DIÁLOGO

Pese a la excepcional importancia de la obra de José Antonio Nieves Conde (Segovia, 1911-Madrid, 2006), para la Historia del Cine Español de las dos primeras décadas posbélicas, esta todavía no parece haberse valorado en su justa medida más allá de la extraordinaria *popularidad historiográfica* de *Surcos*. El gran éxito comercial de la solo supuesta y aparentemente clerical *Balarrasa* (1950) en menor medida, y, sobre todo, la crisis surgida como consecuencia del decidido apoyo a *Surcos* del entonces Director General de Cinematografía José María García Escudero y la obtención consiguiente de la categoría de Interés Nacional en detrimento de *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) —que más tarde, y a raíz del conflicto, sería también *recompensada* con dicha calificación— y su (también supuesta) relación con el neorrealismo italiano, así como la vinculación de guionista y cineasta con el falangismo —obviando que de tan heterogénea *formación* habrían de surgir algunas de las más densas y críticas propuestas fílmicas del periodo— han centrado hasta tal punto el *discurso historiográfico institucional* sobre el cine español que buena parte de los valores fílmicos de esta obra —y no digamos ya del resto de su filmografía— han quedado sepultados bajo tópicos, apriorismos o, en ocasiones, gravísimos errores de apreciación. Si *Surcos* pertenecía, bien que *ambiguamente*, a un no menos brumoso cine *disidente* —que así formulado, como un *todo* unitario, imposibilita cualquier posible acceso al interior de textos tan sugerentes como peculiares y, por ello, diferentes (y hasta opuestos) entre sí— el conjunto de su obra fílmica se perdía en una supuesta mediocridad de la que, como mucho, se podían salvar ciertas pinceladas, algunos detalles aislados que demostraban el «dominio técnico» o la «valía profesional» del director.

Convencidos de la falta de rigor de afirmaciones tan interesadas como repetidas, y en el seno de la preparación de un volumen para el Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha entrevistamos al cineasta —que tenía entonces 92 años— en su domicilio madrileño el 25 de septiembre de 2003. Nuestra intención era profundizar en la filmografía de este miembro de lo que ya a fines de los años cuarenta algunos perspicaces observadores llamaron la «generación de los renovadores», formada por realizadores que, más o menos de edades coincidentes, comienzan su actividad en el cine español inmediatamente después de finalizada la Segunda Guerra Mundial: Manuel Mur Oti, Antonio del Amo, Arturo Ruiz Castillo o el propio Nieves Conde. Pese a sus evidentes disimilitudes, el grupo —al que de manera tangencial podríamos incorporar nombres como los de Carlos

José Luis Castro de Paz
Julio Pérez Perucha

Realismo(s), tragedia e ironía
JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE

«Quería hacer cine, pero me encontraba en un mundo en el que el director era constantemente zarandeado»

Serrano de Osma o Enrique Gómez— presenta una llamativa homogeneidad que, por variadas razones, lo hace particularmente atractivo a la mirada del historiador.

En primer lugar, pero definitivo de cara a comprender las dificultades de su trabajo —que alcanza su periodo álgido entre finales de los cuarenta (Nieves Conde debuta en 1946 con *Senda ignorada*, hoy perdida) y la aparición del llamado Nuevo Cine Español a comienzos de los *felices sesenta*—, el hecho de tratarse de una *generación puente* entre la primera oleada de la posguerra —aquella en la que se encontraban los directores más comprometidos en edificar oficialmente un cine que pudiese ser tenido por franquista, empeño saldado con irregular fortuna— y la generación que se da a conocer en los primeros cincuenta bajo la influencia —a veces hipertrofiada por la historiografía— del neorrealismo italiano. Influencia que, con todo y lógicamente, también alcanza a esta «generación renovadora» produciendo en algunas de sus obras un atractivo cruce entre los modos industriales y retóricos del cine español de posguerra y ciertos hallazgos de dicho movimiento. En segundo lugar, y como llamativo rasgo *unificador*, una singular preocupación por el trabajo formal de los films; preocupación bien visible en títulos tan arriesgados semántica y formalmente como *Las inquietudes de Shanti Andía* (Arturo Ruiz Castillo, 1946), *Noventa minutos* (Antonio del Amo, 1949) o *Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949). Y no menos puede decirse en este sentido de la primera película que conservamos de Nieves Conde (*Angustia,* 1947), donde por medio de una muy calculada puesta en escena extraordinariamente fotografiada por José F. Aguayo se nos narra una hitchcockiana historia de corte psicoanalítico, y que puede ya ponerse en relación con esa línea de su filmografía que tendría más tarde, en la obsesiva y siniestra *Los peces rojos* (1955), una de sus manifestaciones mayores. Finalmente, pero no menos relevante, el mantenimiento de un nada desdeñable grado de disidencia personal con las estructuras oficiales en que se mueve, que a veces consigue materializar en sus películas, y que proviene tanto del republicanismo de algunos (Ruiz Castillo, Mur Oti, del Amo) como del *genuino* falangismo de corte hedillista de Nieves Conde. No debe extrañar tras lo dicho que, por ejemplo, Nieves Conde viese en la culta pluma del también falangista Torrente Ballester un sólido aliado en su intento de poner en pie un *cine social* —con el problema agrario como eje de algunas de sus más relevantes propuestas, como ocurrirá asimismo con otros miembros de la generación citada— que, tomando el testigo de lo que otros films habían intentado ya, no sin dificultades, en la inmediata posguerra española, mostrará *desde dentro* aquello en lo que se había convertido su anhelado y revolucionario *nuevo amanecer* de la patria. De la complejidad de tal proyecto —del que la conflictiva *Surcos* es pieza fundamental y extraordinaria— da buena cuenta el dificultoso desarrollo posterior de su filmografía que la entrevista pone de manifiesto, sobre todo a partir de la no menos problemática y excepcional *El inquilino* (1957), demoledor discurso antifranquista que, después de ser retirada fulminantemente de cartelera tras su estreno en 1958, solo podrá ser reestrenada (tras supresiones y añadidos que, con todo, no logran modificar su incendiario sentido) en 1963, y hasta su retirada tras *Más allá del deseo* (1976). Pese a ello, su colaboración con José Frade a partir de 1971 todavía dará lugar a películas coyunturales, en ocasiones, de elevado interés, como *Las señoritas de mala compañía* (1973) o *La revolución matrimonial* (1974, con guion de Rafael Azcona).

AVATARES PROFESIONALES

La primera película suya que conservamos —y que, por cierto, se mantiene extraordinariamente bien— es *Angustia* (1947), un relato cuya puesta en escena, por encima de un argumento bastante tópico, tipo «¿quién es el asesino?», construye un clima claustrofóbico, asfixiante, opresivo, muy ligado a otras películas coetáneas —por ejemplo, *Nada* (1947), de Edgar Neville—. Los personajes aparecen en el encuadre con frecuencia constreñidos por barrotes, por ventanas... Elementos que usted mismo desarrollará satisfactoriamente en títulos posteriores.

Es verdad. La decoración la hizo el arquitecto Antonio Labrada, el mismo que luego se encargó de la de *Surcos* (1951). Estaba toda la casa construida dentro del plató. Lo de las ventanas, además, se lo indiqué a José F. Aguayo, el director de fotografía: «Mira, quiero que estos elementos adquieran relevancia visual, que se noten...». En aquella época se podía hacer porque se rodaba dentro de un plató, hoy ya eso ha desaparecido. Todo es como una mancha uniforme de color... Yo no sabría decir si este tratamiento del espacio y de la luz podría metaforizar la situación de la España de posguerra, no lo creo. Fue una circunstancia temporal. Se hacía ese tipo de cine. Era un género que existía entonces... Los directores españoles, se quiera o no se quiera, estábamos envueltos por la corriente norteamericana que predominaba. Pero los films italianos y franceses eran también similares... La primera película de Visconti, por ejemplo... Un tipo de cine crea un sistema de iluminación, y este sistema a la vez revierte en otro... El cine norteamericano cambió en un momento determinado, gracias a Lee Garmes. Esto mismo llegó, con sus variantes, a Gabriel Figueroa... Los franceses lo imitaron también... Pero era en el fondo una copia del sistema alemán. Un contraste continuo de la luz con la sombra... El color ha sido el que ha destruido todo ese trabajo. El otro día estuve viendo *La sombra de una duda* (Shadow of a Doubt, 1943) de Alfred Hitchcock, un trabajo impresionante con el blanco y negro. Los que escriben sobre mi cine mencionan la influencia de Hitchcock o Robert Siodmak. Es indudable que Hitchcock tenía mucha importancia entonces, y sobre todo el Hitchcock inglés. Ese maravilloso final de *Posada Jamaica* (Jamaica Inn, 1939)... Afortunadamente, pudo hacer una constante, cosa que yo intenté, pero no pude... Necesitaba el garbanzo. Había que comer.

Usted es el director adjunto de *Jack el negro* (Black Jack, Julien Duvivier, 1950)

Había visto películas de Duvivier y me gustaban, tanto las primeras que había hecho tras la aparición del sonoro como después *Gólgota* (Golgotha, 1935) o *La bandera* (1935), y en un momento determinado, la montadora española, Margarita Ochoa, me dijo que se iba a hacer una coproducción...

Rodaje de *Angustia* (José Antonio Nieves Conde, 1947). Procedencia: Archivo Gráfico de la Filmoteca Española. Cesión de Juan Miguel Nieves

Yo me presté a figurar, quería ver cómo rodaba Duvivier. Fuimos a Palma de Mallorca y la conclusión que saqué de todo aquello es cómo no hay que hacer una coproducción. El productor era un español que tenía que ver con el doblaje. La parte norteamericana la llevaba un productor judío... Yo era prácticamente un espectador, asistí a los rodajes... Hice buena amistad con el actor George Sanders, que hablaba correcto español, porque su padre había sido en Buenos Aires representante de tabacos. La impresión que me dio es que Duvivier hacía aquello por necesidad, pero le importaba tres pepinos... Después de Palma de Mallorca rodaron aquí, en C.E.A., y después, lo único que hice fueron unas escenas de cadáveres y, como aquí había una especie de pozo para hacerlas, pues rodamos unas cosas según sus indicaciones y se las enviaron para ver si le gustaban. Pero quien opinaba realmente era la montadora francesa, Marthe Porcin... Recuerdo que, cuando me entregaron el guion de Charles Spaak, me pareció extraordinario, pero luego no se parecía nada a lo que se rodó, la transformaron «a la americana», la alargaron y perdió fuerza.

Le preguntábamos esto, en parte, porque usted dijo en alguna ocasión que había tenido en sus manos el guion de *Mr. Arkadin* (Mister Arkadin/Confidential Report, 1955) de Orson Welles, y pensamos en la posibilidad de que estuviera usted previsto inicialmente de director adjunto, papel que luego recaería en Julio Fleichner.

No. Lo que pasa es que aprovechando que un ayudante de Welles era hijo de Margarita Ochoa, estuve viendo cómo rodaba. Me lo presentaron. Luego me lo encontré en Sevilla, paseando en un coche de caballos, y con un puro enorme, y me saludó afectuosamente... Pero es verdad que me dieron el guion primitivo de *Mr. Arkadin*, pero, en

Rodaje de *Llegada la noche* (José Antonio Nieves Conde, 1949). Procedencia: Archivo Gráfico de la Filmoteca Española. Cesión de Juan Miguel Nieves

realidad, lo que vi fue la versión de los coproductores suizos, diferente a la española.

***Surcos* es sin duda la película historiográficamente más renombrada de su filmografía y *Balarrasa* la más popular, la más conocida por el público. No obstante, hemos tenido la fortuna de ver recientemente *Todos somos necesarios* (1956), una película excelente y que, de alguna manera, incide en la voluntad de situarse en los límites de lo decible en aquel momento, en hablar de cuestiones incómodas, planteando problemas de tipo social en la España de los cincuenta, y de una manera valiente y solidaria con los desfavorecidos.**

Sí, aunque en realidad es una película de circunstancias, posterior a *Los peces rojos*, con los mismos productores, del Opus... El autor del guion era Faustino González-Aller, un dramaturgo que luego se fue a Cuba y a Norteamérica como corresponsal de la agencia EFE. La historia me gustó. Creo que fue una buena película, de entre las que he hecho, con la que me he sentido más a gusto y con libertad. Como saben, se proyectó en el Festival de San Sebastián, donde se premió la película y la dirección.

En algunas de sus películas —en *Los peces rojos* de manera especial y también en *Rebeldía*— hay ciertos dispositivos formales que parecen tomados directamente de la filmografía de Luis Buñuel, y en concreto de *Él* (1952), una película que usted ha afirmado en más de una ocasión haber visto con gran interés. Es evidente, al menos, que la presencia de Delia Garcés y Arturo de Córdova en los repartos de estos films puede tener algo que ver.

No creo que haya una posible influencia formal de Buñuel en mi cine, en absoluto. Conocí brevemente a Buñuel en 1935, antes de la Guerra. Me lo presentó Sáenz de Heredia. El ayudante que tenía Buñuel en su primera película, Urgoiti, Domingo Pruna, había venido de Francia siendo ya su ayudante. Y luego fue el mío en *Surcos* y en *Los peces rojos*. Y era el que me contaba cómo rodaban en Filmófono a partir de un guion extremadamente férreo y detallado, que se seguía a rajatabla. *Él*, en efecto, la vi en Cannes; lo que me llamó más la atención fue Arturo de Córdova. Al hacer *Los peces rojos* en colaboración con el mexicano Wallestein, surgió el nombre de Arturo de Córdova y el recuerdo de su papel crispado y obsesivo. Fue Arturo quien me contó después cómo rodaron la escena en que el protagonista de *Él* va en calzoncillos montado en bicicleta, que ahora no está en la película, pero que yo visioné en Cannes... Buñuel decía que le iba a gustar mucho a los críticos, porque era una tontería.

Y Delia Garcés, la protagonista de *Rebeldía*, es la pareja de Córdova en *Él*.

Pues ni me acordaba. Era una actriz argentina que estaba casada con Zubiría, un director de ascendencia vasca. Lo único que recuerdo ahora de *Él* es esa secuencia que resulta que no está en la película. Recuerdo también que Arturo me contó que estaba entusiasmado con una novela de Ricardo León, funcionario del Banco de España, que escribía novelas muy catolizantes. Arturo de Córdova estaba dispuesto a poner dinero en la producción y se la ofreció a Buñuel, pero este la rechazó porque era un escritor de derechas y eso podía traerle problemas... Y esa historia es prácticamente *Viridiana* (1961). Es un individuo que va por los campos, predicando, como una especie de cura laico. En un momento se mete en una casa donde hay una serie de locos... Y medio los convierte a todos... La historia de la casa con los mendigos de *Viridiana* está ya ahí. Buñuel rodó en el mismo estudio en que yo rodaba entonces *Prohibido enamorarse* (1961), en el plató de al lado. Recuerdo como curiosidad que sus ayudantes nos pedían una cama de nuestro decorado para incorporarla al suyo. Pero, en realidad, nunca me ha interesado demasiado Buñuel. Tuve la paciencia de ver en la televisión casi todas sus películas por orden, una tras otra, y la que de verdad me interesa es *Los olvidados* (1950), que es el primer tomo de *La busca*, de Baroja. No crean que se andaban con chiquitas, ni él ni su guionista Julio Alejandro, a la hora de *buscar* materiales. Me gustan algunas de sus películas, pero a menudo se subía a la parra.

Como usted sabe, suele hablarse de «autores de películas» —que se encargarían no solo de la dirección, sino también del guion y, a veces, de la producción—, y de «cineastas» o «directores» —que serían los que se encuentran con un material y han de enfrentarse a él—. En este sentido, usted sería cineasta, pero lo que ocurre es que hay realizadores como usted —Hitchcock o Douglas Sirk

en EE.UU— que no suelen aparecer acreditados como coguionistas, pero que trabajan con el guionista o bien en el rodaje o bien antes. Quisiéramos que nos hablase un poco de sus relaciones con los guionistas.
Por ejemplo, en *Surcos*, un caso paradigmático, nos dio unas hojas Natividad Zaro —unas veinte holandesas—, de una historia sainetesca. Yo leí aquello y le dije que me interesaba, pero que había que transformarlo. Me interesa como idea, pero no como historia. «Si quiere hacer esta película» —le dije— «tengo que tener absoluta libertad para contratar al guionista que me dé la gana y reescribir la película de arriba abajo». Cuando le dije que el guionista elegido era Gonzalo Torrente Ballester no hubo ningún problema. Gonzalo era amigo de Eugenio Montes. La idea con la que arrancamos es la de unos pobres campesinos que se vienen a Madrid, y a partir de ahí había que hacer una historia nueva. Entre los dos discutíamos cada situación. Era una especie de coescritura. Él tenía en la palabra más peso que yo, pero yo era el director y le iba corrigiendo y marcando por dónde ir. La película se rodó sobre la tercera versión del guion, pero incluso aquí corregíamos y modificábamos cosas. Creo que conservo la primera versión, pero no la definitiva.

También en *Don Lucio y el hermano Pío* (1960) hay un guion original muy modificado.
El guion era de Jaime García Herranz y, de verdad, no había quien lo aguantase. Era para llorar, lacrimógeno. Muy sentimental. Había que transformarlo y darle vida. Al guionista, lógicamente, le encantaba lo que había hecho, y cuando le pasamos la película se levantó cabreado y se marchó. Me encontré a Pío Ballesteros y se comprometió a colaborar conmigo generosamente, incluso sin aparecer acreditado. Partíamos de las ideas centrales en términos muy generales. Luego rodábamos y discutíamos el desarrollo que la historia iba a tomar, y lo que filmaríamos al día siguiente. Hacíamos unas copias y se las entregábamos a Pepe Isbert y a Tony Leblanc, que se adaptaban sin problema alguno. El guion se iba construyendo a medida que se rodaba. Construíamos episodios diferentes, pequeñas historias, sin orden. Tuvimos que advertir al montador la falta de continuidad. Había que crearla. Yo se la di al montador.

Lo curioso es que al final —ya que desconocemos ese guion original de García Herranz— la película acaba teniendo un regusto documental del Madrid de la época, del Rastro, y unas ciertas situaciones y relaciones entre personajes que, en cierto modo, la aproximan a *Surcos*. En este sentido, el trabajo de relectura de ese guion, de llevarlo a su terreno, es bastante llamativo.
Sí, sí. Al hablar de películas sobre Madrid, también *Don Lucio y el hermano Pío* debía proyectarse junto a *Surcos*. Es una película muy madrileña: el Rastro, sus personajes y tipos... Cercana también a *El inquilino* (1957), otro *documental* madrileño. Es una película que me gusta. Cuando la vimos al final del montaje, tanto Alfredo Fraile como Arturo González (el productor, el hermano de Cesáreo), quedaron muy satisfechos de la transformación operada. Y se defendió bastante bien. La historia se basaba en una costumbre que yo recuerdo de chico en Segovia: llevar las imágenes por las casas. A mi casa llevaban «la Virgen de no sé cuántos»... Eso también ocurría en Madrid. Era el fundamento de la historia. García Herranz era un guionista muy valenciano, muy de CIFESA, muy sentimental... Discutí con Fraile y decidimos todas esas modificaciones. Al final él tenía miedo de que todo lo rodado no pudiese pegarse. Pero yo le dije que no se preocupase. Hay un viejo dicho que dice que en el cine se pega todo.

Hay, por cierto, un viejo dicho castellano, como usted sabe, que sostiene del aprovechado que «se quiere quedar con el santo y las limosnas». Es exactamente el personaje que encarna Tony Leblanc. Es una ilustración muy divertida de ese refrán, y ello nos lleva a un aspecto, que tiene que ver con *Surcos* y también con *Don Lucio*, que es el aspecto cervantino del asunto... La estructura de *Don Lucio y el hermano Pío*, por ejemplo, acumula entremeses, propios del teatro de Cervantes.
Sí, sí. Exactamente es así. Y también tiene que ver, en otro sentido, con Pérez Galdós, con *Misericordia*. En *Surcos,* pese a la tan citada influencia del neorrealismo italiano, nuestro punto de inspiración estaba en el mundo de Cervantes. Pero también en Florián Rey y su extraordinaria *La aldea maldita* (1930). Cuando me felicitó tras ver *Surcos*, le comenté que, de alguna forma, mi película era una continuación de la suya.

Su trabajo para arreglar guiones prefijados y darles un toque personal, como ocurre también en *Las señoritas de mala compañía* (1973) o *Casa Manchada* (1975) exigiría un comentario más detallado por su parte.
En realidad, para *Las señoritas de mala compañía*, de Juan José Alonso Millán, yo arreglé una versión que a Frade le gustaba, pero no se atrevía a enfrentarse al escritor. Le dije que hablaría con él y que le explicaría cómo y por qué pensaba transformarla, además de los cambios que luego se me iban a ocurrir durante el rodaje. Es una película de la que estoy satisfecho. Hay ciertos aspectos que provienen de mis propios recuerdos... Por ejemplo, hay una secuencia en que están todos en fila en el *salón* del prostíbulo y van pasando uno a uno, que está basada en algo que yo mismo vi en Burgos... Entramos en un burdel en tiempos de la guerra... «¡Que pase el siguiente!». Las casas de prostitución no estaban prohibidas; en tiempos de Franco eso no se prohibió nunca. La prohibición vino de la UNESCO. Yo estuve indagando, llegué a la Biblioteca Nacional y, buscando documentación, encontré que ha-

bía ocurrido a la vez en otros países europeos... Lo que también era gracioso —y parte de ello está también en *Las señoritas de mala compañía* cuando salen de la iglesia, aunque no dicho del todo tal como fue— era como en Segovia, los jueves por la mañana a partir de las 11, todo el mundo en la calle Real miraba cómo la atravesaban las prostitutas para ir al hospital a hacerse el reconocimiento médico. Ahora no sé si lo harán... La gente las saludaba, era una cosa divertida. Era una colección de pobres mujeres, en realidad.

Ese fue, a grandes rasgos, mi sistema de trabajo. En *Marta* (1971), por ejemplo, le enviaron el guion que yo había arreglado a Marisa Mell a Roma y le gustó. Era parecido a una historia de Hitchcock. Ella estaba encantada. Pero luego no fue ese el guion utilizado. No se pudo convencer al productor. En mi última película, *Más allá del deseo* (1976), eso fue ya una catástrofe. No se podía hacer nada. Nunca he visto a un hombre más terco y torpe que aquel guionista, Ramón Solís. Yo intentaba arreglarlo cada noche en casa, como podía. Pero había que rodar por problemas de fechas... Y había que comer.

Rodaje de *Surcos* (1951). Procedencia: Archivo Gráfico de la Filmoteca Española. Cesión de Juan Miguel Nieves

Coméntenos su trabajo en *Volvoreta* (1976), porque también aquí está dada la vuelta parcialmente la historia de Wenceslao Fernández Flórez.

Es una lástima lo que sucedió. Tuve que *salvar* a Rafael Gil, mi primer maestro y amigo, tras el despido de Rafael Moreno Alba. Había que empezar de inmediato. Amparo Muñoz tenía un determinado tiempo de rodaje firmado por contrato y solo se preocupaba de salir guapa. Cogí la novela de Fernández Flórez, varios ejemplares, y la repartí entre ayudantes y actores. No seguí solo la historia de los dos chicos y fue un error. En consecuencia, salió como salió. Además, no pude controlar por completo el montaje ni la sonorización. Pero a la distribuidora le satisfizo económicamente la operación. Hube de consentir en cosas que nunca hubiera debido, pero no me quedó otro remedio. Tenía que ayudar al amigo fuese como fuese.

Usted ha dicho en algunas entrevistas que ha habido momentos en que estuvo económicamente apurado, que lo ha pasado mal. ¿Esto era muy común en el cine español?

Sí, no era algo que le pasase a uno solo, sino al contrario: a casi todos. De repente aparecían y desaparecían. Yo tuve que sufrir ese problema. Entre medias hice esas cosas con los norteamericanos, como *El sonido de la muerte* (1965). El guionista y coproductor, Sam X. Abarbanel, descendiente de judíos, era guionista de historias de ese tipo, de película de serie B, de monstruos y de cosas de estas, a lo Roger Corman. Ellos querían que el monstruo apareciera desde el primer momento y yo les dije que ni hablar. El monstruo si aparece es al final, en el último momento y, además, quería transmitir la sensación de su presencia más que verse realmente. Se rodó así, pero luego se reunieron los productores españoles y norteamericanos y me dijeron que hacía falta que apareciese al final, y fue cuando se filmó aquello con el monstruo. (Los monstruos que aparecían en sombras se hicieron con unos espejos que tenía Alarcón que colocábamos frente a la cámara y los actores para generar ese resultado). Cuando me ofrecieron el proyecto me pareció muy divertido, porque son cosas que uno siempre quiere hacer profesionalmente, que necesitan de ingenio. Pero era todo muy modesto económicamente, y eso que trabajamos en los Estudios Bronston, que les prestó el plató y otra serie de cosas. Yo le dije a Abarbanel que había que buscar un buen guionista de ese género... ¡Sin saber que él mismo era el guionista! Finalmente, la película obtuvo un diploma en el 4º Festival de Fantascienza de Trieste. Es una historia que tratada hoy de nuevo, en color, podría tener gracia...

José María García Escudero está dos veces distintas al frente de la Dirección General de Cine mientras usted desarrolla su carrera.

Antes de lo de *Surcos,* no lo conocía...

¿Sabe que venía de las J.O.N.S., que era jonsista?
Según he leído en su libro, se da la casualidad de que él había conocido a unos personajes en el año 1935 que yo había tratado cuando iba a ver a Dionisio Ridruejo en una pensión de la calle entonces llamada Príncipe de Vergara (después general Mola). Recuerdo que nos reuníamos continuamente los dos. Me contaba sus conversaciones con José Antonio Primo de Rivera y, de hecho, fue él quien que me lo presentó. García Escudero, según cuenta en su libro, estudiaba en la escuela de periodismo de *El Debate* al tiempo que Ridruejo.

Cuando hice *Surcos* se la querían cargar y, gracias a Fray Mauricio de Begoña, solo eliminaron el final. Recuerdo que el nuevo final no me gustaba nada e intenté hacer en secreto el original, pero Natividad Zaro no se atrevió, existía entonces una preocupación lógica... Como la película se llevaba a Cannes se me ocurrió la solución de terminarla de otra manera para aquella exhibición: tras la llegada del tren después de tirar el *Chamberlain,* el cadáver de Pepe, situar el final coincidiendo con el humo de la máquina... Pero no se hizo, por precaución. Era un momento... Igual me ocurrió con el final de *Los peces rojos*: yo quería que el protagonista se suicidase de verdad y que la chica se quedase allí, gritando... Me sucedió como a Fritz Lang, que proponía finales y no se los aceptaban. Algo similar ocurrió también con *El diablo también llora* (1963), en el que el final previsto solo está sugerido. El productor es siempre muy importante y toma sus decisiones, para bien o para mal. Así, por ejemplo, el que me llevó a ver a Natividad Zaro —encuentro de donde surgiría *Surcos*— fue Felipe Gerely, un húngaro emigrado que había trabajado en Viena con Pressburger, y que era muy amigo de ella.

Hablando de finales modificados, otro *casus belli*, y muy conocido también, es el de *El inquilino*. Una película que hemos podido ver en su «versión original» y que resulta un alegato incendiario contra el desarrollo del Régimen a mediados de los años cincuenta. Un film que combina además, de forma extraordinariamente sutil, ciertos elementos sainetescos y otros de la farsa con la tragedia más sombría.
En realidad, yo estaba siempre deseando hacer una película como *Surcos*. Cuando creamos la cooperativa, puse sobre la mesa el guion de *El inquilino*. Era un guion deslavazado de José Luis Duró del que solo utilizamos el primer episodio; todo lo demás se desechó. La pretensión era hacer un *Surcos* con humor. El problema posterior, como es sabido, fue con Arrese, recién nombrado ministro de la vivienda...

A medida que transcurre la película, que realmente es una pesadilla casi kafkiana, mientras el protagonista está en una situación cada vez más dramática, sin gracia alguna para él y su familia, los demás personajes progresivamente se comportan de forma más y más farsesca, más astracanesca. Hay una especie de juego de contrastes.
Sí. Eso fue resultado de la construcción del guion, en el que intervine mucho y directamente. Prácticamente se tuvo en cuenta esta idea central: narrar la tragedia de un personaje rodeado de golpes de humor, pero golpes de humor que en realidad salieron golpes de astracán... Como el episodio de Don Tancredo, que yo había visto de chico y sugerí a los guionistas.

Presentación de *Surcos* en Cannes. Procedencia: Archivo Gráfico de la Filmoteca Española. Cesión de Juan Miguel Nieves

Hay en el film una serie de movimientos de cámara, de panorámicas descendentes (sobre la fachada de la casa que se va a demoler, en la mansión del marqués, la curva de beneficios de Mundis S.A.) que, en sonora rima, trazan un inequívoco discurso sobre las fuerzas que, a la postre, están detrás del desahucio de la familia González...
Sí, sí. Está hecho así a propósito. Aunque probablemente hoy no lo hubiera rodado de esa manera y, con seguridad, lo hubiera montado de otra forma. Lo hubiese hecho más picado, más cortante, buscando causar más impacto. Porque tal como está, con las panorámicas, pa-

Cartel de *Senda ignorada* (1946). Procedencia: Archivo Gráfico CulturArts IVAC (Instituto Valenciano del Audiovisual y de la Cinematografía)

rece amortiguar el efecto pretendido, aplanarlo. Es una película que hoy hubiese *corregido*, pero esa es una posibilidad de los escritores de la que no disponemos los cineastas.

En cualquier caso, es una película feroz, de una dureza sorprendente... No extrañan sus problemas con la censura, más bien parecería lógico que hubiese tenido más...
No se cómo pasó la censura. Sé que intervino un crítico de la revista *Ecclesia*, que era censor y la defendió. Porque el conjunto de los censores, en principio, se quedaron perplejos con su dureza y amargura. La secuencia de la solicitud de la vivienda social, por ejemplo, era una burla de la burocratización y de su ineficacia... Pero lo curioso es que no hubo problemas. ¡Nos dejaron rodar y poner todos aquellos carteles! Y es una secuencia que tiene verdadera gracia. Eso no lo cortaron, pero sí cuando Fernán-Gómez va por la calle, progresivamente abrumado y descorazonado, viendo carteles de «Se vende», «Venta por pisos», etc.

Aun así, la versión que se estrenó en 1963, mutilada y con el nuevo final (la mujer del protagonista encuentra, en el último momento, un piso nuevo en la urbanización La Esperanza), sigue siendo demoledora. No tenía arreglo para ellos. Era imposible cambiar el sentido del discurso.
Sí, sí. No se podía evitar. El nuevo final se rodó al cabo de un año... Y ese barrio que se ve en la secuencia añadida son las viviendas del Puente de Praga. Pero *El inquilino* es quizás un punto de no retorno. Entre los años 1953 al 1956 o 57 hay una serie de inquietudes sociales en el aire, que por desgracia el cine español no pudo reflejar en toda su intensidad. Al sofocarse esa evolución, nosotros, los cineastas, nos vimos abocados, por desgracia y para sobrevivir, al puro juego por el puro juego.

En los años sesenta, en efecto, usted tiene varios parones profesionales ¿Cómo es, a su entender, que no lo apoya García Escudero y se decanta por el Nuevo Cine Español, tan diferente al modelo de *Surcos* que antaño había defendido fervientemente?
Volvió cuando Manuel Fraga llegó al Ministerio de Información y Turismo. Estaban llenos de buenas intenciones, pero no sabían nada de cómo hacer cine. No pudieron ni tenían fuerza para hacerlo. Era solo hacer un supuesto «cine de juventud». Además, cuando al cine lo apoyas económicamente se estropea. Como todo arte. Dalí es un buen ejemplo de ello.

CINE Y FALANGE: IMPOSIBILIDAD Y DESILUSIÓN

En *Casa Manchada* (1975), una película bastante convencional, con una acumulación de *zooms* que denotan un cierto fastidio por tener que hacer una película no como uno quisiera, hay de repente un conjunto de cuestiones personales suyas que nos han llamado mucho la atención. ¿Cuál es el trabajo por medio del que consigue introducir unas reflexiones en presente, que le dan, de vez en cuando, vida a la película? Porque son unas reflexiones sobre lo que ha sido la Guerra Civil y lo que ha sido el papel de Falange...
En efecto. Era una novela muy floja de Emilio Romero. Andrés Velasco, el productor —a quien le habían garantizado ayudas si la adaptaba, lo que resultó ser mentira—, y Pedro Gil Paradela crearon un guion muy malo, que no me interesaba en absoluto. Tuvimos una charla con Emilio Romero y yo le dije que aquello era una mierda y que ha-

bía que hacerlo de nuevo. Dijo que lo haría, pero no hizo nada. Y había que rodar, porque llegaba el actor Stephen Boyd... Deprisa y corriendo corregí, taché y entré a saco en el guion. Metí una serie de cosas. Cuando más se nota es en el ataque de los maquis, porque en realidad la historia en la novela habla de otras cosas. Yo introduje todos los elementos referidos a la actuación de la Guardia Civil y para el final aproveché una entrevista que le habían hecho a Valentín González, «El Campesino»[1], publicada por el diario *Pueblo*. Era bastante larga y la corregí, la arreglé y creé un diálogo que me interesaba. Lo curioso del caso es que en la Dirección General de Cine sentó muy bien. Y no metí más cosas porque el productor me lo pidió por favor... Era ya la época del inicio de la Transición. Pero convertí a «El Campesino» en un personaje fundamental del final de la historia. Aquella conversación que tienen uno y otro, que hablan de que en la guerra, tú fuiste falangista y tú... Traté de ampliar esa conversación y dotarla de contenido... Igualmente, cuando la chica aparece como prostituta en aquella fiesta y se habla sobre la guerra, es una cosa que había visto en la película *Arco de triunfo* (Arch of Triumph, Lewis Milestone, 1948).

Programa de mano de *Rebeldía* (1954). Procedencia: Archivo Gráfico CulturArts IVAC (Instituto Valenciano del Audiovisual y de la Cinematografía)

Es que parece que hay una base, la historia de Emilio Romero, que a usted es evidente que no le interesa nada, pero sobre eso hay veinte o veinticinco minutos que parecen pegados sobre el paisaje... Parecen que tienen que ver con una especie de balance de lo que fue Falange y su actividad desde la guerra hasta ese momento.

Exactamente. Y el arranque, el fusilamiento, etc., tampoco existía en el guion. Es una invención mía de principio a fin. El resultado es una especie de popurrí. Incluso se pensó en Rafael Azcona para ayudar a mejorar el guion, pero no fue posible.

Para ir finalizando, nos gustaría que reflexionase en voz alta, si le apetece, sobre la posibilidad o imposibilidad o los avatares que ha habido para llevar adelante un cine falangista...

No creo que hubiera... Creo que hubo un intento... Pero nunca he hablado de eso, ni con Dionisio Ridruejo. Me afilié a Falange en 1933, poco después de escuchar el discurso fundacional de José Antonio.

Pero había una buena cantidad de falangistas en el mundo del cine.

Por lo visto, surgieron de repente, tras la guerra, un elevado número de ellos... En fin... Yo solo conocía a uno o dos antes de la guerra. Los únicos que podría citar son Sáenz de Heredia —pero realmente solo porque era primo de José Antonio—, aunque me reconoció en persona que no estaba afiliado, y Fernando Delgado. Intenté trabajar con este durante la República pero, pese a sus buenas palabras, no me fue posible. De cualquier forma, en general, no creo que existiese esa idea de un cine falangista.

Pero no nos referimos tanto a un cine *orgánicamente* falangista como a uno realizado por falangistas progresivamente desencantados, cuyos críticos puntos de vista sobre ciertas cuestiones sociales y políticas habían de surgir inevitablemente en sus films.

No, no creo que existiera ni pudiese existir. Aunque sé que se ha hablado de *Surcos* como un film falangista y, en efecto, algo hay en la película que deja traslucir mi añeja y desilusionada ideología y mi preocupación por un cine social. Tengan en cuenta que Falange, antes de la guerra, era un proyecto idealista, difuso, que se iba construyendo sobre la marcha, que dependía en gran medida de la personalidad y del carisma de José Antonio. Carecía, en realidad, de corpus ideológico, más allá de los famosos «Veintisiete Puntos». Era un movimiento brumoso que murió antes de poder concretarse. Recuerdo el primer tomo publicado por Aguilar de *El capital* de Marx, y el impacto que aquello me causó... Falange era un arrebato romántico y juvenil. ¿Qué iba a salir de allí? Era todo muy pobre, sin dinero. ¿Nacionalsindicalismo? Era una sensación, pero no había una verdadera construcción ideológica. Ahora bien, lo que pudo haber llegado a ser no hubiera sido nunca la guerra ni lo de después. Eso no tenía nada que ver con aquello. Hoy no sé decir qué era. Un sueño. Antes de la guerra hablaba de ello apasionadamente con Dionisio Ridruejo... Pero tras el complot militar todo cambió. Aquello no me gustaba nada. No era un golpe político. Recuerdo

encontrar a Dionisio por la calle con la camisa azul y la boina roja e increparle: ambas prendas eran, a mi entender, incompatibles. Más tarde, como es sabido, retornaría a su primitiva manera de pensar. La Falange de Franco y Serrano Suñer no tenía ya nada, nada que ver. Tampoco me gustaban las bromas que gastaban acerca de Hedilla. Cuando oí comentar a algunos *camaradas* que no tenía clase, sentí que aquel no era mi sitio.

Un día paseando por Segovia nos explicó un muchacho cura que había estudiado en Alemania lo que estaba pasando allí, lo que era realmente el nacionalsocialismo... Lo que yo recuerdo, precisamente, es que entre la gente cercana a Dionisio Ridruejo había judíos... Estaba, por ejemplo, el valenciano Samuel Ros, que era judío y muy amigo suyo.

Recuerdo que le dije una vez a un cura que vivía en el siglo XIX porque consideraba pecado el liberalismo. Le comentaba que si quería ser falangista recordara lo que decía José Antonio, que el liberalismo es el fin de toda buena política, que, al final, toda concepción política auténtica acaba siendo liberal.

BALANCE FINAL

Para acabar, ¿qué balance haría usted de su carrera cinematográfica?

Que pudo ser y no fue. Quería hacer cine, no he querido nunca hacer otra cosa. Pero me encontraba en un mundo en el que... Un día, creo que fue Fernán-Gómez, me preguntó durante un rodaje por qué paraba, qué me pasaba... «Estoy pensando» —contesté— «que a todo el mundo que nos rodea no le interesa nada lo que está haciendo. Lo hacen porque viste mucho y da dinero»... El noventa por ciento de los profesionales que he conocido no estaban realmente interesados. Solo he conocido a un apasionado por el cine: Rafael Gil —con quien empecé como ayudante de dirección—, independientemente de que sus películas sean mejores o peores. Y el director, el pobre, casi siempre el único interesado, era constantemente zarandeado.

Ha llegado un momento, de verdad, en que me da igual que digan lo que digan de mi cine, a favor o en contra... Ya hace años, en 1978, llegó un momento determinado en que dije «se acabó». Y se acabó. Me convencí de que no había nada que hacer. Hablé con unos y con otros. Muy buenas palabras, muchas promesas, pero aquello no avanzaba. Al final, un representante de la Sociedad Hispano-Mexicana me felicitó por una idea —un desarrollo bastante largo: la historia de un grupo de campesinos que se unen ante la explotación de las grandes compañías... A ellos les dan una peseta y luego venden los productos por cien; había una serie de bromas sobre la situación del transporte, etc.—, pero me dijo que no se atrevía a hacerla, que era mejor una comedieta o un «porno blando». Aquello ya no tenía nada que ver conmigo.

Notas

* Esta entrevista fue originalmente publicada en Castro de Paz, José Luis (2003). *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde*. Ourense: 8º Festival Cine Ourense.

** Las imágenes que ilustran esta entrevista proceden de los archivos gráficos de CulturArts IVAC (Instituto Valenciano del Audiovisual y de la Cinematografía) y Filmoteca Española. Las imágenes procedentes de Filmoteca Española fueron cedidas por Juan Miguel Nieves. *L'Atalante* agradece la autorización para su reproducción en estas páginas.

1 Precisamente, al Estado Mayor de «El Campesino» perteneció el fallecido Manuel Mur Oti, otro cineasta de la generación de Nieves Conde, a quien el Festival de Cine Independiente de Ourense dedicó un ciclo y un libro en 1999 (Castro de Paz, J. L. y Pérez Perucha, J. [coords.], *El cine de Manuel Mur Oti*).

Julio Pérez Perucha (Pamplona, 1945), historiador del cine, es actualmente Presidente de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Miembro del comité de redacción de la revista de cine *Contracampo* (1979-1987). Autor de innumerables libros, artículos y capítulos en libros colectivos dedicados a la Historia del cine español, en su obra destacan, por ejemplo, títulos como *En torno a Berlanga* (Valencia, Fundació Municipal de Cine, 1980-81), *El cinema de Edgar Neville* (Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1982), *Mestizajes (Realizadores extranjeros en el cine español 1931-1973)* (Valencia, Mostra de Valencia, 1990) o la dirección de la *Antología Crítica del cine español 1906-1995* (Madrid, Filmoteca Española/Cátedra, 1997).

José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964) es historiador del Cine y Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Santiago de Compostela. Ha publicado numerosos artículos en revistas científicas, participado en obras colectivas, y coordinado volúmenes sobre diversos aspectos y figuras vinculadas al arte cinematográfico. Entre sus numerosos libros destacan: *El surgimiento del telefilm* (1999), *Alfred Hitchcock* (2000), *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), *Fernando Fernán-Gómez* (2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50* (2011) o *Sombras desoladas* (2012).