

EDUARDO DUCAY.

CINE, MEMORIA Y CONTEXTO

Los diccionarios son traicioneros. No tienen alma. Incluyen al personaje en cuestión, lo definen habitualmente con una sola palabra y luego reseñan, con fría minuciosidad hechos cronológicos sin más consecuencias ni comentarios. Son fríos los diccionarios. Los detesto.

En el *Diccionario del Cine Español*, en la letra “D”, se hace referencia a Eduardo Ducay Berdejo, iniciando con el año de nacimiento –1926– y con su cualificación profesional: “Productor”.

Dado que el final de esta, por así llamarla, “semblanza personal”, se incluye su trayectoria profesional, creo aconsejable y provechoso ubicar al personaje en cuestión en su contexto, una palabra que Eduardo Ducay valora y aprecia: el contexto, es decir, “el entorno físico o de situación (político, histórico, cultural o de cualquier otra índole) en el cual se considera un hecho”, según la acepción, por extensión, del Diccionario de la Real Academia de la Lengua.

Decir Ducay es decir Cine con mayúscula, porque toda su vida la ha dedicado al cine y hoy día sigue al pie del cañón, a sus ochenta años, acudiendo a las pantallas de las salas comerciales viendo todo lo que se produce y proyecta de interés, interviniendo en las votaciones de los Premios Goya, aconsejando a sus principiantes y haciendo siempre gala de una fabulosa memoria, en todos los campos, pero especialmente, en el suyo propio, en el cinematográfico. “La memoria de Eduardo Ducay” fue precisamente el título del discurso que Juan M. Company pronunció el 24 de febrero del año pasado en Córdoba en el solemne acto de la entrega de la medalla de la Asociación Española de Historiadores del Cine, que “galardonaba así una impecable trayectoria profesional”. “Ducay –afirmó Company– es un hombre de memoria, o mejor dicho, un hombre dotado de memoria, como se definía a sí misma la protagonista de *Hiroshima, mon amour*”. Así es, porque Riva responde a Okada en el film mencionado “Como tú. Estoy dotada de memoria. Conozco el olvido”.

Tenía 19 años cuando Eduardo Ducay fundaba, en Zaragoza, junto al crítico local Orencio Ortega, el Cineclub de Zaragoza, que celebró su primera sesión el 30 de Diciembre de 1945. Afortunadamente, de aquellos inicios tenemos el testimonio del propio Ducay, en el precioso texto que escribió con motivo de la presentación en la Filmoteca de Zaragoza de un ciclo dedicado a las películas que produjo a lo largo de su vida profesional. Confesaba que “el cine es fuente de todos mis conocimientos y experiencias. Una afición (o amor o vocación) nacida en mi juventud, en plena época escolar”, que según confiesa más tarde, transcurrió “en un terrible colegio semi seglar semi religioso”. El panorama era desolador, y así lo describe:

“Habría mucho que hablar sobre los cines de Zaragoza en aquella época y años posteriores. La terrible programación de nuestros cines a base de películas alemanas e italianas durante los años de guerra civil y primeros de postguerra, sobre el régimen de oligopolio en que se explotaban los locales (Zaragoza era entonces, y no sé si lo sigue siendo, eso que los distribuidores llaman "plaza cerrada"), y los lógicos problemas que como espectador padecía al tener que sufrir la terrible censura de la época. La aridez de la programación de las salas llevaría algunos años después a recibir la idea del cineclub como un maná salvador y una vía de salida a tantos deseos insatisfechos”.

Tras superar aquella terrible Reválida del Bachillerato de siete cursos, que tantas generaciones sufrimos, Ducay no tenía nada claro su futuro profesional. Su padre le había convencido que el título de Profesor Mercantil le sería muy útil en la vida, y así fue... solo que aplicado al cine. Sabía, solamente, que amaba el Cine por encima de todas las cosas. Pero en Zaragoza, al igual que en todas las ciudades españolas, el ambiente cultural era plano, gris, “provinciano”, término de resonancia despectiva en aquella época. La vida cultural, si es que se podía utilizar este concepto, estaba en manos de los Departamentos de Cultura del sindicato Español Universitario, es decir, el S.E.U. Y fue por este cauce por donde decenas de jóvenes españoles universitarios intuyeron que algo se podría hacer. Ducay se estrena como escritor de temas cinematográficos en la única revista cultural que se editaba en Zaragoza, *Proa*, y más tarde intervino en la fundación del ya citado Cineclub de Zaragoza. Pensaba Ducay que “el cineclub podría ser una especie de caballo de Troya...”

Pero no solamente el Cine forjaba la personalidad de Eduardo Ducay. “En aquella Zaragoza de postguerra había otras minorías e inquietudes que empezaban a manifestarse, hasta ir cobrando entidad con el paso del tiempo. Personas con nombres y apellidos, a quienes la cultura de Zaragoza siempre deberá estar reconocida”. De una extensa relación de personajes, Eduardo Ducay resalta a Luis García Abines, “un hombre lleno de ingenio y sugestiva personalidad, que me explicó los misterios del surrealismo, me dio a leer un libro fundamental en la formación de mis gustos artísticos (*Ismos*, de Ramón Gómez de la Serna) y, *last but not least*, me relató con una precisión fotográfica *L'Age d'or* de Luis Buñuel. Nunca conseguí saber si él había visto la película o no, pero cuando finalmente yo conseguí verla, recordé punto por punto la narración de Luis García Abrines, y no faltaba nada”.

Ducay no hace ninguna referencia a su pasión por las artes plásticas y por el dibujo, dando muestras palpables de un estilo muy personal. Años más tarde, esa pasión le empujaría a producir y dirigir un documental dedicado a Henry Moore, titulado *La pasión de ver*, y que nunca pretendió estrenar. La hizo solo por puro placer.

En esta etapa juvenil y zaragozana de Ducay, hay un hecho muy relevante que marcaría parte de su vocación: el descubrimiento de, cine documental, especialmente el británico:

“Para mí el documental fue otro gran descubrimiento. Cuando proyectamos *Victoria en el desierto*, de los hermanos Boulting sobre la batalla de El Alamein recibimos anónimos amenazadores. Pero los films de Jennings y Harry Watt me dejaron deslumbrado. ¡Aquél poema de Auden sincronizado con la marcha de tren! (No sabría decir si el montaje se adaptaba al poema, o a la inversa) en la película *Correo nocturno*. Poco a poco me fue seduciendo el mundo del documental. Busqué beber en sus fuentes (John Grierson), me leí todos sus textos. Y llegué a la conclusión de que allí había una llamada a la libertad”.

Le esperaba Sanabria, pero todavía lo ignoraba...

Como era de suponer, su pasión por el Cine le llevaría a “dar el gran salto”. Desde

luego, hay que pertenecer –como yo– a la generación de Ducay, para comprender exactamente lo “del gran salto”. Nada tenía que ver con marcharse a París, a Roma, en aquel momento dos centros culturales muy apetecidos, ni a Londres o Nueva York. No, el “gran salto” era Madrid, ahora a ochenta minutos de distancia por vía férrea. Pero aquellos años, a todos los de la generación de Ducay se nos antojaba un lugar ansiado, remoto y difícil de alcanzar. Eduardo Ducay tomó el tren en octubre de 1950, con billete de ida solamente. Seis años más tarde, “Isabel”, es decir, Betsy Blair en *Calle Mayor* no tendrá el valor suficiente para tomarlo en otra estación, en cualquier estación de España, porque eran todas iguales en su tristeza. Los que lo hicimos creo que jamás nos arrepentimos.

Ya está en la capital Eduardo. Se ha matriculado en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, en el IIEC, como todos lo conocen, en la especialidad de “Dirección”. Confiesa que “lo mejor del Instituto era la creación de nuevas amistades” y se cerciora de que “la posibilidad de abrirse un camino profesional era hartamente incierta. Eduardo tenía la pretensión de cultivar la crítica y el ensayismo cinematográfico. Debuta en la, en aquel entonces, renombrada revista cultural *Ínsula* con un largo artículo sobre René Clair. Ha conocido a Ricardo Muñoz Suay, y éste le introduce en *Índice*, competidora en *Ínsula*. Es nombrado “secretario de Dirección”, cargo que vale para hacer de todo pero el estipendio es escaso. Algunas veces no le llega para cenar. “Años de galera”, que diría el compositor italiano Verdi.

Las cosas parecen cambiar, confiesa Ducay, en la cerrada industria del cine español cuando se produce la irrupción de Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem en *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* “A mí me tocó una especie de pedrea, ya que Berlanga me incorporó al rodaje de *Novio a la vista*. Iba a ser mi primera experiencia profesional, que resultó absolutamente traumática”. Y así fue, porque tras contar con ironía y minuciosidad los avatares del rodaje, “cuando todo terminó me juré a mí mismo que no volvería a ser ayudante de dirección de nadie, e incluso con dudas muy serias sobre la posibilidad de verme algún día como director. Me di cuenta de que, aunque problemático, era mejor ser productor”.

Pero mientras esto sucedía, el llamado a ser importante productor del cine español, seguía escribiendo, traduciendo y malviviendo, por supuesto, como todos los de su

generación, tachados de “rojos” en los ambientes oficiales, adictos al llamado *Régimen*. Y siempre, al fondo, la censura, que cerró *Ínsula*, *Índice* y después una de reciente creación, *Objetivo*, en cuyo Consejo de redacción formaban parte también Muñoz Suay, Bardem y Paulino Garagorri. *Objetivo* fue todo un icono del cine progresista español. Quien tenga su colección tiene un tesoro, ciertamente.

El año 1955 será el año muy importante para Eduardo Ducay por dos motivos: Salamanca y sus “Conversaciones” y Sanabria, un fallido documental.

Por iniciativa de Basilio Martín Patino, al frente del Cineclub Universitario de Salamanca, se convocan las denominadas “Conversaciones Nacionales Cinematográficas de Salamanca”. El llamamiento lo escriben Ricardo Muñoz Suay y Eduardo Ducay que, al final, no podrá asistir, “ya que estaba trabajando en una película inglesa que se rodaba en la provincia de Cuenca”. Pero escribe dos importantes ponencias: la titulada “Caracteres de un nuevo cine español” es leída por Ricardo Muñoz Suay, y la segunda, “Cine documental español”, por Juan Julio Baena.

Quizás para las nuevas generaciones resulte imposible valorar en sus justos términos lo que aquellas “Conversaciones” significaron para los cineastas españoles, empeñados en ofrecer un nuevo cine, más realista, más eficaz, más cercano a la realidad, más comprometido.

Si Salamanca y sus “Conversaciones” supusieron un hito en la historia del cine español, por lo menos en teoría, la práctica de los enunciados expuestos en las Conclusiones resultaba, obviamente, de difícil aplicación. El franquismo estaba omnipresente en todos los aspectos de la vida española. Eduardo Ducay, no repuesto todavía del trauma experimentado con *Novio a la vista*, sueña con participar en un documental, que constituyera una especie de lección práctica de todo lo que había expuesto en Salamanca en su magistral ponencia dedicada al cine documental español. Por desgracia, en aquellos años cincuenta España ofrecía paisanos, paisajes y escenarios de hondo dramatismo, dada la dejadez de las autoridades. Por ejemplo, estaban los Monegros, que el gran guionista y escritor italiano Cesare Zavattini conoció cuando preparaba, junto a Luis G. Berlanga y Ricardo Muñoz

Suay, una película que jamás llegó a rodarse, *Cinco historias de España*. Y estaba Sanabria, en tierras de Zamora.

En el año 1954 surge la posibilidad de realizar un film documental sobre las obras que estaba llevando a cabo una empresa hidroeléctrica en la comarca de Sanabria, y Eduardo Ducay se encarga del guión y de su posterior realización. Resulta imposible resumir todas las vicisitudes que el documental en cuestión vivió, y que terminaría en un “maravilloso” fracaso. Ducay lo tituló *Carta de Sanabria* porque “aquella era una región de ausencias, y las cartas, cuando las había, eran el único nexo de unión entre los que quedaban y los que se habían ausentado”. Precisamente el guión se iniciaba on la voz en *off* de alguien que escribía una carta a un ser lejano. Fue presentado por la productora en 1955 ante la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Y por cierto, se conserva entre los documentos de su correspondiente expediente. Entre el 13 y 19 de diciembre de 1954, Eduardo Ducay y Juan Julio Baena, que había terminado recientemente sus estudios de Director de Fotografía en el IIEC, iba a ser el cámara, el operador del presunto “documental industrial”, partieron hacia la comarca sanabresa, para localizar lugares y, obviamente, saber en qué punto estaban las obras. Ducay se pone a escribir un “diario” del viaje. Arranca el lunes 13 de diciembre de una manera aparentemente banal: “Salimos de Madrid a las 8 de la mañana. El viaje es bueno y llegamos a Zamora a la una. Comemos allí y después nos dedicamos a visitar la ciudad y hacer fotografías. Zamora es una ciudad llena de viejas enlutadas y curas”. Es una pena que no pueda seguir reproduciendo este interesante “diario” que hace siete años se publicó íntegro en la revista *Secuencias (Secuencias. Revista de Historia del Cine* número 11. Septiembre de 2000). Cuando leí por vez primera el “diario” enseguida me vino a la memoria otro “diario”, el que escribiera Cesare Zavattini unos meses antes, cuando recorrió España, como ya he dicho antes. Fue una feliz coincidencia.

Para entonces Eduardo Ducay, como tantos otros de nuestra generación, ya había descubierto a través de películas míticas –*Ladrón de bicicletas, Umberto D, El limpiabotas*, etc.– el Neorrealismo y conoce al hombre que ha escrito “el neorrealismo es la conciencia del cine”.

Como recordó Company, Ducay

“formando parte del consejo de redacción de *Objetivo*, en cuyo primer número (julio de 1953) publica una dinámica semblanza de Cesare Zavattini bajo el título de *La obra de Zavattini (notas para una interpretación)*. Aunque pertenezcamos a generaciones diferentes, Eduardo Ducay y yo hemos podido degustar esa dulzura de vivir que Talleyrand adjudicaba a los que vivieron antes de la revolución- o, en nuestro caso, antes de la instauración de la democracia- donde sabíamos el valor que podía adquirir la palabra *libertad* cuando se asociaba al cine. Así, en un artículo publicado en el número 72 de *Ínsula* (diciembre de 1951) a propósito del cine italiano, Ducay dirá que “...el actual cine italiano es un cine expresivamente libre, tanto en sus ideas como en sus procedimientos”.

Pero con el paso de los años, Ducay no se dejará tentar por la teórica zavattiniana. Comenzó a comprender que el Cine era algo más, y que llevar a extremos minimalistas el decálogo zavattiniano podía poner en peligro la misma esencia del Cine como Arte y Espectáculo. Pero el neorrealismo marcó a Ducay y a toda una generación.

Esta digresión era necesaria para comprender mejor las intenciones de Ducay al afrontar el documental de la Hidroeléctrica. Nunca sabremos lo que se pudo hacer con el documental porque un desgraciado accidente en los Laboratorios destruirían el trabajo llevado a cabo con tanta fatiga y esfuerzo... Pero nos ha quedado el citado “Diario”, el guión... y unas fotografías extraordinarias de Carlos Saura, que cuando en el otoño de 1955 se iniciaba el rodaje del documental, se unió a la pareja, ya que era amigo de los dos, de Ducay y Baena. Saura aceptó encantado unirse a esta aventura en calidad de colaborador para todo y “encontró en Sanabria un venero de temas para realizar una serie de fotografías de calidad y belleza excepcionales”. Así lo cuenta Ducay en el ya citado trabajo publicado en *Secuencias*, y añadía: “sus fotos no eran eso que habitualmente se conoce en la profesión cinematográfica como fotofija, sino fotografías que él hacía con su propia cámara, según los temas que su criterio encontraba interesantes. De aquella experiencia las fotografías de Carlos es lo único que ha quedado. Porque *Carta de Sanabria*, el documental que estábamos realizando, nunca llegó a existir”.

Rezuman cierta tristeza estas líneas de Ducay, tristeza que se acrecentaría de manera dramática cuando tres años más tarde, le llegaba la terrible noticia: el 9 de enero de 1959 se

rompe la presa de Vega del Tera y ocho millones de metros cúbicos de agua destruyeron Ribadelago, y mueren casi todos sus habitantes. Sucedió por la noche. Gracias al Lago, las aguas fueron en parte domadas. El fango y el agua se ensañaron con las 150 víctimas, es decir, casi todo el pueblo. Señala con ironía Ducay que un periodista subrayó “que no sabían nadar”. Lo que el documental de Ducay pretendía subrepticamente denunciar, es decir, la miseria y pobreza de una tierra sin pan, lo terminaría haciendo la avalancha de agua. El régimen de Franco trató de reivindicar sus esfuerzos construyendo un pueblo nuevo. Pero las ruinas del antiguo pueblo siguen todavía en pie como museo del horror y de la ineptitud. Y junto a la orilla del Lago, un pequeño hotel, que muestra a los admiradores del ilustre bilbaíno Miguel de Unamuno, la habitación , con mobiliario incluido, que utilizaba en su periodo de vacaciones un día un poema, cuyos últimos versos, trágicos y premonitorios, Ducay citas en la presentación de su “diario”, y que dicen así: “Servir de pasto a las truchas, es, aún muerto, amargo trago; se muere Ribadelago, orilla de nuestras luchas”.

Zaragoza y el Cineclub, Madrid y el IIEC, *Objetivo*, las colaboraciones, las traducciones, Salamanca y las Conversaciones, Sanabria y el neorrealismo... todo queda atrás. “A principios de 1956 –escribe Ducay– los hermanos Moro me llamaron para que llevara un Departamento Creativo, destinado a escribir guiones y diseñar *story boards*”. Por primera vez, –a sus treinta años recién cumplidos– desde su llegada a Madrid se veía con un puesto fijo y bien remunerado.

Pero Ducay, inquieto por naturaleza, tras asumir la práctica profesional, quiere ser productor. A finales de la década de los cincuenta, decide crear una productora, *Época Films*. Uno de los socios, Leonardo Martín, tenía un buen guión, *Los chicos*, y deciden ponerlo en celuloide. Ducay no se entendió con el director, Marco Ferreri en ningún momento, y una vez acabado el film, el desastre vino de manos del Ministerio, con la calificación de “Tercera”. Era la ruina, un mal comienzo. Desde ese momento no quisieron correr riesgos. Produjeron *Festival de Benidorm*, un “bodrio” en palabras de Ducay, al que siguieron catorce o quince producciones más. De ellas Ducay solo salva *Trampa para Catalina*, de Pedro Lazaga, y *Tiempo de amor*, de Julio Diamante.

En 1962 les surge la posibilidad de contactar con Luis Buñuel, y nace el proyecto

Tristana. La segunda de las películas de Buñuel en la España franquista no fue un asunto fácil. Siete años habrían de transcurrir para que la película se estrenara, cosechando críticas elogiosas en España y en el mundo entero. La batalla había merecido la pena. Todas las vicisitudes y problemas, tanto políticos como administrativos y económicos, lo ha contado magistralmente Eduardo Ducay en un trabajo titulado “Lo que pasó con *Tristana*”, que la revista *Archivos de la Filmoteca* publicó en junio de 2004.

Terminada la “etapa *Tristana*”, que para Ducay “es lo mejor que he hecho en mi vida profesional”, funda una pequeña empresa dedicada a la producción de films industriales y publicitarios. Pero se aburre, a pesar de la intensa actividad que lleva a cabo, y en 1984 decide volver al largometraje. Nace la productora Classic Films, y arranca con un importante título, *Padre Nuestro*, dirigida por Regueiro, y un importante reparto. Luego vendría otra gran película, *El bosque animado*, basada en la novela de Wenceslao Fernández Flórez. La dirigió José Luis Cuerda, la protagonizó Alfredo Landa e intervino Fernando Rey, actor muy querido de Ducay. Otro triunfo, otra satisfacción.

La siguiente, sin embargo, resultó un fiasco. Me refiero a *La viuda del Capitán Estrada*, también dirigida por José Luis Cuerda. Ducay la considera “obra fracasada” por motivos que ahora resultaría prolijo enumerar.

Antes había trabajado con una productora alemana, produciendo para la televisión dos capítulos de una serie titulada *Sangre azul*. Ducay poco pudo hacer con unos guiones, que consideraba “malísimos”. Les dirigió Juan Luis Buñuel y consiguió que Fernando Rey aceptara un papel en la misma a regañadientes.

Luego Eduardo Ducay tuvo muchas ofertas:

“Me encontraba sobre mi mesa proyectos prácticamente financiados, por completo resueltos, pero no deseaba hacer mediocridades por el simple afán de negocio. A mi vez, tenía un gran guión de Rafael Azcona basado en una novela de Medardo Fraile, *El laberinto*. Pero no encontré ningún director al que le interesara. Había un problema que se estaba acentuando y que cada día que pasa se acentúa más: en este país los directores quieren ser sus propios autores, y el papel del productor se va relegando cada vez más a un segundo

término. A una película de productor le llaman despectivamente “encargo”: “Es un encargo”, dicen, aunque quizá sea la mejor película que vayan a hacer en su vida. Así que hice un alto a la espera de acontecimientos”.

Basada en la famosa novela de Leopoldo Alas *Clarín*, Fernando Méndez-Leite llevó a cabo un magnífico trabajo en la serie, producida por Televisión Española. Para Ducay será su última satisfacción como productor. Ahora Eduardo Ducay vive y disfruta de la vida, y, a regañadientes, agradece los premios, distinciones y honores que va recibiendo, merecidamente, por una brillante carrera profesional.

Decía Cesare Zavattini “Póstumo no me intereso”. Algo parecido nos diría Eduardo Ducay si sometiera previamente a su consideración estas líneas, unas líneas de homenaje, de respeto, de admiración, de amistad a un hombre que dedicó y dedica vida al Cine.

Texto: ALONSO IBARROLA



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons: "Reconocimiento - Sin obra derivada - No comercial: El material creado por un artista puede ser distribuido, copiado y exhibido por terceros si se muestra en los créditos. No se puede obtener ningún beneficio comercial. No se pueden realizar obras derivadas."

Para más detalles sobre el uso y la distribución de esta obra. Consulte:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/>