

BENITO PEROJO O LA IMITACION DE HOLLYWOOD

EN un ciclo de la Filmoteca Española vimos el año pasado un par de títulos de la filmografía de Benito Perojo, que, como poco, tuvieron que asombrarnos. «La verbena de la Paloma» (1935) era una obra que se diferenciaba de la producción española del momento, no tanto por no corresponder a la idiosincrasia propia del cine «musical» español, sino por hacerlo desde una perspectiva más inquieta e inteligente. Y «Los hijos de la noche» (1940), si bien se mantenía de acuerdo a lo que podía ser el melodrama grandilocuente de los primeros años de posguerra, lo cierto es que reflejaba por parte de Perojo un cuidado y un conocimiento de la puesta en escena poco habituales en aquellas películas que tenían como meta única la de un pasado y un presente que no se parecieran a los reales (y como ejemplo máximo, aquellos films «históricos», ninguno de los cuales, por cierto, se debe a la dirección de Perojo).

En esos primeros años de posguerra, nuestro director debió andar desorientado, procurando cimentar su posición de cineasta en una situación que si bien nunca le fue hostil (había trabajado durante la guerra en los estudios de Berlín y Roma), tampoco debió resultarle plenamente familiar, por cuanto Perojo pretendía a toda costa continuar el estilo de películas que ya había propuesto en los años anteriores a la contienda: títulos populares sin pretensiones que tuviesen una factura formal cercana a la del cine americano de los años

treinta (de donde puede decirse que Perojo mamó su cinefilia) y un espíritu próximo al vodevil musicalizado francés. Eran estas pretensiones las que le distanciaban del resto de la producción española, empeñada en inventarse una escuela no coincidente ni con una auténtica tradición nacional ni con una cultura cinematográfica válida (ya que tanto la alemana como la italiana de aquellos años sufría el mismo proceso de improvisación forzada).

Los años de posguerra, con su rimbombancia fílmica, sus castillos de cartón-piedra y sus falsas damas (que Berlanga y Bardem ridiculizarían en «Esa pareja feliz», pocos años antes de que el propio Perojo produjera al primero su «Novio a la vista»), no daban opción a un simple cine comercial, de digna e inventiva realización y carente de pretensiones triunfalistas. Pero, todo hay que decirlo, no tardó mucho don Benito en adaptarse a los nuevos tiempos, y aunque sin renunciar plenamente a sus deseos de cine formalmente digno (alejado de la vulgaridad y la facilidad de las películas «comerciales» de hoy en España), tampoco luchó plenamente por conseguir, desde su atalaya de productor importante (junto a Cifesa y Cesáreo González), una continuidad evidente de su trabajo de artesano respetuoso.

En los años siguientes al final de la guerra, Perojo no quiso tener más problemas como el que ya le ocasionara la prohibición de su «Nuestra Natacha» (según la obra de Casona), realizada en tiempos

de la Segunda República. Y poco a poco, en las películas que ya producía —y no dirigía— fue alimentando, queriendo o sin querer, ese monstruo cinematográfico que, hecho entre todos, ha dado hoy en convertirse en una de las más aberrantes manifestaciones de nuestra situación cultural (películas de Alfredo Landa a la cabeza, aunque Perojo no tuviera relación con ellas).

Porque, como bien dice Emilio Sanz de Soto (con el que ha sido fundamental charlar antes de redactar estas líneas), don Benito no fue nunca un «autor»; ni lo fue ni lo pretendió. Y frente a la trayectoria de su más cercano contemporáneo, Florián Rey (que sí pretendía serlo cuando las circunstancias se lo permitían), y sus disculpas cuando se veía obligado a realizar una película que estuviera en desacuerdo con sus deseos, Perojo no se disculpó jamás. Desde sus planteamientos de amante del cine, de «producer» a la americana y de adaptador en España de una tradición cinematográfica estable como la hollywoodiense, su misión —a su juicio— consistía sólo en realizar una serie de películas que aumentasen el nivel de «calidad» de manera que se desprendieran de los artificios premeditados que se dieron en llamar la «esencia española». No puede decirse, naturalmente, que las películas de Perojo no parecieran nacionales; sería absurdo. Pero sí que su deseo de mimetizar las enseñanzas del más tradicional cine norteamericano le hacía superar, en términos muy generales, el tono

medio del cine español, el tono, digamos, de «catetismo». Lástima que Perojo no viera también que ese mismo cine norteamericano se acercaba en ocasiones con gran agudeza a la realidad de su país desde un punto de vista crítico; lástima que se quedara reducido a planteamientos formales. Lástima que, en definitiva, su postura fuera conservadora y no se ampliara la inquietud que ya tenía por las formas del lenguaje por el sentido que éstas, finalmente, tenían en un complejo social más amplio.

Esa mimesis comenzó ya en sus principios de actor con la creación de «Peladilla», que no era más que una imitación (ignoro si buena o mala) del famoso «Charlot». Y en esa mimesis primitiva encontraría Perojo la posibilidad de continuar su carrera, intentando más tarde, en una, no del todo frustrada, emulación del Hollywood industrial, el «star-system» español. Rosita Díaz Jimeno (hoy señora del doctor Negrín, hijo) y Antoñita Colomé fueron algunas de sus primeras «creaciones», para desembocar años más tarde en la de una Marisol o unas Pili y Mill. Es decir, la trayectoria de Perojo podía definirse como la de un cineasta que sólo quería dignificar la forma de sus productos para lograr un más eficaz consumo; pero consumo —y hoy es ya para echarlo de menos— que no indignara de la forma que lo hacen las películas «comerciales» españolas citadas más arriba. Y esto se desprendía de las películas que la Filmoteca proyectó el año anterior. Faltaría ver ahora títulos como «Susana tiene un secreto», «Se ha fu-



«La verbena de la paloma» (1935), la obra más conocida de Perojo.



«Goyescas» (1942). En el fotograma, Imperio Argentina y Vicente Escudero.



Benito Perojo, en compañía de René Clair.

gado un preso», «El negro que tenía el alma blanca», «Crisis mundial» (de la que Sanz de Soto cuenta cómo René Clair decía que tenía una factura técnica de la que carecía el cine francés comercial).

Si el cine español hubiese podido desarrollarse de una forma más lógica (aun dentro de las presiones que cualquier medio de expresión sufre en una sociedad como la nuestra), pero sin los altibajos desorientadores de una organización cinematográfica atenta en primera instancia a las susceptibilidades de los burócratas; si el cine español hubiese podido convertirse en un medio de expresión adulto; si, en fin, los cineastas españoles hubiesen podido limitarse a ser simplemente cineastas de su tiempo, sin tener que estar supeditando su trabajo a las circunstancias cambiantes (¡y al tiempo, tan estables!) de una «protección» como la que nuestro cine viene sufriendo, hoy podríamos acercarnos a la figura de Benito Perojo, recientemente fallecido, sin los ditirambos elogiosos que tienen más en cuenta su fidelidad política que la razón de su obra, y sin los desprecios apriorísticos de quienes no ven en él más que a otro autor de películas folklóricas.

Para unos y otros sería necesario revisar la obra completa de Perojo. Después de eso, a lo mejor puede seguir afirmándose (como hacía hace poco un crítico cinematográfico) que «cada vez somos más los convencidos de que no existe —ni ha existido nunca— cine en España». Pero también es posible que esta afirmación (ab-

surda ya en principio) tuviera que ser reformada ante el trabajo de este hombre (al menos, el de su primera etapa), ante su intento por lograr una eficacia cinematográfica, que entre nosotros siempre se desprecia, pero que curiosamente se acepta para los autores norteamericanos, para esos precisamente a quienes Perojo tanto admiraba.

Los amantes de los elogios se limitan a decir ahora que fue el pionero del cine español. Eso, inevitablemente, dada su edad, ni añade ni resta nada al valor de su obra, aunque sí a su búsqueda inquieta.

Otros, más comedidos, valoran en Perojo estos días su inquietud intelectual, al haber sido uno de los primeros directores que llevaron al cine una novela de Galdós («Marilena», 1940); pero esto es excesivo. El cine de Perojo nunca refleja a un intelectual ni a un hombre preocupado por otra cosa que conseguir desarrollar sus películas (intelectualmente primitivas) de acuerdo a los ejemplos más evidentes del cine foráneo.

Los detractores rechazan su folclorismo y su última etapa de productor, de la que se supone consiguió pingües beneficios. Y posiblemente estemos todos deformados (incluso parece que los últimos intentos de Perojo fracasaron comercialmente) y nos cueste trabajo acercarnos a una obra en la medida y en la línea que merece y necesita. Elegir a Perojo como cabeza de turco para proyectar en ella las defensas o ataques destinados a otras cuestiones, es ignorar, entre otras cosas, que el



Mari Carrillo en la adaptación de «Marilena» (1940).

propio Perojo era víctima —y hasta puede que colaborador— de ellas. Pero no el responsable absoluto. El cine español ha tenido una trayectoria —evasiva y directa en los tiempos anteriores a la guerra, politizada y tremendista en los tiempos siguientes, enfermizamente evasiva de nuevo en nuestros días (con las excepciones de rigor)— cuyo sentido hay que encontrar, desde una postura intelectualmente válida, en un análisis en el que no entren las defensas o los ataques furibundos, sino que tenga al cine, desapasionadamente, como exponente de una Historia, y, por tanto, como punto de reflexión para una operatividad más consistente.

Pero, ¿cómo visionar ahora la producción española, y de ella, el cine de Perojo? ¿Dónde se encuentran las copias de sus películas? Según mis noticias, no confirmadas, el Ayuntamiento madrileño ordenó hace un par de años la destrucción de todo el material cinematográfico inflamable que estuviese depositado en los archivos de los laboratorios. Estos, intentando salvar algo —que necesitaría una reconversión a material ininflamable— enviaron una notificación a las productoras (muchas de ellas ya inexistentes, cambiadas de nombre o de dirección), y parece que sólo Antonio del Amo consiguió salvar su propia obra. ¿Desapareció realmente el resto? Si eso fuera cierto, nos encontraríamos ante uno de los más atroces atentados contra el cine español de los últimos tiempos.

La postura de Langlois, conservador de la Cinemateca Francesa, es la de no hacer desaparecer ninguna película; no hacer nunca una selección desde criterios de calidad, puesto que toda obra puede ser válida al cabo de los años. No ya sólo porque esos criterios de calidad son cambiantes, sino porque, además, uno de los más indiscutibles valores del cine como arte es el de poder ayudar a la comprensión de épocas y situaciones pasadas. Y así, Langlois está ahora intentando reunir en sus fabulosos archivos el material de Cifesa (desperdigado en nuestro país sin orden ni concierto). Y si triunfa en sus gestiones, tendríamos que ir a París a ver algún título español, lo que como mal menor, digamos que no es excesivo.

¿Es realmente cierto que desapareció de los laboratorios el material inflamable que allí se guardaba? ¿Cómo se tomó esa decisión antes de o bien contratar ese material o bien almacenarlo en un lugar más adecuado? ¿Cuál fue la postura de la Filmoteca Española?

Se comentaba —ignoro si también con fundamento— que Benito Perojo guardaba en su casa una gran parte de su obra. Y como él, parece que de vez en cuando aparecen cinematecas privadas conteniendo una enorme y sugestiva cantidad de títulos. ¿Qué se hace para mantenerlos? El trabajo de la Filmoteca Española no debe consistir en conseguir copias de las películas clásicas de todo el mundo (hoy fácilmente localizables en cualquier cinemateca que no haya tenido, como la nuestra, interrupciones y falta de suficientes subvenciones), sino en la de mantener y divulgar las películas españolas, teóricamente más fáciles de localizar, y quizá posteriormente intercambiables con las de otras cinematecas. Si este trabajo no se está haciendo, si en su lugar hay copias que desaparecen, es absurdo que nos planteemos la figura de Benito Perojo —y la de tantos otros—, ya que nunca podremos saber exactamente en qué consistió su trabajo y qué significación ha tenido, finalmente, el cine en nuestro país. ■ DIEGO GALAN.