con los ojos, sus «chiribitas», quedasen mejor

si las dirigía hacia arriba... O cuando Emma Penella insultaba a voz en grito a determinado director por haberle privado de un papel protagonista en beneficio de su entonces amante argentina... Sí, *La noche del cine español* te hizo conocer mucho mejor sus películas, directores, actores y técnicos, así como las diferentes, y siempre difíciles, etapas por las que había transcurrido.

Y, de la noche a la mañana, te llama la concejala de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid para decirte, de parte del Alcalde de la ciudad, que el Patronato de la Semana Internacional de Cine está barajando tu nombre para que dirijas el Festival y que quieren verte. Una llamada que va a cambiar tu vida durante dos décadas.

Un millar de críticas en público

[34]

Eras, sin duda, carne de Festival. Habías ido a decenas de ellos en funciones de crítico y periodista, desde los más grandes como Cannes, Berlín y Venecia, hasta los pequeños y especializados, además de prácticamente todos los españoles, con San Sebastián y el propio Valladolid a la cabeza, y una Semana de Benalmádena que Julio Diamante llevaba con tanto coraje como acierto (allí te cogió la muerte de Franco, con el certamen detenido durante los tres días de luto oficial). Pero nunca habías tenido la más mínima responsabilidad en la organización de cualquier Festival, no ya como director sino ni siquiera como encargado de un área o servicio. De ahí la sorpresa en la oferta que te llegaba desde Valladolid, para una Semana que conocías desde su décima edición y que ahora te proponían conducir en su vigésimo noveno año de existencia. Había que pensárselo muy bien, reflexionar despacio sobre qué querías y podrías hacer sin experiencia previa con un certamen en horas bajas y con gravísimos problemas económicos y políticos. Aunque te estaban urgiendo, pidiéndote

una respuesta rápida... Decidiste, entonces, agradecer la invitación y decir amablemente que no.

Pero mientras vas en el autobús plateado de la empresa Fernández, durante las tres horas de su recorrido entre Madrid y Valladolid, te surge cada vez con más fuerza una serie de preguntas: ¿Y por qué no? ¿Por qué no te decides y te atreves? ¿Qué tienes que perder? Has argumentado con detalle tu negativa en esos diez folios que llevas en la carpeta y que ahora repasas con atención. Pero a medida que van pasando los kilómetros, te atrae cada vez más la posibilidad de enfrentarte a un desafío desconocido para ti, que empiezas a ver como algo muy prometedor y estimulante. Y llegas a la reunión del Patronato del Festival con la decena de folios postergada y un sinfín de ideas bullendo en tu cabeza. Planteas una serie de condiciones que crees imprescindibles para realizar tu trabajo y, una vez aceptadas, te entregas a la apasionante tarea de —con un exiguo presupuesto de 25 millones de pesetas de 1984 y decenas y decenas de facturas pendientes de pago— recuperar nada menos que un certamen para su ciudad y para el cine. En cuyo propósito tuviste la fortuna, o la inteligencia, lo reconoces, de contar con el grupo que elegiste para que te acompañase, Victoria Fernández, Carmen Pascual y los ya fallecidos Juan Antonio Pérez Millán, Eduardo Rodríguez Merchán y Juan Carlos Frugone, que se quedaron por el camino y cuyas ausencias jamás has acabado de aceptar. Junto a un maravilloso equipo que llegaba a reunir a más de un centenar de entusiastas personas, entre ellas tan decisivas como Tomás Adrián y Javier Ureña en el diseño gráfico del certamen.

[35]

Das vueltas a la idea del escritor mexicano Alfonso Reyes de que «el hombre existe para que pueda existir lo que aún no existe»¹⁹. Porque comienza así tu experiencia, inédita hasta ese momento, como gestor cultural, a la que dedicarás los veinte años más felices de tu vida. El cine, el cine vivido, vuelve a ser clave en tu trayectoria. Cuando lo recuerdas ahora, te surge

de forma nítida el pensamiento que te hizo cambiar de opinión aquella mañana: dirigir un Festival, ¿no viene a ser, en último término, como hacer muchas críticas en público, diciendo a los espectadores que las películas que has seleccionado merecen la pena, que confíen en ti y en tu equipo para disfrutar con ellas, como el crítico desea fervientemente al publicar su reseña? De la misma forma que cuando aparecía el número de *Nuestro Cine, Triunfo, La Calle* o *Guía del Ocio* en que habías escrito, esperabas ansioso comprobar cómo era recibida tu opinión, así te sucede ahora cuando asistes a una proyección de la Semana que diriges. Y tienes grabados en tu memoria, por no hablar de films nacidos entonces, los momentos únicos que viviste en un Teatro Calderón repleto de público al proyectar una copia novísima de *El apartamento*, con un millar de espectadores a ratos riendo, a ratos llorando y siempre emocionándose al ritmo que Billy Wilder deseara. Algo impagable, equivalente a un millón de críticas, lo mismo que cuando te lanzaste a inaugurar una edición con la copia restaurada por la Cineteca Italiana de *El Gatopardo*, donde resplandecía el talento de Visconti en todas sus dimensiones. Fue el principio del regalo de un ciclo íntegro sobre el maestro italiano, completado con un libro para el que pediste a catorce autores, Martín Garzo, Muñoz Molina, Soledad Puértolas, Rosa Regàs, Carme Riera o Lorenzo Silva entre ellos, que aportasen su visión personal, uno a uno, sobre los títulos viscontianos. Si Federico Fellini, en su pugna con las cadenas de televisión de Berlusconi porque paraban inmoderadamente las películas para poner publicidad, dejó sentenciado que «nunca debe interrumpirse una emoción»²⁰, aquellas proyecciones fueron para ti un incesante torrente de sentimientos.

[36]

Pero, además de ofrecerte tantas satisfacciones personales, siempre estuviste convencido de que un buen Festival de cine supone algo básico para la cultura de un país. Es, ante todo, un vehículo de conocimiento, una herramienta imprescindible para acercarnos a unas expresiones artísticas

que, de no existir los certámenes, escaparían en numerosas ocasiones de nuestra atención. No, un Festival no es ese escaparate de «glamour», alfombras rojas, escaleras de la fama y desfile de «estrellas» que tantas veces se nos ha vendido de manera frívola. O, en todo caso, es una ínfima parte de su ejecutoria para potenciar su dimensión como acontecimiento público. Crees, por tanto, que no se ha valorado en absoluto cuánto los Festivales han aportado a la sociedad, concretamente a la española. Porque lo que de verdad importa en un certamen como la Semana de Valladolid es su empeño por dar a conocer nuevos cineastas, cinematografías poco habituales o tendencias y estilos diferentes de los dominantes en las carteleras comerciales. Al tiempo de revisar filmografías completas de autores consagrados, especialmente oportunas en un país donde numerosas películas se habían quedado por el camino o resultaron masacradas por la censura. Recuperarlos íntegramente, paso a paso en su trayectoria y acompañados de un sólido libro y un Encuentro teórico sobre estos autores, siempre lo has considerado como algo imprescindible en un Festival digno de tal nombre. Y digno de lo que Natalia Ginzburg nos legó en *Las pequeñas virtudes*, al incluir entre las grandes «no el deseo de éxito, sino el deseo de ser y de saber»²¹.

[37]

En más de una década, la de los 80, en la que el cine sufrió la llegada triunfal del vídeo doméstico y el auge invasivo de la televisión, la pervivencia de las salas podría haberse truncado para siempre. Sin embargo, estimas que fueron los Festivales los que mantuvieron vivo, encendido, el «fuego sagrado» de su dimensión pública. El grado de acontecimiento que posee un certamen, su interrelación con un determinado arte en una determinada ciudad, pueden ser tan potentes que lograron entonces conservar el carácter popular del cine, que para ti siempre ha sido un factor básico de su existencia artística. Nunca has creído en los «guetos ilustrados», en las «minorías excelsas», únicas capaces de degustar las exquisitas dulzuras de una obra de creación. No has dejado de pensar, por el contrario, que una

gran película no está reñida con su popularidad, que esta no debe ser jamás sinónimo de bajeza artística. Por eso aborreces el concepto tan frecuente de «consumir cine» y defiendes a ultranza que su disfrute resulta perfectamente compatible con su conocimiento en profundidad, incluso lo incrementa sin duda. Disfrutar no es sinónimo de espectáculo fácil, sino de capacidad de que un film te afecte, te conmueva, te revuelva, forme parte de una única e indivisible experiencia estética y ética. Lo proclamaba con voz muy alta Martin Scorsese, cuando –en su reciente diatriba contra las mecánicas y repetitivas películas de superhéroes basadas en «comics» de Marvel– aseguraba que para él y los realizadores de su generación «el cine consistía en una revelación estética, emocional y espiritual (...) Consistía en afrontar lo inesperado, en la pantalla y en la vida que dramatizaba e interpretaba, en ampliar la idea de lo que permitía esa forma artística. Porque la clave estaba ahí: era una forma artística»²².

[38]

Y en el espléndido documental de la también nueva académica Arantxa Aguirre, *Zurbarán y sus doce hijos*, encuentras una frase de Jonathan Ruffer, presidente de The Auckland Project, que continúa en cierta manera tal pensamiento: «El arte es como la luz de la Luna. La Luna es suave y hospitalaria. No nos juzga. Pero su luz refleja la del sol. Es la misma luz. Pero habla suavemente, como un amante, al espectador»²³. Así deseabas tú que «hablasen» las películas de la Semana de Valladolid al público y que permaneciesen de forma indeleble en su memoria, como amantes inolvidables. Porque eso anhela siempre el crítico, que no es ese «director frustrado» que tantas veces se dice (sobre todo, cuando alguien recibe un juicio adverso), sino quien intenta transmitir a los demás el placer que él ha sentido ante la obra, en una especie de ejercicio «celestinesco» cuyo itinerario es exactamente el opuesto del que lleva a la creación. Piensas que sin una crítica inteligente y sensible, como la que, por ejemplo, un George Steiner efectuó en el terreno literario («La distancia entre quienes crean literatura y quienes la comentan es enor-

me; una distancia ontológica, una distancia del ser», nos advirtió²⁴⁾), quizá el impresionismo no habría existido como tal, y Kafka o Joyce nunca hubieran sido valorados debidamente, como tampoco Hopper o Rothko, ni *Ciudadano Kane*, el neorrealismo o la «Nouvelle Vague», igual que la innovadora música de Stravinski, la dodecafónica de Schönberg, la aleatoria de Stockhausen y Cage o la de ámbito electrónico de Luis de Pablo. Este es el poder de la crítica en todo su esplendor, como debe ser el de los Festivales.

De ahí que te sintieras tan orgulloso de que por la Semana de Valladolid entrasen a nuestro país realizadores desconocidos o semidesconocidos hasta ese momento y luego muy valorados dentro del circuito de «cine de autor», siguiendo así una tradición que en su día ya trajo a Ingmar Bergman, Luis Buñuel o François Truffaut en momentos muy difíciles debido a la censura gubernamental. Lo mismo que por retrospectivas como, aparte de la de Visconti, las dedicadas a Carl Th. Dreyer, Joseph L. Mankiewicz, Stanley Donen (cuyo espontáneo baile en el escenario del Teatro Calderón resultó inolvidable), Arthur Penn, Louis Malle, Costa-Gavras, Jean Eustache, Krzysztof Kieslowski o Wong Kar-wai.

[39]

Todos esos cineastas eran o son creadores de imágenes singulares, irrepetibles, y que han conformado un mundo propio. Dada su actual multiplicidad en todos los medios, no damos suficiente importancia a lo que cuesta crear una auténtica imagen, lo que supone realmente elaborar una puesta en escena, determinar el encuadre que la recoja, decidir qué posiciones o movimientos de cámara van a intervenir en ella... Por eso, cuando las imágenes aciertan plenamente y se instalan en el inconsciente del espectador, se tornan icónicas y forman parte de un imaginario individual y colectivo. Sientes entonces un profundo agradecimiento hacia quienes te han ofrecido durante tantos años el indeleble regalo de su creatividad para ese cine que percibes como algo ligado desde siempre a ti.

Y, limitándote a los españoles, te sientes enormemente deudor de sus grandes creadores de imágenes, de Don Luis Buñuel, y de Llobet Gràcia, Neville, Bardem, Berlanga, Fernán-Gómez, Saura, Camus, Patino, Gutiérrez Aragón, Erice, Almodóvar, Rosales o Villaronga, por no hacer exhaustiva la mención. Con especial admiración, eso sí, hacia las cineastas que han tenido que empeñarse más que nadie para llegar a ese nivel creativo, desde quienes emergieron desde la Escuela Oficial de Cine, Josefina Molina, Pilar Miró y Cecilia Bartolomé, hasta aquellas que fueron surgiendo posteriormente, caso de Isabel Coixet, Icíar Bollaín, Patricia Ferreira o Arantxa Aguirre. Sientes, ante todas y todos ellos, algo similar a lo que sostenía Proust, cuando afirmaba que «los grandes pintores son quienes nos inician al conocimiento y al amor del mundo exterior, son los que nos abren los ojos para ver la realidad»²⁵. Lo decía en 1895, el año en que en el parisiense Boulevard des Capucines nació un medio de expresión llamado a revolucionar el panorama de las artes...

[40]

El capítulo de orgullos, que ya deberías contener ante estos nuevos y tan respetados compañeros académicos, incluye tu planteamiento de dedicar en el Festival de Valladolid la misma atención que a los largometrajes de ficción a los cortos y, de manera muy especial, a los documentales. Para los que creaste, desde tu primer año, la sección *Tiempo de Historia*, así llamada en recuerdo y homenaje a la revista del grupo *Triunfo* en que también trabajaste. Para ti, de mayor o menor duración, inventadas o testimoniales, todas eran películas, todas eran obras de creación cinematográfica, merecedoras de aquellas deseadas críticas cara al público.

Por la diversidad cultural

Dos décadas, queda dicho, dedicaste al cine vivido en y desde un Festival. Hasta que, una mañana de diciembre de 2004, la entonces ministra de

Cultura, Carmen Calvo, te reclamó para dirigir el Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, más conocido por sus siglas, ICAA. También te renovó su confianza para el cargo César Antonio Molina, y dentro de ese doble periodo, nació la Ley del Cine de diciembre de 2007, todavía vigente hasta ahora, salvo en un par de artículos. Tu caso fue, entonces, como el de Alicia al atravesar el espejo y ver así el cine español desde una vertiente distinta, desde unos ángulos diferentes que te descubrían toda su compleja dimensión. Otra era la perspectiva, otras las actuaciones en el marco de una gestión cultural desde el Estado, apasionante pero a la vez conflictiva. Aunque más que al lado opuesto de ese espejo que mostrase Lewis Carroll, era al otro lado de la barrera donde te situabas cada mañana. Donde tú ya no ejercías la crítica, como en toda tu vida, sino que —como cualquier cargo público— eras lógico y democrático objeto de críticas por tus decisiones.

Cuatro años y medio después, volverías a escribir sobre cine, a la gestión cultural privada, a trabajar al lado de los distribuidores independientes, con los que te sientes tan identificado por su amistad y por su decidida apuesta en favor de esa *«diversidad cultural»* en la que siempre has creído. Pero, como han ido diciendo a lo largo de los siglos desde Sherezade a Billy Wilder, *«esa es otra historia»*...

En mis últimos minutos ceso ya en el reflejo especular de este discurso, retorno desde el tú al yo de quien ahora vuelve a hablarles en primera persona. Pero no quiero cansarles más con el «cine vivido» durante su itinerario por aquel niño de clase media de la calle Atocha. El mismo que, atravesando el tiempo, desea ahora fervientemente unirse a ustedes en las tareas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Les agradezco mucho su atención.

Discurso de contestación del
EXCMO. SR. D. MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN

Por lo que hemos oído y también por lo que sabemos del que dentro de unos momentos será nuestro nuevo compañero académico, vida y cinematografía son dos términos que casi se convierten en sinónimos. Hemos escuchado unas palabras en las que el cine parece transparentar la vida misma. Es más, en las que una gran parte de la vida que merece vivirse precisamente es vivida en una sala de cine. Llama especialmente la atención ese joven Fernando Lara tomando notas de las películas que contempla. Es ya, pues, un esfuerzo del futuro crítico y estudioso del cine para convertir en memoria razonada aquellos momentos especiales: los instantes en que el amor, el riesgo, la aventura y la sorpresa hacen que lo cotidiano alcance sentido. Buscar el sentido de las cosas raramente se encuentra sin más ni más, hay que ponerlas en orden o encontrar los momentos decisivos para que el sentido aparezca. Lo imaginario proporciona un alto grado de conocimiento y da sentido a muchas de las cosas misteriosas de nuestra vida.

[45]

Vemos, pues, que Fernando Lara escribe de cine para indagar en la película, pero también para aclararse él mismo. Este es el doble juego que ofrece el cine al espectador, y que nuestro nuevo compañero ha practicado notablemente. Si uno repasa sus colaboraciones en revistas como *Triunfo* o *La Calle* o *Guía del Ocio*, o trabajos en publicaciones más recientes, siempre encontrará en ellas una búsqueda de la verdad, más allá del entretenimiento.

miento o la banalidad. Y eso no se hace comparando el cine con el cine, en un mero ejercicio cinéfilo, sino confrontándolo con el mundo que nos rodea. Durante mucho tiempo —quizá hoy algo menos— la actitud del espectador ante la película que contempla ha sido prácticamente la misma que mantiene ante la política, la sociedad y las costumbres, cosa que a ese mismo espectador no se le ocurre tener ante otras artes. Toda persona posee un cortejo de creencias y opiniones que le acompaña continuamente en los acontecimientos políticos y sociales. Normalmente, esas opiniones se suelen dejar aparcadas ante un concierto o una exposición de pintura. Incluso durante la lectura de una novela, es decir, ante la pura ficción narrativa; lo que solemos llamar suspensión de la incredulidad hace que aplacemos también nuestras convicciones políticas para poder gozar plenamente de la obra artística. Pero eso no sucede ante las películas, en cuya visión el espectador no solo no deja en la puerta del cine sus filias y sus fobias, sino que sale de la sala dispuesto a tomar el Palacio de Invierno, o a sacrificar su amor por la causa en que cree, como el protagonista de *Casablanca*.

[46]

Así también, el que escribe de cine acaba por mostrar sus ideas respecto al mundo que le rodea al mismo tiempo que exhibe su parecer ante la película de la que opina y comenta. Pero, a la vez, el crítico y cinéfilo honesto quiere preservar el juicio despejado ante sus propios escrúpulos, convencionalismos y tabúes, y se esfuerza en la imparcialidad y el juicio recto. ¿Es ello posible? Acabamos de escuchar las palabras del discurso de Fernando Lara y nos hemos percatado de que se necesitan al menos dos requisitos: una visión de conjunto y un bagaje cultural importante. De ambas cosas nuestro nuevo académico ha dado muestras sobradas.

El crítico preferiría, como cualquier otro espectador, preservar una cierta inocencia al entrar en la sala de cine y perderse dentro de la película

que le ofrece la pantalla. Borrar lo que sabe del director y del guionista, olvidarse de sus anteriores trabajos y esperar que le atrape la sorpresa. Al crítico, como a ciertos espectadores, le gustaría comportarse como un niño que entra en un bosque de celuloide e imágenes animadas. Allí espera encontrar sorpresas, aventuras y quizá una recompensa. Tal vez rescatar una princesa encantada a la que tiene secuestrada una bruja malvada. Confía salir airoso de la aventura para el momento en que se enciendan las luces de la sala. Pero el destino del crítico no es ese, pues, cuando vuelve la luz, el niño perdido en el bosque no se ha transformado en príncipe, sino que se ha convertido precisamente en la bruja, y ya no le queda más remedio que pronunciarse, que proferir su conjuro sobre la película.

El crítico suele marchar siempre al ataque o al rescate. La princesa encantada suele ser algún director mal entendido, según el crítico, o al revés, algún autor insoportablemente valorado. El escritor de cine no solo contempla una película, su deber es hablar de ella y eso conlleva tener una teoría del cine, hacer una foto fija de lo que se mueve.

[47]

Volvamos ahora a nuestro académico en ciernes. Fernando Lara y sus lectores en la revista *Triunfo* (1970-78) gozaron de un largo periodo de complicidad, unidos lectores y periodistas en la lucha común por las libertades. Eran los tiempos grises. El lector se comportaba ante la crítica como ante la película, leyendo entre líneas. Desde esa época evitó Fernando Lara sucumbir al ardor de las ideas, pero también congelarse en una fría objetividad. Es lo que siempre se ha llamado honradez intelectual.

Sin duda, hubo quienes supieron encontrar en el crítico otros valores distintos, pero no muy lejanos, a escribir del cine, y un buen día Fernando Lara fue llamado a dirigir un festival. El Festival de Cine de Valladolid se convirtió pronto, bajo su dirección, en un referente mundial del cine más

innovador. Su rigor artístico fue acompañado del éxito de público, que aceptó la propuesta, primero con curiosidad y luego multitudinariamente.

Allí tuvimos ocasión, año tras año, de profundizar en el conocimiento del cine vibrante y reivindicativo de Ken Loach, en la poética cinematográfica de Abbas Kiarostami, descubrimos a los hermanos Dardenne y nos conmovimos con las películas llenas de luz y de vida de Robert Guédiguian. También conocimos las nuevas películas de Lars von Trier, Mike Leigh, Atom Egoyan, Goran Paskaljevic, Terence Davies, André Téchiné, Gianni Amelio, Nikita Mihalkov, Takeshi Kitano o Amos Gitai.

Aún recordamos las interminables tertulias cinéfilas que se organizaban espontáneamente en la cafetería del Hotel Olid, en donde nos albergábamos la mayor parte de los asistentes y que duraban hasta que los camareros se hartaban de nosotros y apagaban las luces. En el ámbito español quedan en la memoria las retrospectivas dedicadas a la obra completa de Josefina Molina, Pilar Miró, Mario Camus, Basilio Martín Patino, Vicente Aranda, Imanol Uribe o Jaime Chávarri. También las sesiones dedicadas a escritores cercanos al cine, como Miguel Delibes o Miguel Mihura, sin dejar atrás las sesiones consagradas al inolvidable Rafael Azcona.

El director del certamen favoreció los encuentros y las discusiones, que sin duda fueron apasionantes, dado que muchos de los directores eran bastante polémicos, aunque la sangre nunca llegó al Pisuerga. Por último, sin duda una de las secciones del Festival que no podemos dejar de mencionar es la llamada *Tiempo de Historia*, en la que el cine de no ficción mostraba que puede ser tan apasionante como la mejor obra de los grandes maestros de la fábula.

Y ahora, querido Fernando, la fábula y la historia te han traído hasta nuestra casa, que a partir de este momento será también la tuya. Bienvenido y que disfrutes del estreno.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- ¹ *Carta abierta, en Cal y canto*, de Rafael Alberti. Alianza Editorial. Madrid, 2002.
- ² Carta a la señorita La Royer de Chantepie, de 8 de octubre de 1864, citada por Miguel Salabert en su Prólogo a *La educación sentimental*, de Gustave Flaubert. Alianza Editorial. Madrid, 1981.
- ³ *Lo que el viento se llevó (Gone with the Wind)*, de Margaret Mitchell. Ediciones B. Barcelona, 2007.
- ⁴ *Casi un madrigal*, poema de Salvatore Quasimodo incluido en *La vita non è sogno*, editado por Mondadori en 1949. En español, dentro del libro *Poesía completa* de su autor. Editorial Linteo. Ourense, 2004.
- ⁵ *Communications* n° 23, dedicado a *Psychanalyse et cinéma*. Éditions du Seuil. París, 1975.
- ⁶ *El gran espejo del cine*, artículo de David Dorenbaum en *El País Semanal* n° 2.263, de 9 de febrero de 2020.
- ⁷ Carta de Albert Einstein a los familiares de Michele Besso, su principal colaborador y amigo, tras su fallecimiento en marzo de 1955.
- ⁸ *El Gran Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald. Ediciones Orbis. Barcelona, 1983.
- ⁹ *El teatro, visto con mis propias gafas. Poética teatral*, de Enrique Jardiel Poncela. Editorial Verbum. Madrid, 2016.

¹⁰Recogido también por el catedrático Manuel Ángel Vázquez Medel en su artículo *Emilio Lledó: Pasión por el conocimiento y por la vida* para el «blog» *The Conversation* de 5 de noviembre de 2020.

¹¹*Triunfo* n° 520, de 16 de septiembre de 1972.

¹²Entrevista a propósito de *Elogio de la fragilidad*, de Gustavo Martín Garzo. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2020.

¹³*Jardín de deseos*, discurso de Manuel Gutiérrez Aragón en el acto de su recepción pública como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 29 de febrero de 2004.

¹⁴*Palabras inaugurales*, de Fernando Lázaro Carreter, recogidas en *Triunfo en su época*. Publicado por Casa de Velázquez y Ediciones Pléyades. Madrid, 1995.

¹⁵*Triunfo* n° 506, de 10 de junio de 1972.

¹⁶*Del acto de la Chopera a la Humanae Vitae. Entre el desprecio de 'Triunfo' y el amor según la revista 'Redención': Dos caras de la misma moneda*, en *Fuerza Nueva* de 24 de junio de 1972.

[52]

¹⁷Poema de Píndaro en *Píticas VIII*, 95-97.

¹⁸*Medio siglo con Borges*, de Mario Vargas Llosa. Editorial Alfaguara. Madrid, 2020.

¹⁹*Cartilla moral*, de Alfonso Reyes, escrita en 1944. Editada por Fondo de Cultura Económica. México, D.F., 2004.

²⁰Lema de la campaña lanzada por Federico Fellini en 1989 contra la interrupción de las películas en televisión a causa de la publicidad.

²¹*Las pequeñas virtudes*, de Natalia Ginzburg. Alianza Editorial. Madrid, 1966.

²²*Por qué las películas de Marvel no son cine*, artículo de Martin Scorsese publicado en *The New York Times* del 4 de noviembre de 2019 y, traducido al español, en *El País* de cuatro días más tarde.

²³*Zurbarán y sus doce hijos*, documental de Arantxa Aguirre (2020).

²⁴ *La entrevista póstuma de George Steiner: 'Me faltó valor para crear'*, por Nuccio Ordine. *El País* del 5 de febrero de 2020.

²⁵ *Retratos de pintores y de músicos*, texto incluido en *Los placeres y los días (Les plaisirs et les jours)*, de Marcel Proust, escrito en 1895. Editorial Valdemar. Madrid, 2006.

AGRADECIMIENTOS

FERNANDO LARA desea agradecer muy sinceramente a MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN, JOSEFINA MOLINA, TOMÁS MARCO, JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO, BEGOÑA LOLO, ARANTXA AGUIRRE, CÉSAR COMBARROS, PATRICIA FERREIRA, familia LARA en su conjunto, EMMA BRASÓ, PETER WILTON y LEYRE WILTON por sus aportaciones y observaciones al texto, o por su continuo afecto, o por ambas cosas a la vez.

[55]

Y de manera especial a JAVIER UREÑA, que editó este volumen con paciencia y maestría.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL 25 DE NOVIEMBRE DE 2021,
DÍA MUNDIAL CONTRA LA VIOLENCIA DE GÉNERO, EN LOS TALLERES
DE LA IMPRENTA TARAVILLA, ARTES GRÁFICAS

ISBN: 978-84-96406-61-2
Depósito legal: M-32004-2021