

LA ADAPTACIÓN DE TEXTOS LITERARIOS COMO PRÁCTICA INDUSTRIAL EN LA DÉCADA DE 1950

Fernando González García
Universidad de Salamanca*

RESUMEN

La adaptación de obras literarias en la España de la década de 1940 se convirtió en una práctica industrial: convenía al Estado por razones de control ideológico y por creencia en la educación popular a través del cine; convenía a los productores en razón de que las normas de clasificación les reportaban beneficios en forma de licencias de doblaje que se podían vender a precios muy altos a las distribuidoras norteamericanas, que eran las principales exportadoras extranjeras. Los sucesivos boicots norteamericanos en los cincuenta, para desvincular a los productores españoles de la importación, provocaron en España una transformación no radical, sino paulatina, porque el Estado quiere seguir manteniendo el control de los contenidos y sigue premiando las adaptaciones. Pero la relativa liberalización en la relación distribución-público de masas termina afectando a la práctica industrial de la adaptación.

PALABRAS CLAVE: Adaptación, propaganda, educación popular, industria, boicot, distribución.

ABSTRACT

«Adaptations of Literary Works as an Industrial Practice in the Fifties». Adapting literary Works in Spain became to an industrial practice in the forties because the Government used it as a way of ideological control and popular education through the cinema. Also, it was suitable to the producers, for the reason that the classification of literary adaptation gave them benefits as dubbing licences and the films could be sold for very high prices to the American Distributors. In the fifties this American companies boycotted continually the Spanish producers to separate them from the importation activity. This fact brought about a gradual transformation in the Spanish Industry. Nevertheless the Government continued controlling the content of the films and rewarding the literary adaptations, but the gradual liberation of the relationship between the distribution and the audience affected the practice of adapting.

KEY WORDS: Adaptation, propaganda, popular education, industry, boycott, distribution.



INTRODUCCIÓN

Los trabajos de Carlos F. Heredero son un punto de partida ineludible en este momento para cualquier estudio sobre las circunstancias y la significación de la práctica industrial de la adaptación de textos literarios en España durante los años cincuenta del siglo xx. En especial, su artículo «El abrigo, el sacacorchos y el valor de cambio. Adaptaciones literarias en los años cincuenta»¹ supone un importante acercamiento al tema que nos resulta aquí especialmente útil por el análisis de los datos cuantitativos que ofrece.

Según Carlos F. Heredero, el porcentaje total de adaptaciones en la década de 1950 (incluyendo 1960 y 1961) es del 23'75%, mientras que en la anterior había sido del 32'17%. Su artículo muestra cómo, a pesar de que «tomada en su conjunto la producción se desembaraza de un considerable peso literario»², la adaptación de obras literarias parece seguir siendo un cierto seguro a la hora de acceder a la protección estatal: es un hecho llamativo que este tipo de obras sea clasificado con mucha frecuencia en las primeras categorías por las juntas correspondientes, lo que, como se sabe, se traduce en ventajas de tipo económico para las productoras. Sin embargo, la evolución a lo largo de la década —a pesar de algunos repuntes, como los de 1954 y 1960— supone una tendencia al descenso que hay que analizar. Como el mismo Heredero reconoce, 1950 y 1951 son años en los que no sólo no se reduce el número de adaptaciones, sino que, por el contrario, se incrementan, con unos porcentajes del 39'58 en el primer caso, y del 34'09 en el segundo, que superan los del conjunto de la década anterior. Así, el diferencial entre 1950 y 1959 es tan llamativo que hay que pensar, si no en una ruptura, por lo menos en la existencia de un punto de inflexión que comenzaría en torno a 1952, y analizar sus posibles causas.

Nuestra hipótesis consiste en que esta inflexión tiene que ver con la mayor complejidad, a medida que se avanza en la década, de los factores que conforman el fenómeno cinematográfico en España. Y que esta mayor complejidad acarrea la pérdida del control absoluto de la cinematografía por parte del Estado.

1. VALORES LITERARIOS Y VALORES CINEMATOGRAFICOS EN LOS AÑOS CUARENTA

Cabe preguntarse, en primer lugar, por qué, tanto en la década anterior como en ésta, los organismos censores y clasificadores parecen valorar tanto la adap-

* Este artículo se inscribe entre las actividades del Proyecto de Investigación financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia: *Teoría y práctica de la adaptación cinematográfica de textos literarios en España: 1951-1975*, dirigido por el profesor José Antonio Pérez Bowie, de la Universidad de Salamanca. Código UNESCO: HUM 2994.02103 FILO.

¹ HEREDERO F. Carlos (2002): *Cuadernos de la Academia*, núms. 11/12, pp. 77-102.

² *Ibidem*, p. 78.



tación de textos literarios, antes de interrogarnos por las ventajas que pueden encontrar las casas productoras en practicar la adaptación a un nivel industrial. Quizás una parte de la respuesta esté en la organización de la cinematografía nacional, tal y como la entiende el Estado. Para este, al menos desde 1942, la cinematografía cumple dos funciones básicas, una industrial y comercial, y otra propagandística. Y así, se la hace depender de ministerios diferentes con intereses también distintos. Por razones relacionadas con el desarrollo de la segunda guerra mundial, así como por necesidades de estabilización política en el interior, la propaganda directa fue sustituida tempranamente por el control a partir de la censura, y se habilitaron incentivos para generar propaganda indirecta a través de las películas (fundamentalmente la categoría de Interés Nacional y los premios del SNE). En cuanto al valor industrial y comercial de los productos cinematográficos, no se puede olvidar que la estructura institucional relacionada con el cine se llevó a cabo en un momento —durante la segunda gran guerra— en el que parecía que se abrían las puertas de los mercados exteriores, primero, a través de los acuerdos con Alemania e Italia, que favorecían la exportación a los países del Eje y sus satélites —bajo la idea de un autoabastecimiento europeo—, poco después, con la declaración de la neutralidad española, también a los mercados vinculados a los Aliados. Es decir, se creía en la posibilidad de creación de una industria capaz de cubrir una parte cada vez mayor de la demanda interna —siguiendo el modelo italiano—, y compensar en la balanza de pagos las importaciones con las exportaciones³.

Como hemos explicado en otro lugar⁴, para competir en los mercados exteriores es necesario estar al día en técnica —un concepto que relaciona los recursos tecnológicos con la «escritura filmica»—, y en los años cuarenta se llegó al convencimiento de que la técnica cinematográfica ideal era la que asimilaba la narración cinematográfica al relato literario y la separaba del teatro. Las primeras demostraciones de esta hipótesis fueron las adaptaciones del *El escándalo* y de *El clavo* —ambas a partir de obras de Pedro Antonio de Alarcón— premiadas la primera vez que se concedió la categoría de Interés Nacional, en 1944, con un número tan alto de licencias de doblaje que hace pensar que evidentemente se estaba haciendo publicidad de esta medida y proponiendo un modelo para el cine español. Evidentemente, la función propagandística indirecta y las funciones comercial-industriales fueron encontradas en estas dos obras capaces de competir con éxito ante lo que llega del extranjero, y por lo tanto también susceptibles de conquistar mercados.

Con el final de la segunda guerra mundial y el inicio del —relativo— aislamiento internacional del régimen franquista —el período de la *autarquía*—, las líneas fundamentales de lo que debe ser la cinematografía no cambian demasiado

³ GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando (2006): «El reinicio de la cooperación cinematográfica hispano-lusa: 1939-1944», *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, núm. 23, pp. 36-66.

⁴ GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando (2004): *Técnica, ideología y mercados. El discurso oficialista sobre el cine español entre 1939 y 1945*, Salamanca, Cuesta Bustillo, Apuntes sobre las relaciones entre cine e Historia/Junta de Castilla y León/ Filmoteca.

para los organismos estatales. La aventura de *Don Quijote de la Mancha*, dirigida por Rafael Gil para Cifesa, puede ser un ejemplo representativo del convencimiento, tanto por parte de una empresa señera como de las instituciones que apoyaron el empeño, de que la adaptación de una obra cumbre de la literatura española —con ocasión de una conmemoración internacional de Cervantes— podría servir de punta de lanza para reabrir esos mercados exteriores, empezando por el de los EEUU⁵.

Con respecto al mercado interior, como se demostrará pocos años después, con el primer bloqueo norteamericano, la llave del mercado interior la comparten los organismos de valoración, clasificación y censura, y los productores españoles. Se trata de un mercado relativamente cerrado, ficticio o forzado en la medida en la que, si el público demanda películas norteamericanas, estas se le van a dar, pero sólo si se producen películas españolas bien clasificadas por parte de los organismos estatales mencionados. Y estos parten de la idea de que una obra cinematográfica tiene que ser vehículo de *valores*.

¿De qué dependen, en qué consisten, estos valores? Como recuerdan Esteve Riambau y Casimiro Torreiro⁶, la subcomisión de la Junta de Valoración y Clasificación encargada de permitir uno de los primeros pasos que debe dar una película, la aprobación y valoración del guión, cuenta con un reglamento de régimen interno desde 1946, según el cual se deben rellenar los siguientes apartados:

- Argumento.
- Tesis.
- Valor cinematográfico del guión.
- Valor literario.
- Valor moral y religioso.
- Valor político y social.
- Qué modificaciones cabría introducir para autorizar la realización de la película en el supuesto de que el guión acusase deficiencias, bien sean de tipo político, social o moral, y siempre que su valor literario y cinematográfico aconsejen indicar estas modificaciones.
- Corrección en las páginas.
- Informe general del lector.

Si es evidente, desde el punto de vista de la censura y la propaganda, lo que significa la mayor parte de estos puntos, no lo es tanto el sentido del «valor literario» del guión, y sobre todo que «el valor literario y cinematográfico» de un guión puedan justificar que se indiquen modificaciones, cuando, de lo contrario, bastaría probablemente con rechazar el proyecto de plano.

⁵ GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando (2006): «Don Quijote de la Mancha (1948) en su contexto», *Latente. Revista de Historia y Estética del Audiovisual*, Universidad de La Laguna, núm. 4, pp. 7-25.

⁶ RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (1998): *Guionistas del cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, p. 53.

Habría que pensar, entonces, que este valor literario —en combinación con el denominado *cinematográfico*— pueden certificar la calidad *técnica* de la obra en proyecto, y por lo tanto hacerla capaz de dos cosas: por un lado, de competir con eficacia; por otro, de ser vehículo de *educación popular*, es decir, de hacer partícipes a las masas de la alta cultura representada, entre otras manifestaciones, por la Literatura, lo que contribuiría a *elevantar* su nivel. Esta última es una de las justificaciones que se aducen a la hora de presentar la adaptación de *Don Quijote*, lo que hace suponer que algo tendría de convincente, y que este razonamiento se anclaba en criterios de uso corriente. Además, la utilidad del cine para apropiarse adecuadamente de obras del pasado y transmitir esta apropiación al público menos culto, creando una especie de paraliteratura cinematográfica para la *educación* de las masas, es evidente desde *El Escándalo* y *El clavo*, pasando más adelante por otras adaptaciones capaces, al parecer, de domesticar hasta obras procedentes de la literatura del Realismo del denostado siglo XIX. Es decir, se trata también de una apropiación desde el Régimen, de la tradición literaria del pasado, incluida parte de la más peligrosa.

Mientras no cambia la situación, tanto los criterios de los organismos estatales como la actuación de las productoras se retroalimentan, y todo permanece más o menos igual. Incluso, como hemos visto, la tendencia a adaptar, sobre todo novelas, se incrementa pasado el final de la década de los cuarenta. Sólo algunas voces —cada vez más numerosas— claman por un cine cuyos argumentos y temas se anclen en la actualidad y traten problemas cotidianos. En realidad, este tipo de exigencias se remonta a mucho tiempo atrás, pero ahora gana en respaldo y se transforma por el eco que comienza a llegar, cada vez con más intensidad, de la existencia de un cine neorrealista en Italia. Entre estas voces está la de José María García Escudero, quien será muy pronto director general de Cinematografía.

Pero no son las críticas las que cambian la configuración del panorama, sino el bloqueo norteamericano, que es indisoluble de la aceptación del régimen español en el ámbito internacional, y muy especialmente en sus relaciones comerciales globales con los EEUU.

2. EL INICIO DEL CAMBIO

En marzo de 1951, Stanton Griffis, embajador de EEUU en España, presenta ante el Gobierno una queja por el excesivo coste que representa exportar una película a España, ya que a los impuestos hay que sumar la especulación con los permisos, que están en manos de los productores y que pueden alcanzar sumas considerables. Al no recibir respuesta española, en mayo la MPEAA inicia el boicot y el Gobierno español se ve obligado a entablar negociaciones. El primer punto del acuerdo que proponen los norteamericanos es precisamente la expulsión de los productores españoles del sistema de importación. Del resto de aquella propuesta, quiero destacar sobre todo la exigencia de una cuota progresiva de permisos de importación, y la reducción escalonada de costes, que se abonarían directamente al Gobierno. Se trataría de un acuerdo por tres años que entraría en vigor en septiembre, pero



para llevarlo a cabo era necesario cambiar urgentemente la legislación: los americanos consideraban que habría que hacerlo antes del uno de julio. Como compensación a la industria española, se ofrece ayuda a la distribución de películas españolas en EEUU —aunque no reciprocidad en el intercambio—, y 100.000 dólares anuales para la compra en EEUU de película virgen, maquinaria y equipos —de los que la industria española andaba muy necesitada—.

Como la producción española depende de las importaciones, el boicot puede tener graves repercusiones —sobre todo dificultar la producción nacional, pero también desabastecer el mercado interior, que necesita 210 títulos extranjeros anuales— y todos los organismos están de acuerdo en negociar —una vez estudiadas las normas de protección de otros países—. Sólo se opone Gabriel García Espina, director general de Cinematografía y Teatro, dependiente aún del Ministerio de Educación Nacional, quien considera que «es inadmisibile unir en un solo concepto lo que antes eran permisos, cánones y cartón de doblaje. En su opinión, detrás de esta cláusula hay una artimaña de la MPEAA para dar por sentado que toda película norteamericana, por el simple hecho de ser importada, tiene derecho al doblaje»⁷.

La inmediata contrapropuesta española, que no modifica la legislación y mantiene los permisos de importación en manos de los productores españoles, no satisface a los americanos, y sólo se desbloquea la situación con los cambios ministeriales de julio, que desgajan el Ministerio de Comercio del de Industria, y pasan la Dirección General de Cinematografía —encabezada ahora por José María García Escudero— al recién creado Ministerio de Información y Turismo. La representación española es bicéfala, y están representados los ministerios de Comercio y de Información y Turismo. Es importante recordar que García Escudero quiere aplazar las negociaciones hasta enero de 1952, para racionalizar las competencias ministeriales en lo tocante al cine y preparar una legislación en materia de protección sin tanta premura, pero los americanos exigen actuar rápidamente. La negociación se lleva a cabo con problemas por la rivalidad entre los representantes españoles, y por la dureza de García Escudero quien, a cambio de expulsar a los productores del sistema de importación, sostiene la separación entre doblaje e importación que exigía su predecesor en el cargo, y exige un trato justo para las distribuidoras españolas a la hora de elegir títulos —tema este de la competencia en la distribución de central importancia durante todo lo que queda de la década—. Del acuerdo firmado en París en septiembre de 1951, interesa ahora destacar que efectivamente los productores quedan fuera del sistema de importaciones, y que la cuota de distribución de las cien películas norteamericanas que se van a importar anualmente se reparte entre el 60% para las filiales de la MPEAA y el 40% para las distribuidoras independientes españolas, con garantías de trato justo.

A pesar de todo, la crisis se va a alargar varios meses más por dos razones: los productores norteamericanos al margen de la MPEAA no aceptan que el acuerdo se

⁷ Para lo relativo al bloqueo norteamericano, sigo principalmente a DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2003): *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, p. 147 y sucesivas.

haya realizado en términos de distribución (la MPEAA controla más del 90% de los títulos de serie A), y exigen mayores oportunidades en suelo español. Por otro lado, la legislación española debe cambiar, y esto no va a ocurrir hasta la publicación de la nueva normativa de protección en julio de 1952. De esta manera, la crisis derivada del bloqueo norteamericano tiene una duración de más de un año, y se vio agravada por la posibilidad de un paro empresarial, ya que una parte de los productores, que encontraban sus beneficios precisamente en la venta de permisos, se niega a realizar películas o amenaza con ello, hasta que se sepa en qué va a consistir la nueva política de protección.

Como recuerda Heredero⁸, la Orden Conjunta supuso un paso hacia la desvinculación de los productores españoles de la importación, pero esta no va a ser total. Los productores pierden los permisos de importación, pero mantienen los de doblaje —junto con los que participen en coproducciones y los exportadores de cine español—, que se pueden transferir a los distribuidores, aunque a un precio fijado por el Gobierno. El número de permisos que un productor puede llegar a tener está determinado por la clasificación de la película en una categoría que, a su vez, le adjudica un porcentaje de subvención, que no puede sobrepasar el 50% del costo estimado para la máxima categoría —Interés Nacional—, el 40% para 1ªA, el 35% para 1ªB, y respectivamente el 30% y 25% para las de 2ªA y 2ªB. Las de tercera no reciben nada.

Es, pues, un hecho que la desvinculación fue sólo parcial, lo que, sumado a la inercia de criterios en las juntas de clasificación⁹, permite deducir que se mantendrá una cierta continuidad —confirmada por el análisis de Heredero—, pero no es menos cierto que algo ha cambiado en las reglas del juego, sobre todo que se han introducido más factores. Uno, el más importante, y del que hablaremos por extenso más adelante, es la mayor presencia de criterios de mercado. El otro, más inmediato, es el de la actuación de García Escudero al frente de la DGC. Es sabido que el «caso *Surcos*» fue uno de los desencadenantes de su dimisión forzada. La polémica en relación con *Surcos* vino a demostrar la posibilidad de cambios radicales promovidos desde las altas instancias. Bien es cierto que esto no ocurrió —García Escudero tuvo que dimitir—, pero la amenaza quedó pendiente: la época de la estabilidad había acabado.

Es imposible separar las actuaciones de García Escudero en el interior —el caso *Surcos*—, de su participación en cuestiones que exceden las posibilidades de protagonismo personal. Me refiero a cambios a nivel internacional. Volvemos así, de nuevo, al boicot norteamericano de 1951 y el tratado subsiguiente, que trajo

⁸ HEREDERO F. Carlos (1993): *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Filmoteca Española/Filmoteca de la Generalitat Valenciana, p. 43.

⁹ En el expediente de censura de *Don Juan*, de Sáenz de Heredia —AGA (03) 121.002 36/3389— se conserva un documento de la Junta de Clasificación y Censura, con fecha de 30 de abril de 1952, según el cual los nuevos miembros acuerdan *consolidar* la categoría otorgada por la Junta anterior a las tres películas que quedaban pendientes de confirmación.



consigo la necesidad de aplicar criterios de mercado a un sector económico —la cinematografía— que había hecho casi tabla rasa de ellos.

Tras la firma de los acuerdos, la rama de la producción:

tiene que adaptarse a una situación nueva que presenta sus pros y sus contras. Es positivo el crédito norteamericano de 350.000 dólares, pues moderniza los estudios cinematográficos y aumenta el número y la calidad de las producciones españolas. También es positivo la inversión en la industria española de parte de los beneficios norteamericanos retenidos en España: el 60% de los ingresos totales. Asimismo desaparecen cierto número de productoras cuyo único propósito era conseguir permisos para importar cine norteamericano. El problema es que el resto de las productoras, sin la presión de los permisos, se ven en graves dificultades para conseguir un contrato de distribución. Los distribuidores independientes ya sólo encuentran una razón para llevar en sus listas cine español: su conexión con el público. Las filiales de la MPEAA no encuentran ninguna razón y, por lo tanto, terminan desentendiéndose por completo de la distribución de cine español¹⁰.

Arturo Marcos Tejedor recuerda así su abandono, por indicios de quiebra —a los cuatro años de comenzar— de la productora Unión Films S.L., creada en 1953 en compañía de Eduardo Manzanos, Gabriel García Espina y Joaquín Reig: «Sólo había dos fuentes de ingresos: la protección estatal y la distribución en España. El mercado exterior no contaba con posibilidades. Sólo en casos especiales se conseguía algo en algún país sudamericano»¹¹. Recuerda después la picaresca del inflado de costes y cómo para conseguir la protección estatal se recurría en no pocos casos a los sobornos, para terminar: «el cine español no contaba con la anuencia de nuestro público, al tener a su disposición lo mejor del cine extranjero —que pasaba la censura— y donde, como siempre, el norteamericano se llevaba la parte del león. Tuvimos la mala suerte de que en aquellos años no había cuota de pantalla ni se obligaba a las distribuidoras a llevar películas españolas en sus listas, por lo que éstas quedaban totalmente desamparadas en el mercado, frente a la competencia del cine foráneo en nuestra propia lengua»¹².

A pesar, pues, de la posibilidad de contar con ayudas estatales, menores en general que antaño, ahora la coyuntura exige de los productores atender no sólo a los criterios de las juntas de estimación de costes y de calificación para comenzar la andadura de una película con un mínimo riesgo: hay que conseguir anticipos de la distribución —lo que garantiza una cierta seguridad de que la película va a ser distribuida y puede dar beneficios en taquilla—. Pero el sector de la distribución puede tener criterios diferentes a los de las juntas mencionadas. Finalmente los beneficios, en términos globales y descontando las ayudas, dependen también de la distribución de la película y de la respuesta del público.

¹⁰ DÍEZ PUERTAS, E., *op. cit.*, p. 162.

¹¹ MARCOS TEJEDOR, Arturo (2005): *Una vida dedicada al cine*. Junta de Castilla y León/Consejería de Cultura y Turismo, p. 64.

¹² *Ibidem*, p. 66.

Hay, pues, más elementos en juego de los que estaban presentes en la década de los años cuarenta, sobre todo en la época de la autarquía.

3. ADAPTACIONES *VERSUS* CRITERIOS COMERCIALES

Eduardo Moya es autor de un informe, en calidad de técnico comercial del Estado, que fue publicado en 1954 por el Ministerio de Comercio, con el título de *El cine en España. 1954*. Los datos que maneja Moya son, en general, de 1953. No está muy apoyado en cuantificaciones refinadas y exhaustivas: más bien da la impresión de que todo el informe tuviese la finalidad de ser una justificación, que incluye una tenue crítica, y una previsión de mejora, de la Orden conjunta de los ministerios de Comercio e Información y Turismo de 16 de julio de 1952 sobre Normas de Protección a la Cinematografía Nacional. Después de pasar revista a la historia de la producción en España, examina las virtudes de la normativa aplicada en la postguerra, y se detiene en sus vicios, para tratar después de las posibles consecuencias de la orden mencionada. Ese punto es explicado a partir de un criterio básico: la producción no puede olvidar el mercado. Toda la crítica anterior a los vicios del sistema de protección va a ser continuada atendiendo a aquel criterio, de modo que impide pensar que el sistema pueda tener continuidad: desde el momento en el que el Estado ha decidido la *desvinculación*, la producción nacional debe dedicarse a conquistar, al menos, el mercado español.

La finalidad de este informe es, en nombre del Ministerio de Comercio, la de «aclarar un tanto la nebulosa que rodea y oscurece todo lo que se relaciona con la economía cinematográfica nacional», en un momento «que, por otra parte, reviste un carácter acusadamente transicional que no hace posible un estudio crítico que se afirme sobre bases definitivas»¹³. Esa transición es la que lleva de un período de «desorganización e irregularidades», a otro basado en la lógica de la producción y el consumo¹⁴. El momento es, según él, peligroso. Las nuevas normas de protección están justificadas por los abusos cometidos al orientar la producción de cara al dictamen de la Comisión Clasificadora, olvidando al público. Ahora, el Estado ayuda económicamente al productor, pero este «no encuentra el adecuado complemento del ingreso que proporciona la taquilla, pues el público, ya de por sí desconfiado ante nuestro cine, verá su película en fechas y circunstancias poco propicias»¹⁵; al desligar la importación de la producción, «queda ésta desamparada en un aspecto del que ya hablé antes: en el de la distribución de *films* españoles, que, debido al ya

¹³ MOYA, E., *op. cit.* p. 15.

¹⁴ *Ibidem*, p. 18.

¹⁵ *Ibidem*, p. 55. Pierre Sorlin, al comparar las preferencias del público durante los años cincuenta en cuatro poblaciones europeas de características similares, entre ellas Elda, concluye que la preferencia por el cine norteamericano, en Elda, tenía que ver con la baja valoración del cine español por parte de sus habitantes. MONTERO, Julio y CABEZA, José (eds.) (2005): «Formas de ir al cine en Europa Occidental en 1950», *Por el precio de una entrada*, Madrid, pp. 95-110.



mencionado régimen oligopolista en que se desenvuelve esta rama de la industria —régimen que favorece lo establecido en el Acuerdo hispano-norteamericano—, quedan a merced del distribuidor y pueden resultar perjudicados económicamente como consecuencia de las condiciones impuestas por aquél para ser exhibidos al público. De ahí que me parezca necesaria una revisión de las actuales normas proteccionistas, que contienen bastantes aciertos, pero que no son completas»¹⁶.

Desde la perspectiva actual, sabemos que el sistema se reorganizó de manera que retornó la picaresca, pero ya nada podía ser igual que tan sólo cuatro años antes. Tampoco en lo que se refiere a la necesidad y oportunidad de las adaptaciones, porque el panorama es más complejo y ahora intervienen más actores en el juego. El mismo estudio de Moya nos puede ayudar a resumir lo que se suponía que estaba ocurriendo, desde la perspectiva del propio momento. En su intento por *despejar la nebulosa*, trata de poner sobre la mesa los problemas del cine español en relación con los actores económicos: estos son el trabajo, el capital, la empresa, la producción, el mercado y el consumo. Cada capítulo plantea unos problemas específicos y ofrece unas posibles soluciones. El mayor interés de este informe está en que su lector implícito debería ser todo aquel que estuviese interesado en participar en un sector económico en proceso de transformación y por ello, a pesar de ser en parte una justificación de la Orden Conjunta ya mencionada, intenta plantear los problemas de la industria nacional en el contexto internacional al que el boicot y posteriormente el acuerdo con los Estados Unidos la ha llevado a una velocidad, quizás, inesperada. Por ello, la actitud que se adopta en el texto es la de comparar lo de aquí con lo de fuera, en todos y cada uno de los campos, como si realmente hiciese falta explicar a ese lector implícito que la economía española ha dejado de ser autárquica y por ello hay que adaptarse a esa internacionalización, proceso en el que, sin embargo, se afirma que no va a estar solo, sino que cuenta con el apoyo del Estado, capaz de corregir los errores y las lagunas del sistema vigente de protección.

4. EL MODELO EUROPEO Y LA CALIDAD COMERCIAL

El concepto clave ahora es el de competitividad —aunque la palabra no se utilice—. Para que la cinematografía nacional sea competitiva hay que transformarla: no se puede hacer de raíz y por ello sigue siendo necesario el apoyo estatal, pero los interesados tienen que saber que se trata sólo de pasos intermedios hasta que se alcance la autonomía del sector sin la intervención estatal¹⁷. Es necesario, entonces, hacer más elástico y más productivo el mercado de trabajo, demasiado cerrado, y para ello hay que aprender del exterior: las coproducciones pueden ayudar, así como la contratación de técnicos extranjeros *de calidad* que enseñen cómo se trabaja en

¹⁶ MOYA, E.: *op. cit.*, p. 72.

¹⁷ *Ibidem*, p. 48.

otros *estudios*; hace falta acabar con la atomización de empresas y tender a la concentración de capitales, no sólo en el ámbito de la producción, sino también en el de la distribución, ramas que deberían unirse creando cadenas propias de salas; y, finalmente, hay que tener en cuenta que la tendencia europea es hacia la coproducción y esto puede favorecer, a medio plazo, la creación de una estructura europea —un *pool*— capaz de competir con un mercado propio y amplio que haga frente a la presión norteamericana, cuya industria vive, por otra parte, momentos críticos. Se hace saber al lector que, en este sentido, ya se han firmado acuerdos con otros países.

Quedan varios problemas importantes por resolver: por una parte, el del retraso tecnológico, no tanto en investigación —para la que se cuenta con los recursos del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas—, como por el problema de cómo adquirir los equipos necesarios para la producción de películas a la altura técnica media, que exigirían un desembolso extraordinario sólo para ponerse al día. De manera que la competitividad hay que buscarla combinando el crecimiento industrial con otras estrategias. Los ejemplos vienen de fuera: Europa es un modelo:

Mas no se olvide que, sobre la base imprescindible de la técnica, que debe darse por supuesta en el cine moderno —véase el ejemplo del norteamericano, cuya técnica es impecable—, ha de construirse la obra artística, que tiene su origen en la calidad e inspiración del tema, traducido a la pantalla por el realizador. Este ha sido el camino por el que el cine europeo actual ha dejado atrás al de los Estados Unidos, vacío de contenido dentro de su brillante envoltura técnica, y debe ser el que España elija para su andar hacia la ansiada meta¹⁸.

De pronto, nos las tenemos con un imponderable, la obra cinematográfica para competir debe ser artística, algo que resulta incluso contradictorio desde la perspectiva de la productividad: la calidad artística de una obra depende finalmente de factores «extraeconómicos»: si la búsqueda de la productividad ha de aplicarse al trabajador, resulta que uno de los elementos de trabajo, el artista, no puede estar sometido a ella: «un exceso de presión puede hacer resentirse la parte artística del filme»¹⁹. Pero este imponderable es necesario para conseguir la «calidad comercial» que permita al producto cinematográfico español competir. Es muy interesante que el análisis del mercado interior se deje para más adelante: la calidad comercial resulta un «a priori» en una situación globalizada, o al menos internacionalizada. El cine italiano y el cine francés, que son los ejemplos cumbre de Europa para Moya, han conseguido cotas altas no sólo en su mercado interior, sino también en los internacionales. Lo que nos interesa ahora, de cara al problema de la adaptación, es la diferencia entre ambas cinematografías modelo. La francesa está basada en el estudio, y trabaja muy frecuentemente a partir de adaptaciones de obras literarias. El cine italiano, sin embargo, si algo tiene de estudio es lo que ha reconquistado sindi-

¹⁸ *Ibidem*, p. 22.

¹⁹ *Ibidem*, p. 29.



calmente tras el revulsivo de la experiencia neorrealista (que ha sido truncada con la Ley Andreotti); su dependencia literaria es, en general, más débil que en el caso francés, pero ha conseguido cotas de penetración importantes en los mercados internacionales, incluido el norteamericano.

Se trata, pues, de modelos contradictorios. Como ha acertado a hacer ver Ángel Quintana²⁰, el *cinéma de qualité* de la década de los cuarenta y cincuenta en Francia, con todas sus adaptaciones literarias, es indisoluble de una estructura industrial muy cerrada y corporativa que potencia el trabajo en estudio, hipertrofiando la importancia del decorado en función de las necesidades laborales. Para Quintana,

representa un cierto retroceso porque, comparándolo con el modelo italiano, el cine de los estudios de la *tradition de la qualité* es el equivalente del llamado cine caligráfico italiano [...], basado en la bella escritura formal y en la vistosidad de la producción. En cambio, el espíritu del nuevo modelo italiano del neorrealismo no penetra en el corazón del cine francés²¹.

La estructura laboral española, tal y como la describe Moya, indica también una cierta cerrazón y cierto corporativismo:

Como fruto de la irregularidad y falta de orden en la industria española de cine, es necesario que el pequeño grupo de técnicos existente tenga garantizado el trabajo en buen número de películas al año, pues una parte de estas no se llevará a cabo. Así, el grupo se ha hecho un coto casi hermético, ya que el aumento de la mano de obra llevaría consigo la disminución de trabajo para cada uno y el consiguiente menos ingreso individual²².

Por otra parte, como en Francia, la industria española se basa en los estudios. Como es sabido, el coste de los decorados era un elemento que permitía hincar los presupuestos con la finalidad de obtener un crédito más alto: de ahí, al menos en parte, el interés por ambientar argumentos en el pasado, basados o no en obras literarias.

Los paralelismos con Francia son evidentes (aparte de las diferencias en la estructura laboral y el tejido empresarial, así como las derivadas de la distinta situación política, y la distinta potencia industrial): además, desde la perspectiva del momento, tiene que resultar significativo el hecho de que la política proteccionista francesa haya conseguido altas cotas de mercado en el interior, además de ser capaz de exportar, en el contexto internacional de la crisis norteamericana.

Por su parte, el impacto internacional del neorrealismo abrió la puerta de los mercados internacionales al cine italiano, y le permitió negociar un acuerdo con los EEUU inimaginable para España.

²⁰ (2005): «La querrela entre clásicos y modernos o el fantasma de la tradición de la *qualité*», *Nosferatu, Cine francés 1945-1959. De la posguerra a la Nouvelle Vague*, núms. 48-49, pp. 117-123.

²¹ QUINTANA, A.: *op. cit.*, p. 122.

²² MOYA, E.: *op. cit.*, p. 25.

De ahí que para los acuerdos de coproducción se tenga en cuenta en su redacción lo que se supone que son las características principales tanto del cine francés como del italiano, así como lo que se pretende conseguir con ellos.

En marzo de 1955, se establece un acuerdo que modifica parcialmente el del 11 de marzo de 1953 para la realización de películas en coproducción con Francia. En el preámbulo, se pone especial énfasis en «vigilar estrictamente las calidades artísticas, técnicas y morales» de las películas coproducidas, «de tal manera que sólo aquellas capaces de reunir este conjunto de calidades puedan ser admitidas a beneficiarse de las ventajas concedidas por las autoridades de los dos países». Y el artículo primero reza así:

Las autoridades de los dos países estimularán la realización de películas de coproducción sólo si respetan, además del criterio de calidad enunciado en el preámbulo, la exigencia de un argumento de interés internacional apto para servir al renombre cinematográfico y favorecer la difusión cultural y la expansión económica de los dos países.

Es difícil identificar el concepto de «argumento de interés internacional» con la adaptación de obras literarias, sin embargo, es interesante el punto f) del artículo 6º, donde se dice que «en cada película deberá intervenir por lo menos un ayudante del director, un guionista o adaptador, un actor de papel principal y dos actores de papel secundario de la nacionalidad del país que tiene la participación financiera minoritaria», sobre todo, porque en el *Procedimiento de aplicación del acuerdo* se especifica, en el artículo 2º, que la solicitud de admisión al beneficio del acuerdo, los proyectos candidatos deberán ir acompañados de un expediente en el que se deben cumplimentar, entre otros, los siguientes puntos:

- a) Un guión detallado.
- b) Un documento probando que la propiedad de los derechos de autor para la adaptación cinematográfica ha sido legalmente adquirida o, en su defecto, de una opción válida.

Por comparación, resulta llamativo que el *Convenio de coproducción hispano-italiano*, firmado en Venecia en septiembre de 1953, si bien exige que las películas coproducidas «deben basarse en guiones con valor internacional y de una calidad capaz de prestigiar a las cinematografías española e italiana», no se insiste tanto en cuestiones de calidad, no se alude a la difusión cultural, y no se menciona en ningún momento la palabra adaptación; tampoco se exige la presencia de guionistas o adaptadores ni se menciona nada relativo a derechos de autor del guión o de la obra adaptada. Por otra parte, a lo que se hace referencia en el preámbulo es a la semejanza entre España e Italia:

La cinematografía española y la cinematografía italiana están destinadas, por sus características tradicionales y ambientales, a completarse mutuamente, con la posibilidad, a través de las normas a que se refiere el presente acuerdo, de realizar una colaboración eficaz en la consecución común de películas de importación internacional.



5. LA LITERATURA EN LOS PLANES DE ESTUDIOS DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y EXPERIENCIAS CINEMATográfICAS

¿Cómo encontrar un lugar entre modelos tan distintos, qué ofrecer a los mercados como «cine español» y que tenga posibilidades de éxito? Retomando el texto de Eduardo Moya, es necesario competir con la calidad, con el producto artístico ajustado a las posibilidades económicas y técnicas del país. Las consideraciones acerca de esto aparecen aquí y allá por todo el libro, aunque no se dice nada concreto, excepto algo que resulta bastante interesante: por un lado, insta a reducir los costes y los presupuestos «fabulosos» mejorando la productividad, lo que permitiría duplicar la producción nacional anual²³. Por otro —como también postula García Escudero²⁴—, la necesaria vinculación entre arte y técnica puede llegar a través de un organismo: el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. El cine español necesita buenos técnicos, pero también «gente preparada culturalmente», porque «la inspiración artística no se aprende, desde luego, pero la obra total acusará claramente el peso cultural de los que en ella participan. El cine español está poblado de indocumentados, y si aspiramos a una industria sólida y organizada, la preparación universitaria o técnica debe ser previa a la cinematográfica»²⁵.

Llama poderosamente la atención la coincidencia de criterios en algunos puntos centrales entre Moya y García Escudero: sobre todo en los relativos a la importancia del Instituto, el concepto de «calidad comercial», y —aunque no era este el lugar para hablar de ello—, la necesidad de que no se doble todo lo que se importe o, al menos, que la llave del doblaje siga en manos del gobierno²⁶. Ya que García Escudero había sido obligado a irse del Ministerio de Información y Turismo, resulta al menos interesante que en otro ministerio vinculado a la cinematografía se compartan algunas de sus ideas.

Pero la referencia al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas nos da pie para continuar por la vía indirecta en busca de todo aquello que pueda incidir en las transformaciones en el ámbito de la adaptación. Si aceptamos una de las conclusiones al trabajo de Lucio Blanco Mallada: *Del IIEC a la EOC: una escuela para el cine español*²⁷, podemos plantearnos que la evolución en los planes de estudio puede darnos alguna pista más acerca de la consideración de la importancia de lo literario:

²³ MOYA, E.: *op. cit.*, p. 33.

²⁴ GARCÍA ESCUDERO, José M^a. (1955): *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*, Salamanca, Publicaciones del Cine-Club del SEU, Cuaderno 1.

²⁵ MOYA, E.: *op. cit.*, p. 27.

²⁶ GARCÍA ESCUDERO, José M^a. (1955): «Los problemas del cine español», *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*, Salamanca, Publicaciones del Cine-Club del SEU. Cuaderno 1, pp. 109-138.

²⁷ BLANCO MALLADA, Lucio (1990): *Del IIEC a la EOC: una escuela para el cine español*, Universidad Complutense, inédita, depositada en la Biblioteca Nacional. Me refiero a la conclusión 8^a, p. 346.

En los planes de estudio se aprecia una adaptación a los sucesivos cambios que se dan en el cine. Hay un primer plan en sincronía con el concepto del cine de los años cuarenta por parte de la industria y de los profesionales. El cambio en los nombres de las asignaturas en los planes posteriores es más que eso. Es una puesta al día del sistema de enseñanza de acuerdo con la evolución de forma y contenidos que se había dado en los años cincuenta.

En los años sesenta nos encontramos con un plan, que será el definitivo, que incorpora a la enseñanza el estilo completamente diferente de hacer cine que aparece con la Nouvelle Vague. En este último plan se aprecia un mayor rigor al señalarse las asignaturas básicas que coinciden con las que tienen una aplicación más directa en la práctica profesional. Se pone también un mayor énfasis en las prácticas, o simplemente se tienen más medios para poder hacerlas, lo que supone una mayor profesionalización potencial de los titulados.

El primer plan de estudios de 1947-48 se va implementando con nuevas asignaturas hasta 1950, y desde entonces se mantiene ya completo hasta el curso 1952-53. La Literatura es una asignatura común para todas las especialidades, que se da en primer y segundo cursos (de los tres que tienen los estudios). Realización Artística y Producción cursan también la asignatura de Filmología. En 1952-53, se produce un cambio llamativo: la asignatura de Literatura se ve sustituida por la Filmoliteratura, quedando restringida al primer curso y sólo para las especialidades de Producción y Dirección, desapareciendo de las técnicas, y manteniéndose únicamente, bajo la definición de Gramática y Literatura, para la especialidad de Interpretación Escénica. En el curso 1957-58, los estudios se amplían a cuatro años, con la plena implantación en 1960-61, donde la Literatura y la Filmoliteratura han desaparecido²⁸.

Los cambios en los planes de estudios del Instituto nos parecen, efectivamente, indicadores básicos de las transformaciones que se están produciendo, precisamente por tratarse de un organismo que está a caballo entre las necesidades que se detectan y las soluciones posibles. En su primera etapa, la Literatura como tal es una materia básica y común y parece que se le da importancia sobre todo para la formación de aquellos que van a ser los máximos responsables de una película en la producción y en la dirección, que la cursan dos años consecutivos. Estamos, todavía, en el período en el que la adaptación es una práctica fundamental en España, de modo que la sincronía con lo que se hace habitualmente es, pues, clara. En el curso 1952-53, sin embargo, la denominación cambia a Filmoliteratura. Su profesor, Joaquín de Entrambasaguas, se encarga de explicar en el libro homónimo²⁹ qué es la Filmoliteratura: no es Literatura, ni es guión. Si con algo se puede relacionar, es con

²⁸ *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano 1950*, Sindicato Nacional del Espectáculo, pp. 676-678, *Anuario del Cine Español 1955-1956*, Sindicato Nacional del Espectáculo, pp. 18-23, *Anuario Español de Cinematografía 1956-1962*, Sindicato Nacional del Espectáculo, pp. 37-40, y BLANCO MALLADA, L., *op. cit.*

²⁹ DE ENTRAMBASAGUAS, Joaquín (1954): *Filmoliteratura*, Madrid, CSIC/Instituto Miguel de Cervantes.



los conceptos de «valor literario» y «valor cinematográfico» que utilizaban las subcomisiones encargadas de valorar los guiones. Pero tampoco era una asignatura encaminada sólo a facilitar un trámite burocrático, sino que se planteaba problemas de calado, intentando establecer —o al menos aproximarse a— las diferencias entre lo literario y lo cinematográfico, ver sus puntos de unión y sus especificidades, y preparar así a los estudiantes ante las nuevas circunstancias. La adaptación había sido hasta entonces una práctica premiada casi a priori con categorías que significaban permisos que se podían vender. Pero ahora hay que atender también a criterios de competencia.

La desaparición de la asignatura en los planes de inicios de los sesenta resulta también significativa, y responde a cambios estructurales profundos que han motivado que los estudios hayan pasado a cuatro años, y sean decididamente más técnico-profesionalizados, aunque se mantengan asignaturas generales de tipo cultural.

6. ADAPTACIONES Y POLÍTICA DE COPRODUCCIONES

La evolución de los planes de estudios del IIEC, dadas las características de esta institución, nos parece sumamente interesante, y es posible relacionarla con el abrumador diferencial entre el número de adaptaciones entre 1950 y 1959. Puede ser interesante, así, introducir otras variables para cotejar.

En 1953 se autoriza la exportación de 96 películas españolas de largometraje. De ellas, la más antigua es de 1939, pero la mayoría tienen menos de diez años. Treinta y cinco de ellas son adaptaciones de textos literarios, a las que cabría sumar otras cinco que serían adaptaciones de obras dramático musicales o de argumento basado en una obra musical. Tomando sólo las directamente basadas en textos literarios, el porcentaje de adaptaciones representaría un 36,45% de lo que se considera apto para exportar. Ese mismo año, según Heredero, la adaptación de obras literarias españolas supuso un 21,27% de las obras realizadas en España, con una caída de más o menos siete puntos con respecto al año anterior. Al año siguiente, las películas autorizadas para ser exportadas, *con una representación más nutrida de películas con alrededor de diez años o más —es decir, con posibilidad de amortizar el stock—* fueron ciento sesenta y cuatro, de las cuales sesenta y tres fueron adaptaciones de textos literarios preexistentes —a las que se podrían sumar otras basadas en motivos literarios, musicales, o argumentos de escritores, con lo que se elevarían a sesenta y nueve—, lo que representa un 38,41%, un nivel ligeramente mayor al del año anterior. Podemos, pues, suponer que las autoridades españolas encargadas de seleccionar y autorizar lo que de nuestra cinematografía merece la pena verse en el extranjero consideran como relevantes las adaptaciones de obras literarias³⁰.

³⁰ Los datos han sido elaborados a partir de la información ofrecida en del *Anuario del Cine Español 1955-1956*, Sindicato Nacional del Espectáculo, pp. 376-379.



En cuanto a las películas coproducidas con Francia e Italia, que son, además de los mercados europeos de referencia, los que acaparan en total un mayor número de coproducciones, cabe preguntarse en primer lugar por la cantidad de adaptaciones en relación con el número de películas coproducidas. Así, siguiendo los datos del *Anuario Español de Cinematografía*, 1956-1962, podemos tener unas cantidades quizá no exactas, pero al menos sí aproximadas. Con Francia se realizaron durante la década —tomo sólo el período 1950-1959— un total de veintinueve coproducciones, de las cuales trece son adaptaciones, dos de 1950³¹, una de 1951³², una de 1952³³, dos de 1953³⁴, dos de 1954³⁵, dos de 1955³⁶, dos de 1956³⁷, y una de 1959³⁸.

Con Italia, en cambio, se realizaron sesenta y tres coproducciones, entre las cuales se cuentan sólo diez adaptaciones: una en 1952³⁹, tres en 1954⁴⁰, tres en 1956⁴¹, dos en 1957⁴² y una en 1959⁴³.

Tal y como se podía deducir de los acuerdos y convenios firmados, la mayor cantidad de adaptaciones se da en las coproducciones realizadas con Francia. En ese caso, además, el llamativo número de operetas coproducidas hasta 1955 explica la modificación del acuerdo de 1953 en 1955, que insiste en el interés de realizar productos de calidad. Las adaptaciones, en todo caso, resultan una práctica continuada y constante hasta 1956. Desde mediados de la década, la cantidad de películas coproducidas con Italia sube exponencialmente, y sin embargo el porcentaje de adaptaciones no llega a ser tan alto como en las coproducidas con Francia. Otra cosa que no se puede obviar es el hecho de que la tendencia a trabajar con Italia es correlativa al descenso total de coproducciones con Francia.

El grueso de las películas adaptadas realizadas en coproducción se concentra en unos años, entre 1953 y 1956. A la vista de los resultados publicados por los

³¹ La opereta *El sueño de Andalucía y Malaire*, a partir de la novela *Les mauvents*, de Gilbert Dupé.

³² *El deseo y el amor*, a partir de la novela de Auguste Bailly.

³³ La opereta *Pluma al viento*, según la obra de Jean Nohain y Claude Pingault.

³⁴ La opereta *La bella de Cádiz*, escrita por Raymond Vincy, y *Sangre y luces*, según la novela de Joseph Petré.

³⁵ *El torero*, según la novela de Javier Martínez de Bedoya, y *La pícaro molinera*, basado en el romance popular del Molinero de Arcos.

³⁶ *La fierecilla domada*, libremente basada en la obra de Shakespeare, y *Una aventura de Gil Blas*, según la novela de Lesage.

³⁷ *Calle Mayor*, basada en la obra *La señorita de Trévez*, de Carlos Arniches, y la opereta *El cantor de Méjico*, basada en la obra de Francis López.

³⁸ *El casco blanco*, basada en el relato homónimo de Xavier Adro.

³⁹ *Siempre Carmen*, basada libremente en la obra de Mérimée.

⁴⁰ *Cañas y barro*, según la novela de Blasco Ibáñez, *La ciudad perdida*, según la novela de Mercedes Formica, y *Tirma*, según la obra teatral de Juan del Río Ayala.

⁴¹ *La puerta abierta*, de la comedia *Tuznadaar*, de Lajos Zilahy, *Mi tío Jacinto*, a partir del relato corto de Andrés Laszlo, y *Revelación*, de la novela *Santa María*, de Guido Milanese.

⁴² *El Hereje*, basado en un relato de José María Sánchez Silva, y *El maestro*, basado en la novela *Dabar*, de Luis Lucas Ojeda.

⁴³ *Felipe Derblay*, a partir de la novela de Georges Ohnet.

Anuarios, los resultados de la tendencia a especializar la coproducción en función de la conquista de mercados con características específicas no da los resultados esperados. Contra todo pronóstico, el mercado francés parece resistirse tanto a las adaptaciones coproducidas como a las películas españolas en general, y especialmente a las basadas en asuntos literarios. Los convenios con Italia son diferentes. Hay adaptaciones, pero la mayor parte de las películas que se realizan parten de argumentos y guiones originales. El mercado italiano, sin embargo, parece aceptar —al menos se explotan allí— un número importante de películas españolas, muchas de las cuales, como sabemos, parten de la adaptación de textos literarios.

Las asimetrías son notables, pero parecen apuntar al hecho de que los mercados, tanto los exteriores como los interiores prefieren, en general, argumentos y guiones originales o, en el caso de las adaptaciones, diferentes de lo que se estaba ofreciendo. Resulta interesante pensar en la importancia cada vez mayor —sobre todo a medida que nos acercamos a los finales de la década— que tienen las obras literarias de géneros considerados menores en las coproducciones —el de aventuras, por ejemplo⁴⁴—, algunos de cuyos ejemplos se realizaron con grandes presupuestos. No es el momento de preguntarnos a qué responde este cambio, pero sí lo es de interrogarnos por la autoconciencia del fenómeno entre los responsables de la cinematografía en España: organismos estatales y casas productoras.

Pero para ello tenemos que volver a la situación interior.

7. EL SEGUNDO BOICOT NORTEAMERICANO. CONCLUSIONES

Si la desvinculación parcial daba más poder a la distribución frente a la producción, esto intentó ser corregido mediante la imposición de la cuota de distribución (4×1), en 1955, lo que motivó el segundo y más duradero boicot norteamericano. El problema ahora, para los distribuidores, era encontrar películas españolas lo suficientemente atractivas como para cumplir con la cuota sin perder demasiado. Por otro lado, al descender brutalmente las importaciones norteamericanas resulta necesario traer cine de otros países y coproducir más, con lo que los modelos y los mercados posibles resultan más variados. Ya hemos visto que, a partir de 1956, desciende el número de películas adaptadas realizadas en coproducción, y que algunas de las que se realizan provienen de géneros literarios *menores*. Durante estos años, además, sigue creciendo el número de espectadores que asisten al cine a pesar de haber comenzado las emisiones de televisión. Y, finalmente, se ha producido una mayor diversificación del público en función de unos productos también menos homogéneos, en medio de una crisis irreversible de los géneros cinematográficos tradicionales.

⁴⁴ Por ejemplo las películas basadas en novelas de Karl May, *Caravana de esclavos*, coproducida con Francia y Alemania en 1958, o *Las ruinas de Babilonia*, coproducida con Alemania al año siguiente.

Aunque la adaptación de obras literarias siga siendo durante toda la década un cierto «abrigo», por reutilizar el símil de Carlos F. Heredero, no es menos cierto que este abarca un arco cada vez menos significativo de la producción total —aunque con fluctuaciones porcentuales llamativas—, y su eficacia *educativa* y propagandística empieza a dar signos de nulidad ante la diversificación de la oferta y las preferencias del público, de manera que los cambios que va a proponer García Escudero a su vuelta a la Dirección General de Cinematografía van a encontrar un terreno abonado para ser aceptados por las autoridades, precisamente por la progresiva pérdida de control a la que aludíamos al principio, debido al mayor poder de las distribuidoras y a la mayor dependencia de la respuesta del público.

Es necesario volver a los análisis de Heredero y preguntarnos de nuevo por qué, en estas circunstancias de «desvinculación parcial», pero nuevas en el sentido que acabamos de apuntar más arriba, se sigue favoreciendo a las adaptaciones otorgándoles las mejores categorías. Es probable que parte de las causas tengan que ver con la inercia en la estructura de las juntas de clasificación, con la valoración del guión a partir de unos criterios que quizás se hayan quedado anticuados. Pero por otro lado, hay que plantearse si este conservadurismo no es una reacción defensiva lógica ante una situación anómala, extraordinaria, desconocida desde los tiempos de la segunda guerra mundial. Cuando comienza este segundo bloqueo norteamericano, las necesidades de los exhibidores españoles siguen siendo prácticamente las mismas, es decir, se necesita un número muy alto de películas extranjeras para cubrir la demanda. Lo que llega es de procedencia variada, más variada si cabe de lo que cabría pensar sólo a partir de las distintas nacionalidades por el hecho de que nos encontramos en un momento internacional de transformaciones importantes (color, formatos de pantalla, crisis de los sistemas basados en el estudio, caídas en el número de espectadores en sala en los países más desarrollados, variedad de argumentos y crisis formales), que exigen cambios como respuesta. Parte de estas necesidades se cubre con la política de coproducciones, pero los resultados de esta, a su vez, tienden a demostrar en el día a día que las previsiones basadas en los criterios de calidad comercial vinculados al valor artístico o cultural estaban equivocadas, al menos en cierta medida.

De todos modos, esta inercia y este conservadurismo defensivo que estamos suponiendo, en la medida en la que las adaptaciones siguen siendo un *abrigo*, no significa ausencia de cambios. Quizás el más llamativo sea el hecho de que desde mediados de la década el teatro toma ventaja sobre la novela como género literario más adaptado. Este cambio interesantísimo —cuyo correlato lo vamos a encontrar en el interés cada vez mayor que despiertan en la teoría y la crítica españolas las adaptaciones teatrales, sobre todo extranjeras—, no significa tampoco una transformación radical en cuanto a la procedencia de los argumentos de origen español: las adaptaciones de obras actuales se complementan con las de viejos éxitos de la tradición más *popular*. Pero sí supone, al menos, una llamativa realidad frente a lo que se creía saber muy poco tiempo antes: es decir, que el cine y el teatro eran poco menos que incompatibles.

Estamos, pues, ante un lento proceso de adaptación de la cinematografía española en su conjunto a una circunstancia internacional de transformación gene-



ral del fenómeno cinematográfico, puntuada en el interior por coyunturas —especialmente los dos bloqueos norteamericanos— que en vez de favorecer cambios radicales —fundamentalmente la dependencia de la producción nacional de las exigencias de la distribución— provocaron reacciones defensivas del Estado, que trajeron como consecuencia un proceso dialéctico entre la necesidad de conservar al menos parte de las estructuras preexistentes —y con ellas el control aparentemente absoluto de los contenidos por parte del Estado—, y la necesidad de cambios que tengan más en cuenta al sector de la distribución y al público de masas.

Se trata, sin embargo, de un proceso lento, que comienza en esta década, pero que no se frena aquí, y que dista mucho de reflejar una oposición radical entre una cultura oficial —libresca— y una cultura popular —iletrada o poco interesada por los libros—, como podría desprenderse de una lectura apresurada de los párrafos precedentes, aunque, metodológicamente, haya que tener necesariamente en cuenta las tendencias de la distribución comercial hacia un cine de puro entretenimiento. A las exigencias de la distribución y de su supuesto público de masas podría oponerse, por propio derecho, el incremento constante de cine-clubes a lo largo de toda la década y de toda la geografía española, cuyas programaciones se alejan de los criterios de la distribución comercial, y se acercan a la comprensión del cine como fenómeno cultural, equiparable a otras manifestaciones artísticas. Valga, pues, para relativizar tanto el poder del Estado, como el de la distribución. Ni uno ni el otro alcanzan a todos los sectores de una sociedad cada vez más urbana y más variada. Podríamos hablar, finalmente, de una situación de equilibrio inestable que se romperá en el ambiente cada vez más internacionalizado de los inicios de los años sesenta, con los escándalos sucesivos de *Viridiana* y *El verdugo*⁴⁵. La consecuencia de esta evidencia de fracaso de las políticas culturales estatales en relación con el cine va a ser el retorno de García Escudero a la Dirección General de Cinematografía, y su intento de corregir esa situación a través de la creación de una batería de medidas, entre las que se encuentran las tendentes a hacer realidad el viejo sueño de elevar la calidad cultural del cine español por medio de la promoción eficaz de los egresados del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, la nueva Escuela Oficial de Cine, que deberían convertirse en la cúspide de la jerarquía cinematográfica.

⁴⁵ Ambas coproducciones y ambas realizadas a partir de guiones originales.