

GONZALO SUAREZ

LA DESESPERADA AVENTURA DE UN CINEASTA

Gonzalo Suárez se autocalifica como el cineasta de la aventura.

Y es cierto que su cine supone, en el monocorde panorama español, un continuo salto en el vacío, un intentar ir siempre más allá de lo que un medio reconoce como suficiente.

La obra de Gonzalo Suárez (treinta y seis años, estudiante de Filosofía, periodista, actor de teatro, autor de cinco novelas de las que tres se llevan al cine —"Fata Morgana", "De cuerpo presente", "El cadáver exquisito"—, de dos cortometrajes y de tres largos que forman parte de su proyecto

de las diez películas de hierro del cine español —"Ditirambo", "El extraño caso del doctor Fausto" y "Aoom"—, discutible o no, lúcida o confusa, progresiva o retrógrada, supone, ante todo, un rompimiento con la tradición del cine y la novela nacionales.

Gonzalo Suárez nos habla de sus proyectos, de su visión del cine de nuestro mundo,

de su última película presentada en el Festival de San Sebastián, del Festival de Berlín... Pero la actualidad de Gonzalo Suárez no hay que buscarla en la anécdota de unos festivales.

La búsqueda de una nueva estética más allá de los rígidos principios que la llamada vanguardia española ha establecido como únicos posibles, colocan a este joven realizador en la encrucijada del profesionalismo o la renuncia.

Gonzalo Suárez intenta, en esta conversación, que es sólo el resumido montaje de varios encuentros con él, precisar los principios en los que asienta su concepción del cine.

I. Berlín

El XX Festival de Cine de Berlín ha sido clausurado dos días antes de la fecha prevista. El escándalo de la película de Michael Vehroeven, "O. K.", arrastró la opinión de varios directores participantes que se disponían a retirar sus películas del programa y la dimisión de varios miembros del Jurado. George Stevens, presidente del mismo, apoyado por algunos elementos oficiales y miembros del comité, pretendía que "O. K." fuera retirada del festival. Al parecer, la película narra la aventura de unos soldados norteamericanos que, usando su fuerza, maltratan y asesinan a varias mujeres vietnamitas.

Pocos días antes del estallido del "affaire" "O. K.", fue la película española —"El extraño caso del doctor Fausto"— la que suscitó diversas polémicas y posturas enconadas. Aun sin proyectarse, la película de Gonzalo Suárez fue el primer conato de discordia surgido en el ambiente del festival.

—El derrumbamiento del festival no estuvo motivado, como en el caso de Cannes, por un hecho político exterior. Ya desde el principio había un ambiente muy enrarecido y una cuestión de intrigas personales debidas al interés de algunos miembros del comité por arrebatar el puesto de dirección del festival a Alfred Bauer. La verdad es que mi decepción con respecto al Festival de Berlín es que yo creía que era un festival de vanguardia y un festival político. Al menos, esa era su reputación. Pero creo que no es ni una cosa ni otra. Tanto el cine como la política están utilizados como pretexto, y a «posteriori», para enmascarar las razones reales, que sí son políticas, pero a un nivel de Ayuntamiento de pueblo.

—¿Cuál fue el problema de tu película y qué relación tuvo con el hecho de que no fuera "El jardín de las delicias", la película de Saura, la representación española?

—La película de Saura había sido invitada a ir, pero en aquellas fechas tenía aún pendiente el proble-



ma de los cortes de censura. Antes de la celebración del festival, después de haberse elegido la mía para ir, este problema ya se había solucionado y había en Alemania una copia de la película para su distribución comercial. Al llegar yo a Berlín encontré un ambiente muy tenso y, lentamente, pude ir enterándome de las cosas que ocurrían. Al parecer, el alcalde de Berlín había dicho en el discurso inaugural que Carlos Saura estaba poco menos que en la cárcel y su película prohibida, y que el gobierno español había impuesto otra película. Esta información promovió una ofensiva tremenda y se esperaba mi película poco menos que con el garrote en las manos. Lo increíble fue que nadie salió al paso, que no había en el festival representación española, y que la nota de Uniespaña explicando claramente las cosas, se publicó ya cuando yo había conseguido arrebatar un micrófono en una rueda de prensa y hablar con el público de la supuesta situación privilegiada en la que yo me encontraba. Como primer festival al que acudía, no quería dejar las cosas mal entendidas y no quise abandonar Berlín sin que mi situación allí quedara muy clarificada. Un señor que, poco antes de mi intervención, había pedido que, continuara o no el festival se proyectan todas las películas anunciadas menos la española, que era indeseable, acabó por retirar su propuesta. Manejándose según los intereses que iban creándose en el festival, unas veces se me pedía que retirara la película y otras que la dejara. Yo quise organizar una sesión en la que se diera mi película juntamente con la de Saura, pero la distribución alemana, con muy buen criterio comercial, se negaba a hacerlo. Todo el asunto resultó oscuro y poco tranquilizador. Tuve la sensación de estar utilizado para encubrir un montón de problemas internos, cuando no como elemento publicitario. Si yo intentaba encontrar un aval exterior, desde luego debo ir pensando en otro sitio que no sea Berlín. No sé, realmente, si hoy existe un sitio donde haya una auténtica preocupación por el cine y donde sean conscientes de que el hecho ci-

nematográfico es en sí un hecho político. Y que no necesita ser utilizado a ridículos niveles de competencia casera.

2. «Aoom»

—El cine español vive de una tradición realista. Los intentos más importantes que haya habido en él han partido siempre de una consideración crítica de la realidad inmediata. Sin embargo, tus novelas y tus películas, sobre todo "Aoom", se sitúan en los antipodas de esta tradición. Más que por las historias que cuentas, por la forma que tienes de contarlas. En "Aoom", junto a las escenas angustiosas de ciencia-ficción hay otras que se pretenden cómicas y que no tienen una relación aparente con el resto, como si se tratara de hacer varias películas distintas y luego pegarlas. Como primer punto a señalar en tu cine, yo hablaría de esta dispersión estilística o de esta falta de unidad que hace que no se sepa con exactitud si se trata de una película romántica, de ciencia-ficción o de humor...

—Esto incide en uno de los reproches que los críticos suelen hacerme. Lo que ellos llaman «la falta de rigor». Y yo pregunto: ¿Rigor? ¿Comparado con qué? ¿Con otras películas ya existentes en el mercado? ¿Con las estructuras mentales imperantes? ¿Con la idea estéril que ellos tienen en la cabeza de «cómo» debe hacerse cine? Pues bien, en ese sentido, yo trabajo para que mi falta de rigor sea una cada vez más rigurosa constante de mi obra. Precisamente son esas estructuras mentales viciadas las que pretendo pulverizar. Naturalmente ello implica mi rechazo absoluto de cualquier juicio de valor de parte de la crítica. Ellos funcionan a nivel de opiniones y yo sé que las opiniones no mueven al mundo. He llegado a un punto en que ni siquiera leo las críticas. Otra cosa sería si esos señores quisieran enterarse de lo que pretendo hacer y colaboraran en una labor didáctica. En lugar de eso, se limitan a

dar una opinión represiva. Por tanto, hay que utilizarlos como polos negativos de un proceso dialéctico de activación. Este ha sido posiblemente el verdadero cometido de la crítica de todas las épocas y así hay que aceptarlo. Pero yo preferiría que entendieran que uno de los intentos de la película es, precisamente, mezclar géneros cinematográficos que hasta ahora han sido dados por separado. El cine nos ha ido dando la realidad en las formas diferentes. Creo que, en este momento, va a surgir una síntesis de elementos y realidades filmicas que, hoy por hoy, nos parecen contradictorios. En este sentido no funciona sólo el cine, sino cual-

que es necesario entender que esos datos pertenecen a la misma realidad, y si no, caeremos en la confusión, dispersión, esquizofrenia y follón en que ahora nos encontramos todos. El cine ha demostrado que existen realidades como la de Groucho Marx. Son realidades que han sido asimiladas, que son posibles. La cuestión que hay que hacer entender ahora es que Groucho Marx, que es una realidad posible, puede irrumpir de pronto en una película como «El séptimo sello». Si esto ocurriera, se caerían muchas cosas de «El séptimo sello», pero sólo lo que tenía que caer. Todo el enfoque dramático, todas las estructuras ya viciadas, toda esa

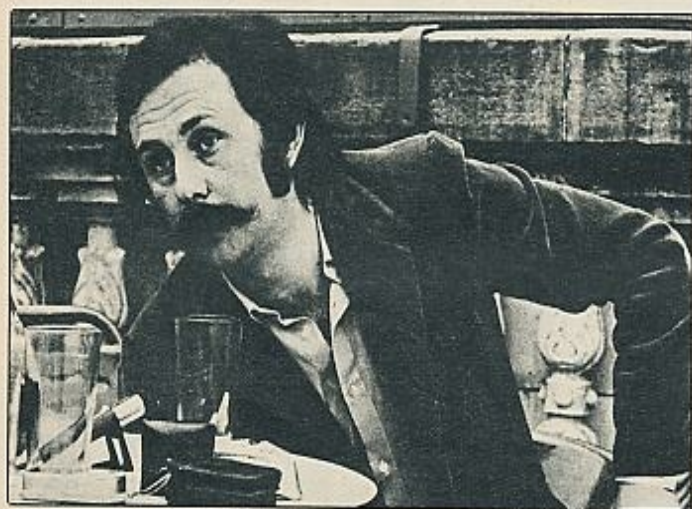
carnos y sublimar nuestros problemas, porque en realidad, estamos apegados a ellos. Llega un momento en que los problemas viven en nosotros porque nosotros vivimos en ellos. Somos el problema. La descarga a través del psicodrama nos gusta porque exalta nuestro problema. Pero yo estoy contra los psiquiatras que regulan la sociedad. Por eso me negaré, mientras pueda, a servir de regulador de esa sociedad enferma. El humor bien utilizado, y espero llegar a utilizarlo bien, es mucho más subversivo que una película en la que se dice, por ejemplo, que la guerra del Vietnam está muy mal. Opinar que el nazismo no debe existir no ha im-

bulá que, a lo mejor, si llega a eso fonco. Y llega. Ahí está para confirmarlo la actitud unánime de la crítica oficial. Eso demuestra que una aparente fábula para niños es suficiente para sacarles de quicio. ¿Por qué?

«Lo que me angustia no es que el público no esté preparado (esto es, en definitiva, lo consecuente), sino la imposibilidad de informarle, de prepararle. Por eso estoy intentando encontrar un lenguaje activador. Porque estoy convencido de que en el cine lo que transmitimos, independientemente de la historia que contamos y de lo que queremos transmitir, es otra cosa y activamos a otro nivel. Se trata de un procedimiento opuesto al utilizado por el llamado «cine normal» en el que reconstruyes un parto para «Helga», una jugosa diatriba política para los que lo reclamen, lo pones todo delante de la cámara, lo fotografías, lo metes en unas latas y lo vendes. Procedimiento éste que ha cumplido su función, pero que se acaba porque sabemos que traiciona, que la información que se daba en él no era la que en realidad se pretendía.

—A niveles teóricos, ¿crees que tu cine está próximo al de Rocha?

—No. Creo que es todo lo contrario. Creo que hay un cine Godard, por ejemplo, que es una ruptura con las estructuras predominantes y que realiza su necesaria función de barrertería, que está entroncado con el movimiento de la contestación, que necesita quitar los muebles para dejar disponible el piso y meter otras cosas. Rocha, en este aspecto, aprovecha esa libertad, pero para fotografiar otra reconstrucción. Son unos señores disfrazados de cangañeros, es alguien que llega y dice y entonces lo que funciona es lo que dice, porque nos habla desde todos los tópicos reconocibles tras la pátina de erotismo y revolución en primer grado. Es un cine de símbolos, no de signos. Yo lo veo entroncado en este cine adolescente, épico, del momento. Sin embargo, no lo veo como una posibilidad de supervivencia del cine. Sanguinetti, este teórico que ahora está de moda, y que también caigo en la trampa de citar, dice que la vanguardia es, por fuerza, cínica y épica. Yo creo que ahora, nuestro error, nuestra contradicción flagrante, nuestro malestar y nuestra mala conciencia parten de que queremos ser sólo épicos cuando resulta que, a fuerza de ser épicos, en lugar de ser cínicos acabamos siendo hipócritas. El cine no es el arma de revolución-ametralladora que se pretende. De salida, está condicionado por muchas cosas. A mi juicio, la viabilidad de acción consiste en ser cínico, porque épico ya lo eres desde el punto de vista de que tienes que aguantar palos. La grandeza de los hermanos Marx se basa en su cinismo. Supieron ser cínicos en su día, con lo que consiguieron engañar entonces, ser



Berlín: «Unas veces se me pedía que retirara la película y otras que la dejara. Yo quise organizar una sesión en la que diera mi película, juntamente con la de Saura, pero la distribuidora alemana se negaba a hacerlo» (...). «El cine ha pasado de una etapa infantil a otra que es aún más antipática, que es la adolescente. Lo que nos encanta es funcionar sobre todo a nivel de psicodrama... Pero yo estoy contra los psiquiatras que regulan la sociedad, porque creen que la sociedad no hay que regularla» (...). «A mi juicio, la viabilidad de acción consiste en ser cínico, porque épico ya lo eres desde el punto de vista de que tienes que aguantar palos».

quier otra especialidad del momento. Hay que encontrar una síntesis porque existe una dispersión y la realidad aparece dividida, clasificada, y cada fracción excluye las otras.

—Sin embargo, los "gags" de las películas cómicas, por ejemplo, por disparatados que parezcan, resultan coherentes en el contexto en que se dan. Y, fuera de él, carecerían de sentido.

—Yo creo que esa lógica de las películas cómicas no es una lógica natural, sino convencional; es algo que parte de unas estructuras que nos han dado así y que hemos aceptado. Pero esas convenciones no nos sirven ya para enfrentarnos a la realidad. Este cine se está acabando. Son películas contradictorias entre sí, cada una de las cuales nos impone una realidad distinta, que acabamos aceptando al aceptar las convenciones en las que se basan. Vemos una película de Jerry Lewis y, a continuación, «Roma, ciudad abierta». Y luego echamos a andar por la vida y nos encontramos con dos informaciones que pertenecen a la misma realidad pero que no somos capaces de aunar. Creo

visión anquilosada de la vida que nos está sirviendo para sobrevivir. Hay que ampliar el universo filmico, intentar, con un mayor radio de acción o de percepción, recibir más datos y que esos datos no choquen en nosotros, que sean admitidos como posibles y no contradictorios.

—Yo utilizo el humor como una disolución de la situación dramática, para crear una especie de alivio reflexivo. Si yo hubiera desarrollado el tema de «Aoom», por ejemplo, en la línea de angustia, el espectador hubiera estado en una situación de inferioridad constante, sin opción a tener un momento de reflexión. Con la angustia, yo podría atornillar al espectador, destrozarlo. Eso no tiene problemas. Pero yo no trabajo contra el espectador, sino a su favor.

—El cine ha pasado de una etapa infantil a otra adolescente. La adolescencia es la etapa más estúpida. Porque el niño abre los ojos y quiere aprender. El adolescente, en cambio, sólo quiere ver confirmados sus sueños. Cree que entiende. Eso es lo peor. Nos encanta funcionar a nivel de psicodrama, que haya algo con lo que podamos identi-

ficado que el nazismo y la violencia sigan existiendo. Pero si consiguiéramos cambiar a tiempo los bigotes de Hitler por los de Groucho Marx habríamos acabado con el nazismo.

—En definitiva, creo que en «Aoom» hay un proceso de activación a través del ritmo de las imágenes y de la utilización de la banda sonora que es muy independiente de lo que se cuenta. En un momento determinado se sienten las emociones sin que haya un contexto que obligatoriamente responda a esto. De pronto hay sensaciones que te llegan y que no están en función de lo que se está contando. Lo que se está contando es una fábula para niños, entre otras cosas porque aquí, con las limitaciones de censura y con las limitaciones industriales, es mejor que sea así. Pasa lo mismo que con el problema del erotismo, que cuando la cuestión está a nivel de subir o bajar un escote, yo prefiero poner el cuello alto. Cuando se trata de que la temática que voy a utilizar se va a quedar a medio camino y no voy a poder ir al fondo de la cuestión, pues prefiero contar una fá-

GONZALO SUAREZ

consumidos y estar aún hoy en la vanguardia. Son un ejemplo de vanguardia sólo cínica. No solamente Rocha, sino toda una corriente de directores de este tipo, pretenden ser sólo épicos. Creo que, por eso, parten de una contradicción de la que se puede ser víctima al final.

«Yo no soy un teórico. No es que considere que la historia o el tema no deban ser contados. Lo que ocurre es que no puedo poner todos unos medios expresivos y de comunicación, que son muy eficaces y muy ricos, al servicio de una historia o tema que, automáticamente, implica que ya nunca podríamos salir de nuestras estructuras mentales actuales. Porque la historia o el tema en sí quiere decir que ya existe un punto de vista «a priori», que está dentro de unas estructuras y que no hay quien se las salte. Es la contradicción del cine que pretende ser político-revolucionario y que, después, nos damos cuenta que se muere la cola, que es consumido, que es premiado, que es vendido y que no pasa nada. La revolución no se ha hecho. Funciona sólo a nivel de publicidad, de difusión. Pero como publicidad, creo que hay sistemas más eficaces que el cine. Y, en cambio, como activación realmente revolucionaria o política, creo que hay que tratar de dinamitar, alterar, ante todo, las estructuras mentales.»

«A mí me gustaría librar la batalla así, porque no la impongo de una forma represiva, sino realmente lo hago porque creo que obedece a una necesidad que está en el aire.»

«Cuando se habla de revolución o de cine revolucionario hay también una trampa, porque la mención de la revolución a un nivel especulativo cauteriza la herida sin curarla. Se menciona el mal para evitarlo; es tranquilizadora. La prueba es que un determinado tipo de cine que se pretende revolucionario es asimilado sin problemas graves.»

«No quiero ser tajante porque creo que los dos niveles de comunicación son posibles y necesarios. Lo único que habrá que demostrar es cuál de los dos es el más eficaz. Si la revolución del cine es una revolución dentro del cine o una descripción de la revolución de los mineros, por ejemplo. No quiero remitirme a nuestro contexto porque entonces una película sobre ese tema acabaría convertida en una pequeña y triste traición. Pero, en un contexto más amplio, en el supuesto de que no hubiera censura, no sería necesaria ninguna trasposición a la ficción, por mínima que fuera, sino que se impondría un tratamiento rabiosamente documental. Se debe atacar el tema profunda y directamente y el cine lo permite, pero sin pretextos. La revolución del cine hay que hacerla en el cine. La de la mina, en la mina. Minimizamos demasiado, y esto es muy curioso, la importancia que tienen las estructuras mentales, sin darnos cuenta de que precisamente lo que proyectamos delante de la nariz no es ni más ni menos que lo que estamos proyectando nosotros, y que la alteración y la revolución de la verdad, a mi entender, debe empezar dentro de la cabeza, alterándola. Para que, automáticamente, se reproduzca fuera. Mi idea es que proyectamos la película que vemos, que todo lo que nos rodea es una proyección nuestra

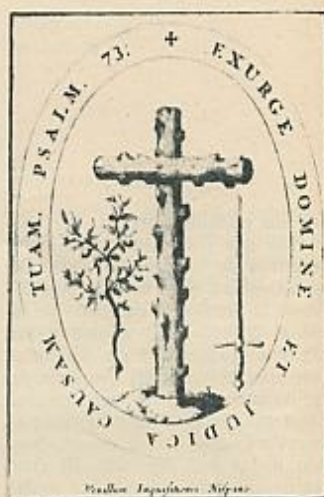
y, en esa medida, es susceptible de ser cambiada. Hay dos sistemas para hacerlo: uno es el de empujar esta mesa y cambiarla de sitio o protestar por aquel armario, y otra es decir «a partir de ahora veo otra cosa, proyecto otra película, me niego a seguir proyectando la misma».

«En «Aoom» puede entenderse que hay también una historia. Y que, de alguna manera, conecta con tus propias experiencias o con una forma de ver las cosas.»

«Yo no desprecio la historia. Simplemente la combino como un elemento más de la película, no la fotografía. En «Aoom» se trataría, aunque no me gusta simplificar, de una apología del compromiso. Se trataría de decir que es inútil tratar de abandonar el condicionamiento porque es una regresión y una evasión y esto es peor. Si escapabas a tu condicionamiento —en la fábula se trata del condicionamiento de hombre, de estar encerrado en un cuerpo de hombre y de estar cansado de lo que te rodea— parecerá que vas a llegar a una libertad, pero esta libertad es ficticia y, al final, hay una regresión y acabas en una materia inerte. Acabas encerrado y aprisionado en tu propia trampa, que es lo que pasaba en «El extraño caso del doctor Fausto» con Euforión, que era el chico que quería volar. Pero lo intentó antes de que su necesidad de volar fuera colectiva, antes de que se inventara el avión. Y se mató. Esta también es la historia del actor Ristol en «Aoom», que quiere salir de su cuerpo y acaba atrapado en la piedra. De lo que yo quisiera escapar es de que ésta fuera mi propia historia. De cualquier forma, todo lo que hago está entroncado en mi problema, que no es personal porque es la catalización de todo lo que me rodea y la imposibilidad y la impotencia de poder abordar otra cosa a partir de un condicionamiento muy bajo, muy regresivo. Todos estamos petrificados en este momento, en nuestros problemas colectivos. La cuestión angustiosa se plantea preguntándose si después de «Aoom» puedo hacer otra película. Esa es la parábola. Es decir, ¿he saltado en el vacío y va a resultar que me he estrellado o voy a caer de pie? El cine es para mí una aventura. Una aventura de verdad, no un juego especulativo ni una teoría. De lo que no me cabe duda es de que un día el cine será esto. No necesariamente lo que yo hago, pero irá por ahí. Pero, ¿ese día va a llegar mañana o yo no voy a llegar a mañana? La cuestión está abierta, y hoy por hoy, no tengo la respuesta. En la película se da y es negativa.»

«El hombre necesita salir al encuentro de otra cosa y esto creo que es desesperado si partimos del enfoque de la realidad que tenemos; a cualquier nivel —y, cómo no, incluido, sobre todo, el político— el diagnóstico sería fatal. Cáncer absoluto de la sociedad, cáncer absoluto de nuestra civilización, cáncer absoluto. Sólo un poderoso esfuerzo de síntesis puede llegar a controlar esta realidad atomizada, cancerosa. Ese es nuestro problema. De la respuesta, acertada o no, que demos depende nuestra supervivencia. ■ Declaraciones recogidas en magnetofón por DIEGO GALAN. Fotografías: ANGEL ALCALDE.»

La Inquisición y la lucha de clases (y II)



«... SE puede decir que este país está retrasado con respecto a los demás en dos siglos por lo menos». Con estas palabras del marqués de Aubeterre, embajador de Francia en Madrid en 1759, abre Sarrailh su espléndida obra sobre la España ilustrada del XVIII. No era erróneo el cálculo del marqués. Se sabe que la orientación política determinante del retraso se plantea y aprueba a finales del siglo XV como resultado del entendimiento entre la nobleza castellana y aragonesa y la monarquía absoluta. Ya hemos insistido en esto: el cuadro de valores de la Reconquista constituyó la base de una ideología defensiva; el temor de la aristocracia a la pérdida de su poderío social y económico, sentido ante la presencia de la burguesía naciente, del incipiente capitalismo, condicionó el refuerzo de sus mecanismos de protección. La carencia de una institucionalización feudal, a la vez que había debilitado a la nobleza como clase, la había aproximado al pueblo bajo, al que había transmitido su concepción del mundo, y del que se serviría en su lucha social contra la clase ascendente. Instaurada sólidamente la aristocracia en el poder, por su compromiso con la monarquía absoluta, cerró puertas y ventanas, se volvió sobre sí misma y, aun en su encierro, defendió con instrumentos rigurosos —la Inquisición— la pureza racial y el cuerpo de ideas que justificaban su dominio de clase. En dos siglos, por lo menos, el país perdió todas sus oportunidades de desarrollo, multiplicadas por la colonización americana, que no operó como factor de progreso, sino, por el contrario, como germen de descomposición interior.

Esta es la España que se abre a la dinastía borbónica con el siglo XVIII: Mínimo desarrollo industrial, escaso peso de la agricultura en la economía y una estructura social que podía descomponerse así: un millón de personas improductivas, 402.059 miembros del estamento nobiliario, de ellos, 119 grandes de España —embajadores, virreyes, cargos palaciegos—; 535 títulos de Castilla afincados en la corte, pero latifundistas desde la Reconquista en Extremadura y Andalu-

cia; 480.000 hidalgos no trabajadores, que subsistían de rentas, cargos honoríficos, empleos vitalicios, etcétera. Por otro lado, la institución del mayorazgo constituía la base de la conservación intacta de la propiedad de la tierra. El Honrado Concejo de la Mesta poseía doce millones de hectáreas y doce millones de ovejas, y la nobleza era dueña de más de dieciocho millones de hectáreas. El clero, por su parte, estaba compuesto por cerca de 170.000 miembros, poseía jurisdicción sobre siete ciudades, 395 villas, 3.494 lugares y tenía en propiedad cerca de seis millones de hectáreas. De 41,5 millones de hectáreas productivas, 30 millones pertenecían a las «manos muertas», es decir, se hallaban inmovilizadas y no eran susceptibles de cambio de propietario (amortización). En las ciudades, los privilegios de los gremios, su monopolismo del comercio y de la mínima industria trababan inexorablemente el desarrollo. (Datos de Ignacio F. de Castro.) Tal era el panorama del país ya muy avanzado el siglo XVIII.

LOS HOMBRES DE «LAS LUCES»

Con la monarquía borbónica crecen en España las ideas de la Ilustración, y con ellas se plantea una nueva perspectiva ante la realidad. Un grupo de hombres, los ilustrados, generalmente provenientes de la nobleza, pero liberados de su estrecha mentalidad medieval, se forman en la fervorosa lectura de la Enciclopedia francesa, de la nueva filosofía no escolástica, de los últimos libros científicos, técnicos y económicos. Los propios monarcas introducen en el país el llamado «colbertismo», es decir, la creación desde la Corona de centros de producción y de trabajo, manufacturas del Estado, etcétera. La débil burguesía encontró en el Estado la debida animación para su expansión y así pudo tomar conciencia de lo que significaba la colonización americana. De este modo, en 1728 se fundó la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas. «La dominación de los mercados coloniales era ya —según Tuñón de Lara— un hecho de primer interés que estimulaba el desarrollo industrial y que, sin duda alguna, figura en primer