

A CABA de morir Juan de Orduña. Su nombre está ligado a toda una época del cine español, y quizá más ampliamente a toda una parte de la España oficial de posguerra. Autor, entre otras películas, de «Locura de amor», «Agustina de Aragón», «Alba de América», «La Lola se va a los puertos», «Pequeñeces», «La Leona de Castilla», «El último cuplé» y la mayor parte de las zarzuelas televisivas, su trayectoria como autor vino siempre condicionada por la política cultural de cada momento. Al margen de su mayor o menor talento, el cine de Orduña es el del juglar a sueldo, portavoz o ejecutivo.

Los últimos años de su vida fueron los de un hombre que luchaba y se desesperaba por tratar de encontrar una cierta comprensión hacia su trabajo y que intentaba asimilar el presente (ese presente que fue sistemáticamente traicionado en su cine) para continuar sobreviviendo. No hace mucho intentamos entrevistarle para TRIUNFO, pero Orduña evitaba el encuentro definitivo, obstinándose en callar sus respuestas; en las ocasiones en que nos encontramos hablaba de su carrera, afanándose en captar una comprensión que se le negaba. Se consideraba a sí mismo un autor a quien nadie podía ver limpiamente, sino mediatizado por razones políticas, y confiaba en que sus inmediatos proyectos (en aquellos días, una película para Portugal con el futbolista Eusebio) le devolvieran la vieja gloria de otros tiempos, el reconocimiento de la modernidad de su cine y de su particular sentido cinematográfico.

Punto este último indiscutible en la carrera del autor. Dentro de los géneros en que se movía y de la mediocridad que hizo suya, Orduña conseguía expresar una cierta sinceridad en lo que narraba, sinceridad a la que el público mayoritario no fue indiferente, y de ahí posiblemente los grandes éxitos de «Locura de amor» y «El último cuplé».

Pero la insustituible significación de su cine no proviene directamente de su autoría. Su carrera (del éxito frenético al olvido inmisericorde) es semejante a la de otros realizadores contemporáneos suyos, como también la mixtificación y la falsedad, elementos inseparables de su poética. Su carrera como realizador quedó sellada por el resultado final de la guerra civil primero, de la mundial después, y por la línea de fuerza que desde los convenios bilaterales, concordatos y planes de desarrollo desembocaría en la política cultural vigente de organismos como Televisión Española. Juan de Orduña, en su trabajo, sintetizaba lo que en cada momento quiso hacerse con



De lo legal y frenéticamente aplaudido, Orduña llegó atónito a la etapa de la confusión.

JUAN DE ORDUÑA, PROTAGONISTA DE LA CONFUSION

el cine español y con el español que iba al cine. Cuando la Administración empezó a coquetear con un cine más «moderno», se programó su olvido. Cumplida su misión, tuvo que exiliarse al limbo de lo «camp». Y quizá ahora, paradójicamente, sea desde nuestro rechazo tajante a su poética que podamos valorar su capacidad expresiva, su honestidad artesanal, frente a la flagrante indiferencia de aquellos que la determinaron.*

Otro mundo diferente

«La gente venía de pasar hambre, venía de no lavarse, venía de los piojos... Y se le ofrecía una cosa que le hacía ilusión: ver aquellos bailes de "¡a mí la Legión!", con todo el mundo vestido de frac, y las marquesas, y... la gente veía esto y decía: "Pues es verdad, existe otro mundo diferente a este que acabamos de pasar..."».

Es Alfredo Mayo quien se ex-

presaba así en una entrevista, refiriéndose al cine de los años cuarenta. A aquel cine que, imposibilitado para una realización más digna, se veía obligado a obedecer pacientemente las indicaciones autorizadas; sus ejecutores se adaptaron a las circunstancias, provinieran o no de un mundo ideológico apto, condicionándose a la necesidad más acuciante de la supervivencia. Juan de Orduña se definiría rápidamente en su cine «histórico», con el que prácticamente comenzó su carrera como director. Fue una improvisación del momento. Su cine «histórico» («Historia» que sólo se refería a la grandeza individual de un solo hombre —o de una sola mujer—, y que, como trasfondo, explicaba el destino imperial de nuestro país) se acompañaba de la «alta comedia», en la que, como apuntaba Alfredo Mayo, se ofrecía un mundo que jamás podía soñarse en la miseria cotidiana de la posguerra. Era un cine de propaganda, dogmático, que se concretaba en una confesionalidad católica, confundida con el clericalismo; en un

anticomunismo visceral, en la reivindicación de un seudofolklore gris que quería imponerse como riqueza nacional por encima de los primitivos gustos de los espectadores... Un cine que, como se ha dicho, «venía influido directamente por las cinematografías nazi y fascista de Berlín y Roma». Un cine contra el que más tarde se alzarían los universitarios de la década de los cincuenta con el fin de proponer un acercamiento auténtico a la realidad española, y que aunque singularmente mediatizado por una rígida censura y por un discriminador sistema de protección estatal, consiguió acercarse como nunca a sus propósitos.

Mientras Bardem hacía «Calle Mayor», Orduña se consagraba con «El último cuplé». Eran dos Españas contrapuestas. La primera, intentando hablarnos de lo que nos afectaba a todos; la segunda, sutilmente variada desde el año 1945, buscando una evasión nostálgica a la realidad de cada día. Evasión que, sin apartarse nunca del esquematismo, se dedicó en los primeros cuarenta a

construir un pasado que se aproximara al forzado presente, que más tarde se abalanzaría a la defensa de un supuesto gracejo de la particularidad racial de los españoles y que, finalmente, se consagrara a una engañosa crítica social, tan falsa e insuficiente como un espejo trucado.

Cifesa (la única e importante productora española de posguerra), aunque creada en tiempos de la Segunda República, olvidó en el año 1939 el contacto directo que el cine español había logrado con su público, la «garra popular» que entonces tenía —como explica García Escudero— para promocionar el cine que se imponía al público antes que éste lo solicitase. El bloqueo cinematográfico que sufrió al principio la importación de películas orientó la atención hacia las únicas películas posibles: las españolas. Y cuando la importación comenzó a llamar la atención, el cine español se sujetaba estrictamente a lo que en los Ministerios de turno se pensaba como necesidad nacional. Y protegiendo exclusivamente una determinada visión de los ánimos imperialistas (ya que de objetividad no podía hablarse), se fomentó lo que Alfonso Sánchez calificaría de «instancias en celuloide»: un cine en busca de la protección estatal antes que del consenso popular. Un cine a gusto de los organismos oficiales, que fue alejándose de la vida nacional y de la inquietud de unos nuevos españoles, volcados ya, inevitablemente, a la amargura que supone especializarse en autores y cinematografías de otros países, ante la imposibilidad de hacerlo en el propio. Amargura que mucho más tarde se querría entender frívolamente ante las oleadas de españoles que buscan en las proximidades de las fronteras un poco de autenticidad o un poco de aire renovador.

El baúl de los recuerdos

El cine de Juan de Orduña no sólo era temperamentamente sincero, sino que proponía, desde sus imágenes autodidactas (entonces, como ahora, era imposible una formación cinematográfica plena, al ignorarse el cine que venía haciéndose por todo el mundo), un conocimiento del lenguaje fílmico, del que, curiosamente, más tarde se desprendió. Circunstancia muy similar a la de sus contemporáneos, que nos presentan hoy películas mal acabadas, peor rodadas y carentes de imaginación. Según han transcurrido los años, los directores oficiales del cine español, al sentirse desasistidos de una orientación estrecha y definida, no han



«Era un cine "histórico" que quería imponer una visión de la realidad que se apartaba del hombre de la calle» («Alba de América»).



«La gente venía de la miseria de no lavarse, y le hacía ilusión ver aquel lujo de las películas españolas» («Pequeñeces»).

sabido renovarse. El actual cine de Sáenz de Heredia, Rafael Gil o Ardavin es mucho más torpe e insípido que el de sus momentos de esplendor. La desvinculación que en su día tuvieron con el auténtico país que vivían, les impidió la autenticidad de su estilo, única fórmula de superarse continuamente.

Lo que podía y debía haber sido una auténtica escuela de cinematografía se quebraba en mil errores, del mismo modo que se había perdido toda conexión con el cine de anteguerra. Y así, las nuevas promociones no pudieron atender las propuestas estilísticas de Orduña, porque se exigía

un replanteamiento total del cine. El neorrealismo (o la versión que del mismo pudo darse entre nosotros) era un camino más fecundo que el del histrionismo grandilocuente. Berlanga, Nieves Conde o Bardem debían dirigirse a la calle y contemplarla en su realidad. Salvo la increíble excepción del primero, todos ellos, viejos y nuevos, acabaron deteriorándose ante las luchas diarias por conseguir sus objetivos: unos, la continuidad; otros, la autenticidad. Ni la vieja escuela ni los nuevos autores tuvieron la oportunidad de plasmar sus trayectorias. Y hoy, el panorama se confunde. Las imposiciones estatales

son más sutiles, pero igualmente tajantes.

El invento de lo «camp» ha sido una fórmula para disimular la significación y la importancia pasada de un determinado cine. Quizá también una invención que explique que los «nuevos» tiempos son ya diametralmente opuestos. O una solución probable para evitar la revisión crítica. Pero a pesar de todo sigue siendo esta cinematografía «camp», como señala García Escudero, la que cerró el paso a toda posibilidad de hacer un auténtico cine político, un posible cine social, un cine, en definitiva, que surgiera desde el propio espectador, que refleja su mundo. El cine, desde arriba, obliga al desgarramiento del humor negro, de la clipsis, de la división cultural entre un cine minoritario y un cine «comercial», entre un cine comprometido... y un cine de compromiso. El resultado es también un público desorientado, perplejo y sumiso, que no puede concebir el cine más que como evasión dominguera o como aproximación a un nuevo mundo si media en ello el pasaporte.

Aurora Bautista y Sara Montiel (las dos «consagradas» por Orduña) fueron los subproductos propios de la impotencia. Ninguna de ellas podía relacionarse con las mujeres que veían sus películas. Los nuevos rostros propuestos por Bardem y Berlanga carecían del esplendor del lujo estereotipado, de la supuesta calidad interpretativa basada en la artificiosidad; eran rostros que no se falseaban. Por ello fueron marginados. La veracidad se quiso confundir con la falta de talento. Y aquella fascinante lista de actores secundarios irían convenciéndose de su mediocridad porque carecían del oropel que el cine español imponía.

La vida de Juan de Orduña fue en sus últimos años la de la confusión. Atónito frente al olvido al que se le había relegado, ya que en su oficio había respetado siempre lo que se consideraba legal y útil, perplejo ante la indiferencia de sus antiguos patrocinadores, ignoraba cómo salir del triste encuadre de la supervivencia.

Quizá como única alternativa surgió la oportunidad de levantar el espectáculo ficticio de las zarzuelas. Su carrera tenía así una fácil continuidad. No podía pedirse un giro radical en sus planteamientos, porque, por lógica, había bloqueado una posible relación entre la España que vivía y la España que fotografiaba. Bloqueo permanente el de esta generación que no ha sido enteramente perdida, porque su misión fue, sin saberlo, la de ofrecer un testimonio histórico que ahora se nos presenta en toda su significación.