

Film Ideal y Nuestro Cine

Tendencias de la crítica cinematográfica española en revistas especializadas, años sesenta

Iván Tubau Comamala

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

FILM IDEAL Y NUESTRO CINE

TENDENCIAS DE LA CRITICA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA
EN REVISTAS ESPECIALIZADAS, AÑOS SESENTA

Tesis doctoral presentada por
Ivan Tubau Comamala
y dirigida por
el Dr. D. Gabriel Oliver Coll



Universidad de Barcelona, septiembre de 1979

Número 150 (15 agosto 1964)

Número dedicado a Orson Welles, cuyo proyecto de decorado para Campanadas a medianoche ilustra la portada.

El editorial de la tercera página (p. 543) se titula "150 números". Desde tal cima se contempla la casi total desaparición de las revistas cinematográficas frívolas, y ese era el "principal motivo" de la aparición de FI: "llevar al público un conocimiento de mayor horizonte espiritual y cultural":

Y la verdad es que partíamos de cero. La casi totalidad de las revistas cinematográficas españolas con este planteamiento y exigencia anteponían consignas políticas, sociales, pseudo-filosóficas o literarias a la realidad artística esencial del cine. Por ello, su dogmatismo era, y es, evidente. Las líneas rígidas desde fuera del arte --que es constante búsqueda, incesante evolución-- encorsetan y cuadriculan esa libertad artística que, por otra parte, exigen destempladamente. Las posturas externas tomadas "a priori" son el mayor prejuicio de los que, dicen, luchan contra los prejuicios.

FI refleja los vaivenes y contradicciones del cine: eso lo celebran sus enemigos --"que son muchos y grandes"--, pero es muestra de que en las páginas de FI hay diálogo:

... el que seamos objeto de polémica en las secciones cinematográficas de casi todos los diarios

y semanarios, el que el 90 por 100 de los folletos de los cine-clubs lleven referencias y firmas de nuestras revistas, el que celebremos hoy con los numerosísimos amigos el número 150, explica, quizá, el que hayamos llegado a ese número 150.

Tres artículos muy personales loan la figura y la obra de Welles: "His name is Orson Welles", de Juan Cobos (pp. 544-546); "El cofre del pirata", de Gonzalo Suárez (p. 547); y "Master Welles en tiempos de penuria", de Miguel Rubio (pp. 548-549). Daniel Aubrey refiere --"En el rodaje de El Quijote", p. 550-- algunos recuerdos personales sobre Welles. Entre las páginas 551 y 555 se publica un fichero de las actividades profesionales de O.W.

Las páginas 556 a 573 están ocupadas por una larga entrevista con Orson Welles realizada por Juan Cobos, Miguel Rubio y José A. Pruneda.

"The Sacred Monsters" (pp. 574-575) es el fragmento de un guión de O.W. no rodado aún. Entre las páginas 576 y 579 se publica el guión radiofónico de O.W. sobre "La guerra de los mundos", de H.G.Wells, y entre la 580 y la 582 un reportaje sobre las consecuencias de la emisión.

Un solo recuadro al margen del contenido monográfico del número recoge el nombramiento de Carlos Fernández Cuenca como director de la Escuela Oficial de Cinematografía, que en aquellos momentos era asimismo director de la Filmoteca Nacional (que aquel año había programado ciclos dedicados a Stroheim, Hawks y Dreyer) y del festival de San Sebastián. FI comenta que el cargo no es un regalo, porque la EOC "pasa unos momentos de crisis que, además, coinciden con unos deseos de darle el estirón universitario en la más amplia aceptación de la palabra".

Número 161 (1 febrero 1965)

Tras los dos números dedicados a Hitchcock (157 y 158), la segunda escisión de Film Ideal se ha producido ya. Desde el número 159 (1 de enero de 1965) figura Félix Martialay como director de la revista. Juan Cobos ha desaparecido, aunque en puestos diversos del "staff" aparecen nombres que pasarán a formar parte de la nueva revista Griffith, creada por el grupo escindido (subrayamos dichos nombres). He aquí el "staff" que aparece en el número que ahora estudiamos:

Consejo editorial: José Antonio Pruneda, Marcelo Arroita-Jáuregui, Gonzalo Sebastián de Erice, Miguel Rubio, Julio Martínez.

Redacción: Ramón G. Redondo, Waldo Leirós, José María Pallá, Carlos Gortari.

Colaboradores: José Luis Guarner, Javier Sagastizábal, Marcelino Villegas, Ricardo Buceta, Miguel Sáenz, Ramón Moix, Pedro Gimferrer, Pedro Labat, Vicente Molina Foix, J.A.Molina Foix, Luis Revenga, Jesús Martínez León, Juan José Oliver, Javier León, Mario T. Chao, José María Carreño, Carlos Suárez, Fernando Bartolomé. (31).

Entre las páginas 75 y 82 se publica la votación anual sobre los mejores films del año anterior, en este caso 1964. Votan 28 críticos. Por primera vez se expone el criterio de votación: 10 puntos a la película clasificada por cada votan-

te en primer lugar, 1 punto para la clasificada en décimo lugar. Por este procedimiento (que teóricamente daba una posibilidad de 280 películas) quedan seleccionadas al final 48, lo cual "indica una unidad dentro de nuestra tradicional variedad de opinión y antidogmatismo". Una última advertencia hace la redacción de FI a sus lectores (p. 76): "Al dar la 'lista completa' queremos llevar al conocimiento del lector la diferencia de efecto que FILM IDEAL, ya en bloque, establece entre, por ejemplo, 'Marnie', 'La noche' y 'Sandokan'. La relación 175-20-4 indica que 'Marnie' es nueve veces más que 'La noche' y 44 veces más que 'Sandokan'."

Los críticos que han participado en la votación son Martialay, Pruneda, Sebastián de Erice, Arroita-Jáuregui, Guarnier, Sagastizábal, Julio Martínez, Miguel Sáenz, Rubio, Leirós, Ramón G. Redondo, Palá, Buceta, Marcelino Villegas, Gimferrer, Ramón Moix, Labat, Carlos Suárez, Jesús Martínez León, Revenga, Javier León, Carreño, Fernando Bartolomé, Mario T. Chao, Gortari, Vicente Molina Foix, J.A.Molina Foix y Juan José Oliver.

He aquí la lista de las diez primeras, con su puntuación correspondiente:

1. Marnie, la ladrona, de Alfred Hitchcock, 175,4.
2. El cardenal, de Otto Preminger, 141,9.
3. Rebelde sin causa, de Nicholas Ray, 125,4.
4. El testamento del Dr. Cordelier, de Renoir, 112.
5. Charada, de Stanley Donen, 109,5.
6. El profesor chiflado, de Jerry Lewis, 99,9.
7. Los paraguas de Cherburgo, de Jacques Demy, 92.
8. Su juego favorito, de Howard Hawks, 91,4.
9. El noviazgo del padre de Eddie, de Minnelli, 87.
10. La pantera rosa, de Blake Edwards, 48.

La principal novedad con respecto al año anterior reside en la inclusión de dos películas europeas, concretamente fran-

cesas: El testamento del doctor Cordelier y Los paraguas de Cherburgo. La presencia del film de Demy puede causar asombro en 1979 (sobre todo si tenemos en cuenta que casi quintuplica la puntuación de una película entonces prestigiosa como La noche o es ocho veces "superior" a la obra maestra de Quine Un extraño en mi vida --11,5--), pero es una presencia perfectamente representativa de la línea "francófila" sostenida entonces por una parte de la redacción de FI, como la presencia de Playas de Florida en el puesto 14, con 29 puntos, representa un triunfo relativo de la línea "marciana", defensora de directores "malos" como Henry Levin.

En el número siguiente (162) se publicaría la lista de los lectores, que no pudo resultar influida por la de la redacción porque el plazo de admisión de votos estaba cerrado cuando ésta apareció. Los lectores mantienen a Demy pero introducen a Antonioni y a Agnès Varda. Por lo demás, su lista no ofrece grandes diferencias con la de los críticos. He aquí los diez primeros films elegidos por los lectores, con indicación de los votos obtenidos por cada uno de ellos:

1. Rebelde sin causa, 1 704.
2. Charada, 1 656.
3. Marnie, la ladrona, 1 447.
4. El cardenal, 1 335.
5. Los paraguas de Cherburgo, 1 275.
6. La noche, de Michelangelo Antonioni, 1 038.
7. La pantera rosa, 1 035.
8. El profesor chiflado, 897.
9. Cléo de 5 a 7, de Agnès Varda, 732.
10. Su juego favorito, 708.

La considerable parte del número dedicada al actor y director americano Jerry Lewis --adorado a la vez por Cahiers du Cinéma y Positif, cosa más bien insólita-- se inicia con un estudio de Ramón G. Redondo titulado "Nuestro amigo Jerry

Lewis". Cinco películas del cómico americano se han estrenado en España en 1964, lo cual justifica la atención que la revista le dedica. Tras una amplia introducción biográfico-anecdótica y tras citar a Robert Benayoun --redactor-jefe de Positif y especialista en Lewis--, Redondo define a Jerry como surrealista. Los mecanismos cómicos empleados por Lewis como director deben mucho a Frank Tashlin, que realizó varias de sus mejores películas. Otros factores esenciales en la obra de Jerry Lewis son el onirismo y el desdoblamiento:

Hay una cierta delicadeza, un lado débil y precioso en el personaje de Jerry Lewis, que le hace especialmente vulnerable. Jerry intenta atraer sobre sí la compasión, quién sabe si para lograr cierta "humanidad" y poder romper las barreras de cristal que le permiten contemplar el mundo de los demás seres, pero que le aíslan radicalmente de él (quizás algún día pueda hablarse de la incomunicación en Jerry Lewis, con mayor motivo que en Antonioni). El onirismo viene dado por un deseo de crear mundos artificiales donde poder desenvolverse con libertad y que, a la vez, le sirvan de protección contra los peligros del mundo exterior. No es el primer realizador que recurre a la dimensión del ensueño. Lo que le da originalidad es la relación onirismo-"gag", que le conduce hacia los mundos surrealistas; ... Los decorados --como señala Claude Ollier-- permanecen reales: es Jerry Lewis, escindido, quien apura los límites del sueño. (p.85)

Entre las páginas 87 y 89 se publica una entrevista de Herbert Feinstein con Jerry Lewis traducida por Redondo; no se indica el origen de dicha entrevista. Tampoco se indica el de otra ("Encuentro entre el orden y el desorden", pp.90-91), ésta traducida por Martialay, pero los nombres de quienes la firman --Serge Daney y Jean-Louis Noames-- permiten suponer que procede de Cahiers. Se publican también una filmografía de Lewis (pp. 95-96) y un artículo de Bernabé López

García sobre Frank Tashlin (pp. 97-100). La parte crítica concreta del "dossier" dedicado a Lewis la constituyen las reseñas de ¿Qué me importa el dinero? y Lío en los grandes almacenes, respectivamente de Ramón Font y Ramón G. Redondo.

Font se confiesa fanático de Lewis y lamenta en cierto modo que éste haya vuelto a ponerse a las órdenes de Tashlin en ¿Qué me importa el dinero? No obstante, el surrealismo lewisiano "se integra finalmente en la puesta en escena tashliniana". En cuanto a Lío en los grandes almacenes, escribe Redondo:

"Lío en los grandes almacenes es un film en situación de libertad plena. El choque de dos fuerzas de primera magnitud, como son Frank Tashlin y Jerry Lewis, ha servido para que ambos se olviden en términos absolutos de la historia que pretendían contar, sustituyéndola por una colección de "slaps-ticks", de balancines gradualmente mayores, en los que cada nuevo salto de Tashlin o de Lewis envía a su compañero a una mayor y más delirante altura. (p.94)

Tras dos páginas de noticias (101-102) se abre la sección crítica (pp. 103-106), que se ocupa en este número de Pasión bajo la niebla, de King Vidor (Marcelo Arroita-Jáuregui); Un extraño en mi vida, de Richard Quine (José A. Pruneda); Lawrence de Arabia, de David Lean (Jesús Martínez León) y Topkapi, de Jules Dassin (José María Carreño).

Ya vimos, en el número 137, que King Vidor, para Film Ideal, había resucitado tras el certificado de defunción extendido en los viejos tiempos de Pérez Lozano. La bastante entusiasta crítica de Arroita-Jáuregui sobre Pasión bajo la niebla viene a confirmarlo. "Si el cine fuera literatura, si una película fuese tan sólo la ilustración en movimiento de un guión previo, a esta 'Ruby Gentry' se la llevaría el dia-

blo". Pero el cine es otra cosa, y King Vidor ha construido "una película extraordinaria" a partir de un material literario deleznable. Precisión de los encuadres, ritmo de cada imagen y de la sucesión de imágenes, cuidado en la ambientación y en la dirección de actores; es interesante citar el último párrafo de esta crítica, en el cual no faltan las referencias cahieristas:

En resumen, "Pasión bajo la niebla" es una gran película que es lástima que haya llegado hasta nosotros con tanto retraso [fue rodada en 1952, aunque la ficha de FI da por error 1962]. Aunque esto sirva también para que, una vez más, nos demos cuenta de que el buen cine no pasa, que no responde a modas, sino a modos de ver y juzgar el mundo. "Pasión bajo la niebla" demuestra la calidad soberana del realizador King Vidor, uno de los más grandes de la historia del cine. Para Doniol-Valcroze y para Pierre Kast, esta película es una de las diez más importantes que ha producido el cine americano desde el advenimiento del sonoro. Yo no me atrevo a decir tanto, o mi punto de vista crítico acaso difiera bastante del de ellos, pero sí me atrevo a decir que se trata de una gran película, de una hermosa película llena de humanidad y de pasión. (p.103)

Pruneda se muestra reticente con Un extraño en mi vida. Acaso lo más curioso sea comprobar cómo un miembro del antiguo equipo se muestra parcialmente permeable a las técnicas de los marcianos y las adopta a su manera:

Pero, sobre todo, esa leve parada que Kim Novak hace en su coche al salir a la carretera general, mientras los obreros la contemplan, es uno de esos grandes momentos angustiosos que sólo el cine puede crear. En unas leves fracciones de segundos toda la vida de la mujer queda en el aire: su amor, su comportamiento en el futuro y su existencia nos parecen más problemáticos que nunca. (p.104)

De la crítica de Martínez León al Lawrence de Arabia de Lean --desfavorable como era de prever en esta etapa de la revista-- destacaremos un fragmento en el que el crítico comenta la inadaptación del director al nuevo sistema panavisión 70 mm.:

La puesta en escena no se ha planteado pensando en las posibilidades del sistema más que para aprovechar su espectacularidad. Las travesías del desierto son ejemplares a este respecto. A sus dunas y llanuras se les ha dado una dimensión extraña, nueva para los ojos; casi parece un desierto de ciencia-ficción por la fuerza física dimensional que emana de él. Pero cuando Lean quiere acercarse a los personajes se olvida del panavisión y planifica como si rodase en 35 mm. Esto podría ser sólo un desaprovechamiento de posibilidades, pero ya veremos más adelante que incluso como planificador "clásico" Lean deja mucho que desear. (p.105)

Número 169 (1 junio 1965)

Número parcialmente dedicado a Pedro Lazaga, principal "descubrimiento" español de la revista.

Del "staff" han desaparecido ya los nombres de los "disidentes" integrados en la nueva revista Griffith, que aparecerá en octubre. El consejo editorial de FI está ahora formado por Prunedá, Arroita-Jáuregui, José Luis Guarner, Miguel Sáenz y José María Palá. A la lista del equipo de redacción se han incorporado los nombres de Rafael Utrera, Ramón Font, Segismundo Molist y Samuel R. César.

Abre el número (p. 363) una presentación de Pedro Lazaga a cargo de José María Palá. Palá comienza citando la crítica de Trampa para Catalina por José Luis Guarner (FI núm. 140) y define a Lazaga como "un clásico cineasta físico" en quien se encuentran "multitud de cosas entre las más admiradas del cine americano". Lazaga ama el cine, entendido éste "como mecanismo de registro y sucesiva reproducción (es decir, como lo vería un pionero)", como el Godard de A bout de souffle o el Lewis de El profesor chiflado:

Tal aspecto guía singularmente la proyección de Lazaga hacia las cosas que este mecanismo debe registrar: así su atención a todo tipo de circunstancias coetáneas a su momento presente, que de ese modo adquieren una poderosa relación mutua (cine-testi-

monio; en particular el descubrimiento, desde "Sabían demasiado" en adelante, de la luz peculiar del Madrid moderno; extraordinarias revelaciones de coetaneidad viendo Lazagas de los años 1955-60). Así su admiración directa hacia algunas de esas "cosas" que hay ante la cámara, sentimiento que determina al milímetro ciertos instantes entre los más majestuosos de su carrera: travellings cinematográfico de acompañamiento en retroceso a los andares de Analía Gadé o Laura Valenzuela en "Las muchachas de azul", "Luna de verano", "Ana dice sí", "Eva 63", etc., por no hablar sino de las muestras más características.

El inconveniente general de casi todas las películas de Lazaga es que "no siempre este amor al mecanismo encuentra de una manera ajustada la materia básica en que debe adherirse". A las últimas películas de Lazaga, siendo las más potentes, les falta la intensidad, "esa intensidad básica que al cine americano le proporcionan sus recios planteamientos de producción, y que convierte en necesario todo cuanto sus directores hacen". Pero la verdadera razón de ser de esas películas se halla viéndolas un domingo por la tarde, en cine de barrio: "es una buena experiencia".

Una extensa entrevista --"Lazaga habla, largo y tendido, con Buceta, Palá y Villegas"-- ocupa las páginas 364 a 373. En la entrevista se repasa la mayor parte de la filmografía de Lazaga y se inquiere sobre sus métodos de trabajo y su visión del cine. Nos parece particularmente ilustrativa una respuesta de Lazaga al comentario de los entrevistadores según el cual "en las películas de los jóvenes no suele estar presente el momento histórico". Dice Lazaga:

Pero porque las hacen con módulos prefabricados; siempre que van a hacer una película piensan con anterioridad una idea y la mecenzan, y entonces...

Por ejemplo, tienen que hacer un cine social en el cual haya la crítica de la sociedad medio burguesa y entonces ya no se preocupan de nada más que de esa idea y les sale falso. Porque lo que hay que hacer es que la gente viva y que viva hoy y en los sitios de hoy, y que se vistan como se visten hoy y que hablen como son hoy y nada más. En cuanto hay otras cosas en ese mundo lo único que se hace es que se les mata y entonces hay como muñecos extraños que funcionan porque hay una idea anterior que les hace funcionar así. A mí me parece que el cine debe ser como la vida, que funcione como se funciona en la vida normal. (p. 369)

Vicente Molina Foix publica una larga crítica de Dos chicas locas, locas (pp. 374-376), película que comienza calificando como "la sorpresa más agradable del año cinematográfico". Se trata de una película sin psicología, "pura fenomenología del acontecer y el obrar, trozo de vida en movimiento". Incluso el cine de la "nouvelle vague", en principio alejado de toda convención psicológica, cae en ellas cuando Maurice Ronet (en Le feu follet) o Jean Seberg (en A bout de souffle) actúan como actores y no como ellos mismos: "Se está reconstruyendo situaciones, relaciones, actuaciones".

En el film de Lazaga no sucede esto. Pili es Pili, Mili es Mili, Miguel es Miguel Ríos, Carlos es Tito Mora, Pizca es Pizca, la abuela es Mari Carmen Prendes. El prodigio se ha logrado. Pili y Mili bailando, levantadas por los aires en el baile del gimnasio, poniéndose pelucas color zanahoria en el del barco, corriendo locamente en el play-back de la obra en construcción, son ellas, dos mellizas españolas contratadas para una serie de películas por Perojo y que han alcanzado fama y bailan y cantan un poquito. Sus problemas poco importan; ellas no los tienen y eso se adivina. El caso es que son ellas, se mueven y no reemplazan ni fingen ser otros, viven normalmente y yo conozco seres, no personajes ni otra cosa, personas como con las que hablo a diario. Las veo hablar, andar, bailar, y sé

que lo están haciendo, no hay truco, no me siento defraudado. Hemos entrado en el fabuloso mundo de los actos del hombre. (pp. 374-375)

¿Que el guión es malo, como aducen algunos miembros de FI?
 Mejor: "Planteado el film a este nivel de conocimiento ontológico a que antes aludimos, un guión como el de esta película es el que más libertad ofrece para una película ilimitada, como lo es la de Lazaga." La crítica de Vicente Molina termina así: "Hombre que ha evolucionado con España, Lazaga es el cineasta que más ha mostrado de ella en los diversos momentos de su recorrido."

Una filmografía de Lazaga establecida por Marcelino Villegas (pp. 377-379) cierra el espacio dedicado a dicho director en este número.

Un artículo de Miguel Sáenz --"Las turbias aguas del deshielo"-- y las críticas de Otelo, de Yutkévich (por Javier León) y El cuarenta y uno, de Chujrai (por Pedro Gimferrer), cubren el ciclo de cine soviético organizado por el Ateneo de Madrid (pp.380-382).

Las páginas 383-388 están ocupadas por una crónica de la semana de Valladolid, que firma Félix Martialay. Firman críticas de películas presentadas en dicho festival el propio Martialay, Augusto M. Torres, Vicente Molina Foix, Jesús Martínez León y Rafael Utrera.

Una filmografía de John Ford (pp.389-394) completa el estudio sobre este director realizado en el número 166.

No hay sección crítica en este número, aunque sí cuadros de "crítica en números". Dejando aparte los dedicados a la semana de Valladolid y al deshielo ruso, comentaremos brevemente el recuadro dedicado a los estrenos normales. Una trompeta lejana, de Raoul Walsh, y El gran combate, de John Ford,

son las películas mejor clasificadas: obtienen varios cincos y no bajan del 3 en ningún caso. Más curioso es el resultado obtenido por Adónde fue el amor, de Edward Dmytryk, que va del 0 de Martialay o Arroita-Jáuregui al 5 de Palá y al 4 de Buceta. En el umbral de la vida, de Ingmar Bergman, se mueve básicamente entre el 2 y el 3, aunque obtiene un 1 de Arroita y un 4 de Carreño y Samuel R. César.

En la contraportada se anuncia que el número siguiente estará dedicado a Raoul Walsh.

Número 183 (1 enero 1966)

El consejo editorial aparece formado por Arroita, Guarner, Pruneda, Sagastizábal, Miguel Sáenz y Mario T.Chao. Figuran como secretarios de redacción Jesús Martínez de León, Augusto M. Torres y José María Palá. Al equipo de redacción se han incorporado Luis Gasca, Miguel D'Ors, José María Guajardo, M.Marinero, José Luis Sauquillo y Javier Sauquillo.

El número --parcialmente dedicado a Vittorio Cottafavi, director italiano ya "descubierto" por Documentos Cinematográficos en 1963-- se abre con un artículo de Félix Martialay, "Puntos cardinales de Vittorio Cottafavi" (pp.3-13). La introducción al estudio de Martialay la constituye una cita de Michel Mourlet, cuyas palabras afirma suscribir íntegras el autor. Nosotros también consideramos interesante reproducir íntegro dicho texto, porque nos parece que resume muy bien una determinada postura en la polémica crítica de la época:

En una época en la que no importa quién proclame la importancia de no importa quién, es arriesgado intentar decir lo que se ha visto en la obra de un cineasta desconocido hasta hace un par de años, que incluso hoy es muy poco apreciado y que presenta las características más propicias para excitar el olímpico desprecio de los "pensadores de primera división". Llamo "pensadores de primera división" a la innumerable cohorte de intelectuales sin gusto, sin criterio y sin genio que pululan por los

café, las revistas y algunos cineclubs, borrachos de cultura y política, incapaces de dominar un mundo que perciben a través de filtros técnicos de coloraciones y deformaciones de extraña diversidad, incapaces de sentir en una obra la vida o la ausencia de vida. Piensan en "primera división" porque no se fijan más que en las apariencias de la obra, en la ambición de sus temas, en la complicación de sus formas, en sus referencias culturales, en todo eso que constituye esta envoltura más o menos ricamente adornada, que no se preocupan por destapar. Nuestros desgraciados "primera división" contemporáneos confunden contumazmente la estética y la belleza, el aburrimiento y la gravedad, la inteligencia y los profesores. (p.3)

Se inicia el estudio con un apunte biográfico, al que siguen una filmografía y una telefilmografía de Cottafavi. Diversos apartados -- "Características", "Trayectorias", "Motivaciones"-- constituyen el núcleo crítico del texto. Cineasta "geométrico", Cottafavi basa su estética en la construcción pictórica y la construcción escultórica. Pero:

Lo descrito como pictórico y escultórico --pintura y escultura son, en definitiva, aplicación de leyes geométricas-- no es otra cosa que moverse en el plano o en el espacio; el decorado o el paisaje no son sino limitaciones geométricas que condicionan un espacio determinante de unos movimientos, asimismo geométricos, de los actores. Espacio y cuerpos en él insertos, como ya dije antes, tienen su lugar geométrico en el ojo del artista, en el visor de la cámara que los capta.

La geometría que ordena el movimiento de los actores constituye, en su ritmo, un ballet. Pero entiendo que no es, como el musical, una explosión de sentimientos que impulsa a una coreografía --expresión-- anímica. Sino lo inverso: al someter el movimiento a unas leyes geométricas se llega a la coreografía --abstracción--, fórmula de geometría. ... Habrá que hablar, pues, para Cottafavi, de una geometría rítmica --distinta de la elemental

de Lang, de la métrica y de la proyectiva-- , que nos producirá algo así como la plástica musical o la musicalidad plástica de sus imágenes. (p.7)

Una entrevista-montaje de José Luis Guarner con Vittorio Cottafavi ocupa las páginas 13-21. Se alude en ella, por supuesto, a la concepción geométrica de la puesta en escena. Dice Cottafavi:

Esto es una consecuencia de la necesidad de "despojar" la imagen; es lo que los franceses han llamado dépouillement. Todo lo que no es significación en la imagen debe ser insignificante o cosignificante; no se pueden poner en la imagen muchas significaciones, hay que llegar a una mayor sencillez, a eliminar todo lo que distraiga al espectador del sentido que debe significar esta imagen. Creo que un juego geométrico de composición de la imagen y un juego geométrico de movimientos de cámara es el mejor medio de conseguirlo, porque la forma más pura siempre está en la geometría. Con una forma geométrica podemos abordar más de cerca la complejidad de un hombre. (p. 13)

"Fundamentación del género" (pp.22-29) es la segunda parte del "Comentario a André Bazin" iniciado por Ricardo Buceta en el número anterior. No podemos detenernos en este trabajo teórico, aunque será justo registrar que es una de las primeras --y tímidas-- aproximaciones semiológicas al hecho cinematográfico publicadas en España. De hecho, Buceta sólo es explícito a este respecto en una nota a pie de página, cuando parece pedir perdón por sus "prólijas[sic] disquisiciones":

Cualquier iniciado en la metodología semiótica se las hubiese evitado dándose inmediatamente cuenta de que la proposición objeto de discusión carece de sentido semántico ya que, aun en el mejor de los

casos expuestos, aquél en que el signo "contenido del plano" y el signo "argumento o verbo" se refieren en última instancia al mismo ser-no-signo (seres de grado semántico cero o lenguaje-objeto), ambos signos son de distinto grado semántico. (p.25)

La sección crítica se titula ahora "Películas". Se incluyen en ella comentarios de Viento en las velas, de Alexander Mackendrick (por José María Carreño); El valle de la violencia, de Andrew V. McLaglen (por J.A.Pruneda); King Kong, de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack (por Juan José Oliver); Dos en la guillotina, de William Conrad (por José María Palá); Patata, de Robert Thomas (por M.Marinero); Las extrañas mujeres de Pitt Street (por Juan José Oliver).

Carreño marca sus distancias con respecto de la línea dominante en FI al reivindicar las virtudes de creador de Mackendrick, "tan frecuente e injustamente olvidado en una época como la actual, excesivamente dada al descubrimiento de 'maestros ignorados'". No obstante este olvido por parte de la crítica moderna:

... Viento en las velas supone el triunfo de un estilo en el que se dan cita unas características frecuentemente consideradas como distintivas de una cierta línea de cine moderno: serenidad expositiva, valoración de los pequeños detalles, observación atenta y casi microscópica del desenvolvimiento de los intérpretes en el interior del plano y, presidiendo todo esto, un tono sugerente e intimista en el que conviven a sus anchas el sentimiento y la reflexión, y que exige constantemente del espectador una participación activa, sin la cual permanecerá ajeno a todo un proceso interior del que las imágenes son la exteriorización visual. (p.30)

De la crítica, muy favorable, de Pruneda sobre El valle de la violencia, acaso merezca ser reproducido este fragmento

en el cual el crítico trae a colación el discutido Gatopardo viscontiano:

No es un director Mac Laglen que construya su puesta en escena sobre simples matices. Más bien lo veo como un hombre de gestos amplios que sabe englobar la totalidad de la acción. De aquí nace, justamente, la perfección de las escenas de masas o el movimiento de grupos diversos, las escenas de guerra son formalmente sensacionales y me traen a la memoria las de "El Gatopardo" viscontiano, justo por lo que éstas no llegaban a ser y aquí sí se ha logrado.
(p.31)

José María Palá aprovecha su crítica de Dos en la guillotina para desarrollar una reflexión general sobre el cine de terror. Al igual que Vicente Molina al comentar Dos chicas locas, locas (v. lectura del núm. 169), se detiene en la idea "marciana" según la cual los mejores momentos cinematográficos se dan cuando los actores no interpretan y se limitan a ser:

Por ejemplo, durante las escenas de horror culminante, los actores, más físicos y corpóreos que nunca, suelen hacer cosas y movimientos únicos, nuevos, desprejuiciados, libres (ver sobre todo cine mejicano). ... Al quedarse sola Connie ejecuta unos movimientos, unos pasos, que la llevarán al horror y al peligro. Estos movimientos están liberados de opresiones expresivas, de servir-para-algo-en-la-película, son tan sólo unos segundos de realidad entre un instante (despedida de Dean) y otro instante (horror) en los cuales nada obliga --ni al espectador, ni al director, ni a Connie-- a cualquier rutina expresiva perfectamente muerta. Esto no sucedería con tanta fuerza si la película no fuese de terror y Connie se dirigiese entonces a hacer algo más preciso y significativo para la trama de la película, en vez de a vivir simplemente. ... (p.33)

Número 187 (1 mayo 1966)

Primer número en que la cartulina offset de la portada se sustituye por papel couché de no mucha calidad. También el papel de las páginas interiores es inferior, hasta el punto de que las masas de negro transparentan en ocasiones.

El "staff" ha desaparecido y lo sustituye un sumario.

Se abre el contenido redaccional con una "Conversación con Richard Lester"(pp. 149-156) a cargo de Lucila Benítez, Augusto M. Torres, Ramón Moix, Jesús Martínez León y Juan Antonio Molina Foix. Entre las páginas 157 y 162 se publica la tercera entrega --dedicada a México-- de un trabajo de Néstor Almendros sobre el "Cine Iberoamericano", de carácter esencialmente informativo. Las 167-170 están ocupadas por una crónica de Luis Gasca sobre el festival de Tours (dedicado a cortometrajes).

"El musical y su laberinto" es el título de un estudio de Ramón Moix (pp.171-176). Se trata en realidad de un comentario sobre Sonrisas y lágrimas y Mary Poppins aderezado con abundantes referencias históricas sobre la evolución del musical, que tras la época cumbre de Minnelli y Donen, ha vuelto a caer en la órbita del musical lírico de Broadway. Tras Siempre hace buen tiempo (1955), el musical concebido especialmente para el cine ha sido vencido por las operetas de Rodgers y Hammerstein:

Las películas basadas en obras de Hammerstein-Rodgers (Oklahoma!, de Zinemann; Carrousel, de Walter Lang; South Pacific, de Logan; Flower drum song, Prometidas sin novio, de Koster; El rey y yo, también de Lang) tienen bien poco que ver con el musical y, desde luego, tampoco pretenden adscribirse a su estética: los ballets de Oklahoma!, la coreografía (mutilada en la versión española) de la isla de Bali-Hai en South Pacific, e incluso las "salidas al exterior" del film de Koster, pertenecen de lleno a la forma escénica típica del musical de Broadway: una danza representada que los adaptadores cinematográficos tratan inútilmente de convertir en narrativa por desplazamientos de la maquinaria cinematográfica que, en todo caso, no consiguen establecer más que una divertida distanciación, completamente inintencionada, gracias a la dialéctica de la máquina con una realidad que le es ajena y que no consigue integrar a sus leyes. Se da incluso el caso de que un ballet en apariencia rehecho para los platós cinematográficos como es el Out of my dreams de Oklahoma!, continúa conservando su teatralidad intrínseca. (p.173)

"Películas" se dedica casi íntegra al cine de terror. Se publican críticas de Canción de cuna para un cadáver, de Robert Aldrich (por Manuel Pérez Estremera); El hombre con rayos X en los ojos, de Roger Corman (por José Luis Sauquillo); Las tres caras del miedo, de Mario Bava, y El alucinante mundo de los Ashby, de Freddie Francis (por Jesús Martínez León); Seis mujeres para el asesino, de Mario Bava (por Manolo Mari-nero); María Chantal contra Dr. Kha, de Claude Chabrol (por José María Palá).

En su muy favorable crítica de María Chantal --considerada por la crítica en general como una "película menor" en la etapa "comercial" de Chabrol--, Palá lleva a cabo un interesante análisis de las relaciones entre el cine americano, reivindicado por los críticos franceses de Cahiers, y el de la "nouvelle vague", hecho por aquellos críticos ya convertidos en realizadores. Lo que ocurre es que --según Palá-- la ad-

miración de los franceses por el cine americano no fue nunca completa:

La afición que los jóvenes directores franceses tenían y tienen al cine americano siempre lo fue de un modo parcial. Como si se tratase de seres inferiores, curiosos aborígenes ignorantes de sus tesoros, los hombres y películas del cine de Hollywood estuvieron totalmente a merced de sus descubridores. Los críticos-directores franceses les investigaron con voracidad, guardando celosamente las riquezas y orillando aquello en que no veían ningún valor. Fue y sigue siendo un acto de desvergonzada profanación obrado sobre débiles indefensos que no sabían sino dejarse hacer. Las riquezas se fueron acumulando: el automóvil de Charlton Heston y Jennifer Jones entrando en el mar en Pasión bajo la niebla, Clifton Webb en la bañera escribiendo a máquina en Laura, tal detalle de una película de Ray, o de Sirk, o de Ford, o de Lang, o de Wilder; o sobre todo de Hitchcock: el rizo de pelo de Kim Novak en Vértigo, el traje rojo de Eva Marie Saint en Con la muerte en los talones, los ojos de infinitos protagonistas secundarios amenazadores. Determinadas películas de Hitchcock, Lang, Preminger, Ray, Sirk, fueron así obligadas a conformar lo que se vino a llamar un "cine abstracto", al que por el mero hecho de serlo (liberación de la llamada esclavitud al realismo) se otorgaba categoría de alta dignidad. (p.180)

Cuando los críticos pasaron a hacer sus películas, comenzaron, no sólo las citas y homenajes, sino los deseos de hacer "cine abstracto", de alcanzar esos "momentos llenos de magia" sin cargar con la parte sobrante despreciable: así, los inoportunos intentos de "abstracción" a lo Hitchcock de La piel suave de Truffaut, o la pretensión de Melville de convertir a Charles Vanel en Edward G. Robinson. Por fortuna para él, Chabrol --poco prestigioso entre los intelectuales a partir de L'oeil du malin-- pudo refugiarse en la serie B

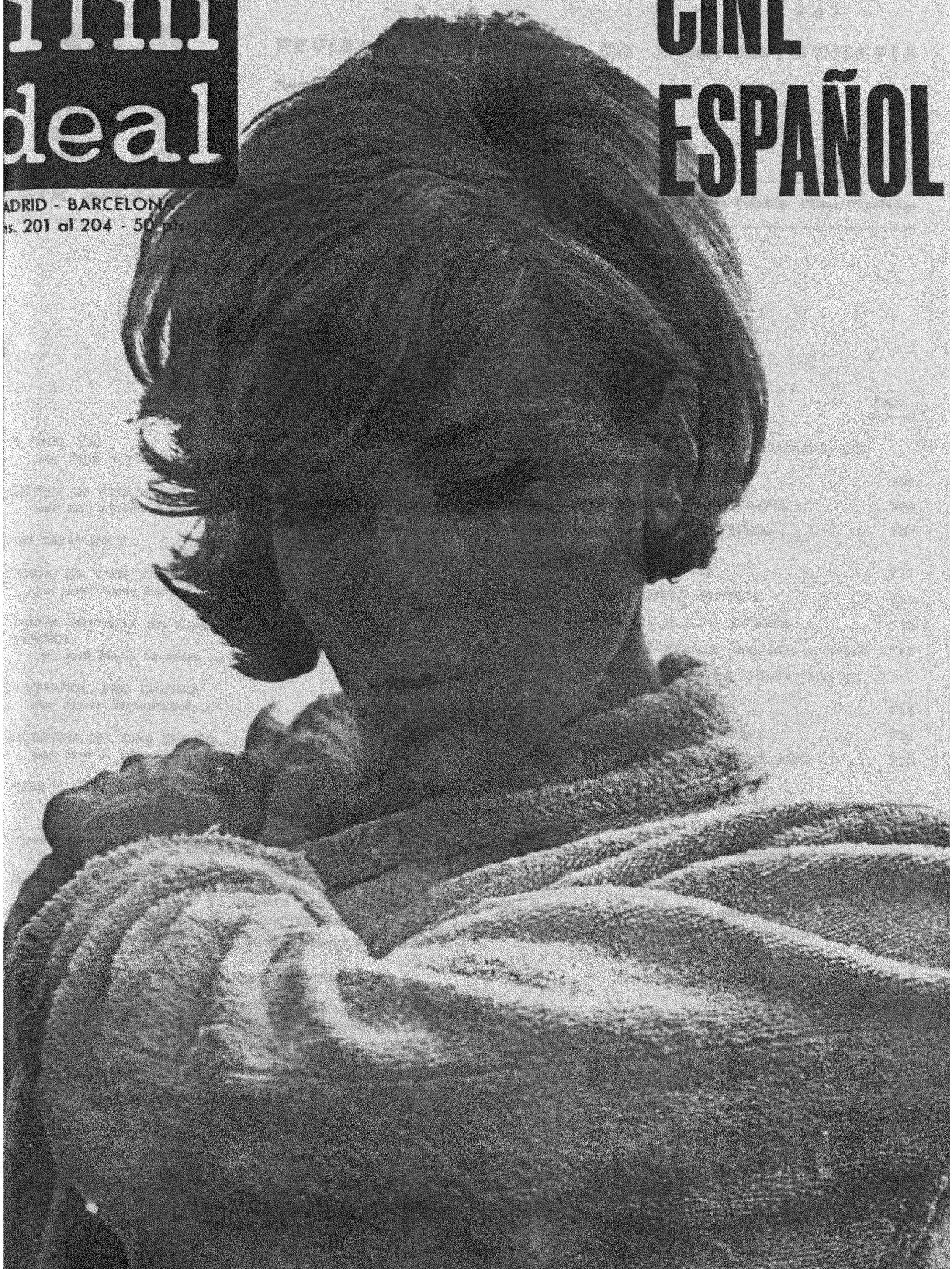
y verse así libre del corsé cultural que aprisionaba a sus compañeros: de este modo pudo permitirse fabricar sus films mediante un mecanismo idéntico al de los de Hawks.

Curiosidades de la "Crítica en números". Pedro Lazaga, con La ciudad no es para mí, conserva cierto aprecio de Palá y Buceta, que le otorgan un 3, pero merece un 0 de Moix, Marinero y Sauquillo. Jean-Luc Godard, con Lemmy contra Alpha-ville, obtiene un 5 de Guarner y un 0 de Moix. De nuevo Lazaga, con Posición avanzada: 4 de Martialay y Palá, 0 de Moix, Carreño y Ramón Font. Su calificación más alta, un 4, la otorga Moix a El señor de la guerra, de Franklin Schaffner, película que gozaría de considerable prestigio tiempo después de su estreno.

ilm
deal

CINE ESPAÑOL

ADRID - BARCELONA
s. 201 al 204 - 50 pte





Núms. 201 al 204

REVISTA QUINCENAL DE CINEMATOGRAFIA

FUNDADA EN 1956

PREMIO SAN JORGE de la Crítica de Barcelona, 1958

PREMIO DE CINEMATOGRAFIA del Ministerio de Información y Turismo, 1963

EDITA: Ediciones Film Ideal, S. L.

Director: Félix Martialay

SUMARIO

	<u>Págs.</u>		<u>Págs.</u>
DEZ AÑOS, YA, por Félix Martialay	656	CARTA DE DESPEDIDA Y NOTAS DESHILVANADAS SO- BRE EL CINE ESPAÑOL, por Marcelo Arroita-Jáuregui	704
MANERA DE PROLOGO, por José Antonio Pruneda	657	CONSEJO SUPERIOR DE CINEMATOGRAFIA	706
O DE SALAMANCA	660	FILMOGRAFIA DEL JOVEN CINE ESPAÑOL	709
HISTORIA EN CIE PALABRAS DEL CINE ESPAÑOL, por José María Escudero	663	LAS MUERTES TIENEN SU PRECIO, por Fernando Méndez-Leite	713
LA NUEVA HISTORIA EN CIE PALABRAS DEL CINE ESPAÑOL, por José María Escudero	669	FILMOGRAFIA DEL WESTERN ESPAÑOL	715
CINE ESPAÑOL, AÑO CUATRO, por Javier Sagastizábal	676	CINCO ENTIDADES PARA EL CINE ESPAÑOL	716
BIBLIOGRAFIA DEL CINE ESPAÑOL, por José J. Baquedano	690	LOS CAMINOS DEL CINE ESPAÑOL (diez años en fotos)	718
PREMIOS Y MENCIONES EN FESTIVALES	695	HACIA UNA DEFINICION DEL CINE FANTASTICO ES- PAÑOL, por Luis Gasca	724
		EL FRACASO DEL CINE PARA MENORES	725
		LAS DIEZ MEJORES PELICULAS DE DIEZ AÑOS	726
		DIEZ AÑOS DE CINE (que son once), por Pedro Rodrigo y J. Baquedano	728

Redacción

y Administración:

General Gaded, 42

MADRID-4

Teléf. 257 57 40

Apartado 14115

Depósito legal:

M-1582. 1958

SUSCRIPCIONES

Número suelto: 20 ptas.—Suscripciones: España: Anual, 360 ptas. Semestre, 190 ptas. Trimestre, 100 ptas.—Extranjero (anual): Correo ordinario: 9 dólares USA. Por avión: 21 dólares USA.—Número atrasado: 20 ptas.

CUENTAS CORRIENTES

Banco de Siero. Peligros, 9, Madrid
Banco Coca (Agencia núm. 1)
Banco Español de Crédito (Agencia Miguel Angel)
Banco de Santander (Agencia Zurbarán)
Credit Lyonnais (Carrera de San Jerónimo, 22)

Los cheques pago de las suscripciones y de pedidos de almacén deben venir expedidos a favor de:

EDICIONES FILM IDEAL

Imprime:

Industrias Gráficas Caro

Isabelita Usera, 80

Teléf. 260 48 01 - Madrid

Permitida la reproducción, total o parcial, de todos los artículos, siempre que se cite «FILM IDEAL» y el nombre del autor.

FILM IDEAL no se solidariza, en todos los casos, con el criterio expuesto por los firmantes de los artículos.

No se devuelven originales no pedidos ni se mantiene correspondencia sobre los mismos.

Número 201-204 (sin fecha; probable: principios de 1967)

El número 200 lleva fecha 1 de diciembre de 1966. Tras el número que ahora nos ocupa, la publicación de Film Ideal se interrumpe, y no se reanuda hasta 1969. En el número de la reaparición (205-207) se alude a "marzo de 1967" como fecha del último contacto de la revista con sus lectores.

Como puede apreciarse en la portada y el sumario, este número cuádruple --que se vende a 50 pesetas-- está dedicado al cine español, que en líneas generales (y salvo las excepciones que se han ido estudiando) se había visto bastante desatendido durante la etapa "americanista" de la publicación.

En ningún momento se anuncia que la salida de la revista va a interrumpirse, pero se conmemoran los diez años de publicación y los doscientos números en la calle: treinta y tres mil páginas, como indica el editorial de Félix Martialay titulado "Diez años, ya" (p. 656). Escribe Martialay:

Cumplir diez años una revista cultural y además especializada, en España es un caso muy raro. Y si tras ella no hay ningún grupo financiero, ni político, resulta casi milagroso. Tanto que quizá no haya ningún colega que pueda levantar la mano y decir aquí estoy. ... Finalmente agradecer a los que en estos diez años han firmado en estas páginas con generoso desinterés, con enorme afición y con singular competencia y acierto; porque las pá-

ginas de FILM IDEAL han estado abiertas a todos, por contradictorias que fueran sus opiniones y sus procedencias; sin "numerus clausus", ni segregaciones, ni discriminaciones; sin coacciones, lavados de cerebro, ni consignas, ni, por supuesto, tachaduras.

En "F.I. 1956-1966" (pp. 657-659), J.A.Pruneda intenta "dar una idea aproximada de la evolución de la revista y de las razones que la motivaron". "Del primitivo equipo de la revista puede decirse que su mayor virtud fueron las buenas intenciones." Se hacía una análisis cinematográfico serio, bajo unas coordenadas "católicas rigurosamente aplicadas", que en ocasiones menospreciaban aspectos importantes. Tras el primer reajuste, afloran las tendencias nuevas (se empieza a hablar de Minnelli y Hawks). La revista va recibiendo acusaciones, principalmente de "fascismo", incluso por parte de publicaciones "importantes" como Le Monde, Cahiers du Cinéma y Film Crítica. Otros la situaban en el polo marxista. La realidad es que en FI "han estado representantes de todas las tendencias políticas". Del mismo modo, en cuanto al enfoque crítico, se ha acusado a la revista de seguir a Cahiers --cosa que fue cierta en un momento dado-- y después a Présence du Cinéma: lo cierto es que cada nuevo contingente de críticos que entraba en FI aportaba una tendencia, aunque en líneas generales la "nueva política" de la revista "podría resumirse en: cualquier film puede ser importante". Cada una de las nuevas oleadas de críticos ha originado el siguiente proceso: desfase con lo anterior, anarquía en la coexistencia, decantación, uniformidad progresiva con enriquecimiento mutuo. Hablar de rigor, de lucidez, de geometrías, no era un acto gratuito, sino "un buceo en busca de la verdad". Los puntos de vista de FI han llegado a tener

una enorme expansión: "En cineclubs, en semanarios e incluso en diarios, se aceptan ahora posturas que en otro tiempo hubieran parecido descabelladas. Se comprende al CINE mejor, al CINE con mayúsculas."

Bajo el título "Lo de Salamanca" se publican por enésima vez las conclusiones salmantinas de 1955 (pp.660-661). También García Escudero republica su "Historia en cien palabras del cine español"(pp.663-668) y le añade una "Nueva historia en cien palabras del cine español" (pp.669-675). He aquí las "nuevas" cien palabras (que son en realidad 99):

Digan los datos, no yo, qué es hoy el cine español. Los dos nombres de 1954 son ya una legión de realizadores jóvenes. Estos nos han representado en los festivales internacionales y hacer cine ambicioso ha dejado de ser aventura para convertirse en posibilidad seria. Simultáneamente, una reforma radical del sistema de protección por otro fundado en los rendimientos de películas, obligará a hacer cine para el público y a Productoras fuertes, capaces de ir a los mercados exteriores. La verdadera batalla del cine español se dará en ellos, pero, al menos, por primera vez estamos preparándonos para ganarla.

"Cine español, año cuatro" se titula un extenso y concienzudo estudio de Javier Sagastizábal que va de la página 676 a la 703. Sagastizábal toma como punto de partida las nuevas disposiciones de la dirección general de Cinematografía y analiza nombre por nombre dos grupos de realizadores españoles: "La generación del 50" (Bardem, Berlanga, Joaquín L. Romero-Marchent, Fernán-Gómez, Forqué, Lazaga, Isasi...) y "La generación del 60" (Aguirre, Aranda, Atienza, Borau, Camino, Camus, Ramón Comas, Diamante, Jesús Franco, Jesús Fernández Santos, Grau, Lorente, Pérez Dolz, Picazo, Reguero, Saura y Summers).

Los juicios de Sagastizábal son serenos y matizados. Acaso sea interesante recoger un fragmento de lo que escribe sobre Lazaga (estudiado, con Isasi, en el apartado "Los artesanos"):

Y es que si, a fin de cuentas nos creemos cierto cine de Lazaga, es porque el hombre y la puesta en escena se fusionan de modo a hacer imposible cualquier anulación del uno por el otro. De este modo, la noción tradicional de lo que se ha dado en llamar elementos temáticos ha quedado abolida en este cine, hasta el punto de que el tema "es" la puesta en escena. La obra de Lazaga no es una meditación sobre el hombre, la puesta en escena o cualquier otra cosa, puesto que él no medita sobre el cine, sino que "lo siente", realizándolo igual que si respirara, como si toda su vida no hubiera hecho otra cosa. Resultado: el cine más fresco, fluido y espontáneo que se hace en España. (p.686)

La peor parte --en lo que se refiere a la generación del 50-- se la llevan los incluidos en el apartado "Academicismo ambicioso" (Mur-Oti, César Ardavín, Julio Coll y Vicente Esquivá):

Buscando siempre las angulaciones más presuntuosas y gratuitas, todos estos hombres aspiran indudablemente al producto artístico "superior", pero su falsa importancia, su pretenciosidad o su simpleza conceptual les conduce más bien a un cine estéril, artificioso, invertebrado y truquista en el que la ausencia absoluta de verdad es la nota predominante. En cierto modo, no puede manifestarse un cine más hermético y asfixiante que éste, pues todo él delata el procedimiento más aséptico. Es un no saber "pensar en cine" lo que más revelan estos hombres, una falta de gracia etérea, una incapacidad para lograr aire entre sus actores ... meros robots que se mueven en el espacio por necesidades estéticas (es decir, con relación simétrica al eje óptico) y no por la lógica de la acción. (p.688)

Entre los miembros de la generación del 60, los mejor librados son Grau, Lorente, Pérez-Dolz y Regueiro. La conclusión global de Sagastizábal no es, sin embargo, muy optimista:

Porque a fin de cuentas, lo único que vale en cine es poseer un mínimo sentido de la puesta en escena y no hacer un mero ejercicio aplicado. Y el sentido de la puesta en escena es algo que, salvo raras excepciones, brilla por su ausencia en el cine español. No decirlo así significaría adoptar una actitud paternalista extremadamente peligrosa, pues la indulgencia llega por regla general a convertirse en un arma de doble filo que, a la larga, ocasiona en el interesado más perjuicio que beneficio. Ha llegado pues el momento de que desaparezca de la crítica española toda actividad basada en criterios dictados por la amistad, la solidaridad con cualquier tipo de ideología, la búsqueda de una ayudantía de dirección o, simplemente, la buena voluntad. Nuestra crítica puede ser cualquier cosa menos pasiva si aspira a contribuir a que se despeje el triste panorama en que se desenvuelve nuestro cine actual. (p.703)

"Carta de despedida y notas deshilvanadas sobre el cine español" se titula un artículo de Marcelo Arroita-Jáuregui (pp.704-708). Afirma Arroita que se va porque, tras ser en Film Ideal "una especie de Guadiana sin justificación", la revista le resulta ya "un lugar desconocido y hasta inhóspito".

Una "Filmografía del joven cine español", preparada por Fernando Méndez-Leite, ocupa las páginas 709-712. En esta última se publica la lista de los componentes de la Junta de Censura, en la cual figuran Marcelo Arroita-Jáuregui y Juan Miguel Lamet.

"Las muertes tienen su precio" es un artículo de Fernando Méndez-Leite sobre el "Spanish western" (pp.713-716). No es muy favorable la opinión de Méndez-Leite sobre este peculiar

subgénero:

Quede claro que rechazo el "western" español, no por sistema, sino porque se ha podido comprobar que para hacer cine del Oeste hacen falta hombres de cine de verdad, y aquí esos escasean. Al hacer un "western" hay que sentirlo profundamente ligado a unas constantes, que no se deben infravalorar. No basta por lo tanto unos indios que digan "Ao!" para hacer creer que son tales indios (Ethel Rojo en "Fuerte perdido", de Elorrieta); ni valen esos ganados de diez o doce cabezas; ni esa calle principal del pueblo, que no es tal calle sino un mero recodo. Sí es en cambio necesario saber jugar con el espacio abierto, entender la singular moral de los personajes del Oeste, encontrar unos actores lo más ajustado posible a los tipos que deban encarnar, que éstos sepan andar, mirar, besar, correr, montar, disparar, pelear, en una palabra "vivir" como lo haría su personaje. Que los hombres sean hombres, y las mujeres verdaderas hembras, como las que colaboraron en la colonización del Oeste lejano. (p.714)

"Los caminos del cine español" resumen con fotos comentadas diez años de cine (pp.718-723). Los pies son de Antonio Castro y Carlos Alvarez.

Entre las páginas 726 y 728 se publica "Las 10 mejores películas de 10 años", una votación en la que participan Carlos Alvarez, José J. Baquedano, Carlos J. Barbáchano, Oscar Batallar, Antonio Castro, Antonio Fernández, Ramón Font, Luis Gasca, Pedro Gimferrer, José María Guajardo, José Luis Guarnier, Pedro Labat, José María Latorre, Javier Maqua, Manolo Marinero, Félix Martialay, Jesús Martínez León, Fernando Méndez-Leite, Ramón Moix, Segismundo Molist, Juan José Oliver, José María Palá, J.A. Pruneda, Javier Sagastizábal, Javier Sauquillo y José Luis Sauquillo.

La opinión --o selección-- de cada crítico se ofrece sin

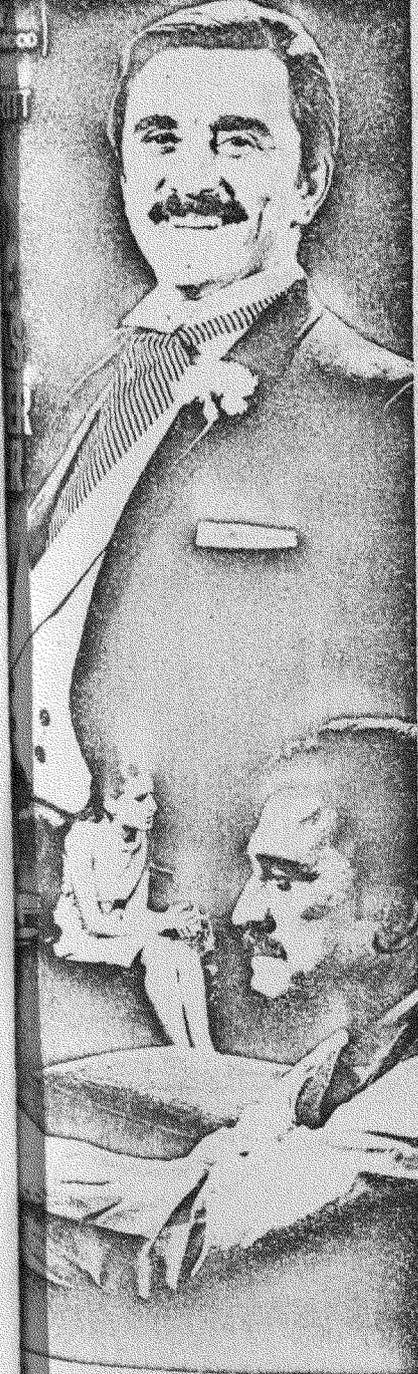
más. No se sacan promedios ni se ofrece una selección final, pero El verdugo, de Berlanga, aparece en la mayoría de las listas.

"Diez años de cine" (pp.728-734), un trabajo estadístico de Pedro Rodrigo y José J.Baquedano, cierra este --por ahora último-- número de Film Ideal.

E presenta

KIRK DOUGLAS en

ALFA



¡UNA
ASOMBROSA
INTERPRETACION
DE
KIRK DOUGLAS
QUE PUEDE
VALERLE
EL OSCAR
DE
HOLLYWOOD!

dirigida por MARTIN RITT

argumento de LEWIS JOHN CARLINO

montaje por LAO SCHIFRIN



film
ideal

REVISTA MENSUAL DE CINE

Apartado de Correos 50827

Teléfono 231 39 50 - Madrid

Número extraordinario: 208 - 208 - 207

EDITOR Y DIRECTOR: Félix Martialay

Dirección:

Marqués de Santillana, 4
Madrid - 2
Teléfono: 259 85 60

Administración:

Apartado Correos: 50827
Teléfono: 231 39 50
Madrid

Nuestra portada:

Metro-Goldwyn-Mayer presenta
una producción Robert Aldrich
«La leyenda de Lilah Clare»

Imprime:

Relieves Arsango
Bejar, 27
Teléfono: 255 52 21
Madrid - 2

Depósito legal: M. 6.667-1969

Colaboran en este número:

BARBACHANO, Carlos José

CASTRO, Antonio

CHAVARRI, Jaime

FERNANDEZ, Antonio

FUENTE, María Rosa de la

GALLARDO, Félix

GASCA, Luis

GORTARI, Carlos

GUAJARDO, José M.ª

LATORRE, José María

LOPEZ, Angel

LOPEZ CLEMENTE, José

MAQUA, Javier

MARINERO, Manuel

MATA, José

MATJI, Manuel

MENDEZ-LEITE, Fernando

MOLIST, Segismundo

OLIVER, Juan José

PALA, José M.ª

SAGASTIZABAL, Javier

TORRICO, Emilio

VILLEGAS, Marcelino

Número 205-206-207 (sin fecha; probable: enero de 1969)

Han pasado aproximadamente dos años desde que se interrumpió la publicación de Film Ideal. Físicamente, la que ahora reaparece es ya otra revista, de formato pequeño y alargado (11,5x25,3 cm.). Se subtitula "Revista mensual de cine", pero este número triple corresponde a un trimestre y tiene 436 páginas. La lista de colaboradores puede verse en la página anterior: los de la última etapa más algunas incorporaciones.

En "Carta para todos" (pp.5-9), Félix Martialay --que ahora figura como editor y director-- cuenta los avatares del lapso de interrupción y sus esfuerzos para lograr poner de nuevo en marcha la revista:

El huracán desatado a principios de 1967 --un año después de que hubiera un serio colapso, avanzadilla de la posterior tempestad-- duró hasta bien entrado 1968. Y el viento, perdón por el tópico, se llevó "Ediciones Film Ideal, S.L.", con todos sus haberes y poseeres. Muy pocas cosas logré salvar gracias a mi permanente presencia en lo que los taurinos llaman "el terreno del toro" y los futbolistas "el área de los golpes". ¡Y vive Dios que me vapulearon bien! Entre golpe y golpe conseguí adquirir el título de FILM IDEAL que, a la hora de la verdad, era lo único que me importaba como valor espiritual más que material. (p.6)

Considera Martialay que el lema anterior de la revista

("Un cine mejor para un mundo mejor") no sirve ya para esta nueva etapa de la revista, "ya que sería difícil poner de acuerdo a un número razonable de personas sobre cuál es el mejor cine y el mejor mundo". Como resumen de su carta --y tras insistir mucho en el criterio abierto de la revista--, Martialay resume en ocho puntos los criterios de la publicación:

- Revista joven.
- Revista abierta.
- Diálogos de amor al cine.
- Ni política ni cosmética: estética.
- Autoexigencia en rigor intelectual y eficacia informativa.
- Profesión de claridad para ser un medio de comunicación.
- Antidogmatismo que no agoste la subjetiva personalidad.
- Serenidad de tono. (p.9)

Y termina colocando --antes de despedirse con un "Que Dios te guarde"-- en "el frontis de esta 'academia'" la frase: "Que nadie entre aquí que no venga a hablar de cine".

La redacción, en "Justificación de este número puente" (pp. 11-13) indica que el número normal tendrá 200 páginas y abarcará artículos (culturales y cinematográficos), información (noticias, entrevistas, gente que se presenta, crítica de los estrenos en España y crónicas de festivales) y documentación (fichas, esquemas de películas y guiones completos o fragmentarios).

"Ingmar Bergman o el universo crepuscular" (pp.15-25) es el título de un estudio de Segismundo Molist. Considera Molist que la crítica española ha alabado las obras mediocres de Bergman (El séptimo sello y El manantial de la doncella, "poco menos que deleznales"), mientras su obra maestra El

rostro "pasaba casi completamente incomprendida". Antes de centrarse en Persona --motivo principal del estudio--, Molist escribe este curioso párrafo sobre El silencio (film por entonces no autorizado en España):

La crudeza con que nos muestra las reacciones más desagradables [el subrayado es nuestro, I.T.] del cuerpo (vómitos, micciones, coitos, masturbaciones, lesbianismos, sodomías...) constituye el lógico resultado de la idea motriz que mueve toda la obra: el ser humano, impotente para trascenderse en la comunicación con otro y por tanto completamente aislado en sí mismo, vacío incluso de alma, se halla encadenado a su propia envoltura corporal.
(p.19)

Una breve entrevista --presuntamente autoentrevista-- con Bergman (pp.27-28) completa el estudio.

"Películas en la Photokina" (pp.30-39) es una crónica de José López Clemente sobre la exposición de Colonia. Luis Gasca tiene a su cargo un "Rincón del cine fantástico" (pp. 40-43). Un batiburrillo de noticias varias (pp.44-60) trata de recuperar informativamente el paréntesis en que no apareció Film Ideal. Igual propósito tiene el breve artículo de Carlos Gortari "El cine español al volver" (pp.61-62).

"Nuevo Cine Español" visto desde fuera" es un trabajo de José M^a Palá y Marcelino Villegas (pp.65-80) en el cual éstos intentan juzgar de modo "aséptico" y no benévolo el fenómeno cinematográfico promovido por García Escudero:

Una postura predominantemente cerrada y de defensa en la sociedad española, ha obligado a una postura predominantemente cerrada y de defensa en la minoría crítica, cristalizando ésta en una cultura de "ghetto" e incluso "de resistencia" más o menos latente, con características semirreligiosas y apartamiento progresivamente mayor de la evolución

y esquemas culturales --más o menos ínfimos, pero existentes-- de la mayoría. Dejando aparte la cuestión de si esta cristalización sólo ha servido como el pretexto deseado por la mayoría para perpetuar su mentalidad de defensa, ¿hasta qué punto el nuevo cine español, por entrar en esta cristalización, se ha vuelto necesariamente incomunicable para la mayoría, el gran público? (p.67)

Este es el tono de la introducción, cargada de preguntas, tras la cual Palá y Villegas analizan películas concretas. Son éstas La caza (Saura), Nueve cartas a Berta (Patino), Con el viento solano (Camus), Una historia de amor (Grau), Peppermint frappé (Saura), La busca (Angelino Fons), Las salvajes en Puente San Gil (Antonio Ribas), El arte de vivir (Diamante), Los amores difíciles (Raúl Peña), Días de viejo color (Olea), El último sábado (Pedro Balañá), El próximo otoño, De cuerpo presente, Ultimo encuentro (Eceiza), Juguetes rotos, No somos de piedra (Summers), Amador, Si volvemos a vernos (Regueiro).

Juan José Oliver (ahora Jos Oliver) entrevista a Gonzalo Suárez (pp.81-99). "Recuerdos de luto" (pp.100-121) es una sección necrológica dedicada a recordar a quienes murieron mientras Film Ideal no salía a la calle: de Alady a Clifton Webb.

"Comentarios sobre películas" se titula la extensísima sección crítica (pp.123-300), que constituye un "breve repaso de los films estrenados desde nuestra última sección crítica". Las críticas van por orden alfabético de títulos: de A quemarropa (John Boorman) a El vuelo del Fénix (Robert Aldrich). Seleccionaremos del aluvión crítico los fragmentos que por una u otra razón nos parezcan más significativos.

Carlos Gortari en su crítica de Accidente, de Losey:

Hace varios años, en Cannes, se enfrentaron para la Palma de Oro Blow-Up, de Antonioni, y Accidente, de Losey, dos visiones de Inglaterra de dos extranjeros. He visto varias veces Blow-Up, que triunfó. Me parece un film de gran belleza plástica, pero snob, pedante, deliberadamente metafísico y esteticista, y aún diría más, provinciano y epidérmico. Accidente es una visión de Inglaterra que nos la hace conocer. Blow-Up no supera a un hipotético No-Do de gusto exquisito, pero en el que sólo funciona el ojo exterior. Miramos, pero ¿acaso vemos? Losey es un privilegiado en dicho aspecto. (p.126)

Javier Maqua sobre Al borde del río, de Allan Dwan, película "masacrada" por la crítica en general y defendida por algún francotirador como Miguel Marías (32):

Al borde del río es una odiosa película, no por lo que tuviera de anti-cine, sino por lo que tiene de malísima literatura; no porque los planos no valgan por sí mismos más que por el contenido, la frase que encierran, sino porque ese contenido es risible, porque el concepto de las pasiones de Dwan es el de un viejo loco, no el de un habitante del siglo XX, porque hay algo de mormónico, de testigo de Jehová en la reflexión sobre las pasiones y su fatalismo. (pp.127-128)

Manolo Marinero sobre La caza, de Carlos Saura:

En cuanto a la puesta en escena del delirio, del ciclón de violencia, en que ya todo parece posible, e incluso necesario, al que se ha llegado por un proceso tan subyacente como riguroso, es de una garra sólo conocida en el cine de acción americano y en films aislados de algunos nuevos directores europeos. Digo esto en el sentido de que la dimensión visual del desenlace de "La caza" NO SE OLVIDA, se recuerda en imágenes, al igual que los films de Fuller, Penn, Walsh, Godard, y otros especialistas de la violencia. (p.146)

Fernando Méndez-Leite sobre Dos en la carretera, de Stanley Donen:

Y ateniéndome a la clasificación que Monleón hacía de los espectadores de esta película de Stanley Donen, después de confesar que le había resultado una película casi genial y tremendamente aburrida (Esto último no me lo creo), yo debo ser de los que además de estar de acuerdo con el significado cultural de "Dos en la carretera", por considerarla una película muy importante por el planteamiento básicamente honesto de su tema, y por la genialidad de la puesta en escena, soy también de los que participan en el "alelamiento litúrgico", porque después de la primera visión del film, sólo hubiera sabido decir que era una gran película, perfecta, casi hasta molestar, algo misteriosa y muy compleja para desvelar en un único visionado, en el que ni siquiera las notas de la maravillosa música de Henry Mancini quedarían grabadas. Tal vez por eso me quedé en el alelamiento. Pero "Dos en la carretera" puede y debe verse varias veces. (pp.162-163)

Marinero en su crítica de Ensayo de un crimen, de Buñuel:

De este autor excepcional, "Ensayo de un crimen", elegante y dislocada, es una muestra feliz de explotación o liberación de las limitaciones de una producción y un mercado. Con su recuerdo nos viene la necesidad de los melos de Buñuel que, como "Gran Casino", "El gran calavera", "Don Quintín el Amargao", "La ilusión viaja en tranvía" o "El río y la muerte", permanecen injustificadamente inéditos. (p.176)

El mismo Marinero sobre Morgan, de Karel Reisz:

Siempre han existido películas tan superficialmente ambiciosas y con una tesis tan asible que han podido engañar a nueve de cada diez espectadores y a cinco de cada diez críticos. Películas esencialmente conformistas que pregonan su inconformismo. Morgan es un caso ejemplar de coartada, de falsa pro-

testa y vocación por lo externo. ... Reisz no realiza un film rebelde y romántico sino que sella un film tradicional y cómodo, lleno de fáciles complicidades, con el tampón de la rebeldía y el romanticismo. (p.232)

Jos Oliver sobre Los olvidados, de Luis Buñuel:

Los olvidados no es un film bonito ni agradable, ni la belleza, en cualquiera de sus formas, tiene nada que ver con él. Es una película válida. Cuando hace unos dos años se estrenó, sin ningún éxito, en el cine Diagonal de Barcelona el público se salía de la proyección. Luego la película ha conocido una notable fortuna en los cines de barrio, donde los ocasionales espectadores encorbatados siguen abandonando la sala con indignación. Casi veinte años después de su realización, Los olvidados sigue vigente. El arte será revulsivo o no será... (p.245)

Méndez-Leite sobre Peppermint frappé, de Carlos Saura:

Peppermint frappé es una película muy acabada, quizás un poco distante y demasiado pensada, pero siempre honesta, artesanal y en algunos momentos, genial. Por todo esto, creo que hay que esperar muchas cosas importantes de Carlos Saura, ya que su evolución es bastante rápida y entre cada una de sus cuatro películas que conozco media un abismo, favorable siempre a la más reciente. Ya era hora de poder decir algo bueno de una película española. (p.253)

De nuevo Méndez-Leite, ahora sobre Vivir para vivir, de Claude Lelouch:

En una selección de las películas más importantes estrenadas en Madrid durante el año y medio en que FILM IDEAL no ha salido, con un mínimo rigor deberíamos haber excluido Vivir para vivir. El amplio

éxito comercial que ha tenido y la consideración de que la crítica tradicional haya ensalzado la película de Lelouch, calificándola de obra de vanguardia y madurez al mismo tiempo, nos ha llevado a pensar en la necesidad de dar siquiera una reseña de ella, que sirva para colocar de una vez para siempre a Lelouch y a su cine en el puesto que les corresponde; ... Lelouch no se debe dar cuenta de que su buen gusto no es más que un repugnante esteticismo de lo más gratuito que nadie pueda imaginar. ... No vale la pena seguir con esta película; si se ha hablado de ella ha sido por ser película de premios-prestigio-éxito, siendo a la vez y paradójicamente, una película repelente, cursilona y engañosa. (pp.294-296)

Un esquema de Cortina rasgada, de Hitchcock, preparado por José M^a Latorre y Segismundo Molist, cubre las páginas 305-357. Desde la 361 hasta el final --y sobre papel verde-- se ofrecen las fichas de los estrenos en Madrid desde la última relación publicada.

**film
ideal**

REVISTA CINEMATOGRAFICA
FUNDADA EN 1956

Número doble 222-223

EDITOR Y DIRECTOR: Félix Martialay

Administración:

Apartado de Correos 50.827.
Teléfono 231 39 50.
Madrid.

Dirección:

Marqués de Santillana, 4.
Madrid - 2.
Teléfono 259 85 60.

Nuestra portada:

CRIMENES EN LA OSCURIDAD,
de Michael Amstrong, distribuida
en España por Brepi Films.

La publicidad insertada en la
Revista no supone ningún juicio
estético ni moral.

Permitida la reproducción, total
o parcial, de cuanto se publica
en este número, siempre y cuando
se cite el nombre del autor
y el de la REVISTA.

Imprime:

RELIEVES ARSANGO.
Béjar, 27.
Teléfono 255 52 21.
Madrid - 2.

Depósito Legal: M. 1.583/1958

Colaboran en este número:

AREVALO, María Jesús
BARBACHANO, Carlos
CARBO, Joaquín
CARREÑO, José María
CASTRO, Antonio
FALQUINA, Angel
FERRER, Manuel
FONT, Ramón
FUENTE, María Rosa de la
GALLARDO, Félix
LATORRE, José María
MARINERO, Manolo
MATA, José
MENDEZ LEITE, Fernando
OLIVER, Juan José
ORGAZ, Gabriel
PERUCHA, Julio P.
RIALP, Francisco
RUBIO, Ramón
SANTO TOMAS, Jesús
VILLEGAS, Marcelino

Número 222-223 (sin fecha; posterior a junio de 1970)

Definitivamente, último número de Film Ideal. Posteriormente, la revista publicaría sólo --con el mismo formato y formando parte de la colección-- el libro de memorias de Josef von Sternberg Risas en una lavandería china (Fun in a chinese laundry), como número doble, 224-225.

Hay que suponer que este número apareció en el verano o a principios del otoño de 1970, dado que las fichas de películas estrenadas en Madrid que en él se incluyen abarcan las estrenadas durante el mes de mayo de dicho año.

Este número doble (de 412 páginas) está en su mayor parte dedicado al cine francés, una selección del cual había sido presentada en Madrid por la embajada de Francia entre el 7 y el 12 de abril.

No obstante, el número se abre con un "Week-End cinematográfico en trece títulos" (pp.6-30), crónica de José María Latorre cuyo inicio, involuntariamente patético, dice así:

El "Andor-Center", única sala de arte y ensayo con que cuenta Andorra la Vella, ha sido una vez más escenario de uno de los fines de semana cinematográficos que organizan conjuntamente el Cine Club Andorra y el Cine Club Mirador, de Barcelona. La oportunidad de conocer algunos films de improbable exhibición en España es siempre digna de ser aprove-

chada, más todavía cuando entre los títulos, como era en este caso, contaban algunos muy significativos dentro del cine de nuestros días. En el plazo de tres días fueron catorce las películas proyectadas ...

Las películas en cuestión fueron --aparte The Sergeant, de John Flynn, que Latorre "evitó"-- The Pirate, de Vincente Minnelli; Moonfleet, de Fritz Lang; Et mourir de plaisir, de Roger Vadim; Le joli mai, de Chris Marker; Made in USA, de Jean-Luc Godard; Uccellacci e uccellini, de Pier Paolo Pasolini; Partner, de Bernardo Bertolucci; La pendaison, de Nagisa Oshima; More, de Barbet Schroeder; Dillinger è morto, de Marco Ferreri; Good Bye, Columbus, de Larry Peerce; Que la bête meure, de Claude Chabrol; A Walk With Love and Death, de John Huston.

Algunos de estos films no entraban en España por obvias razones de censura (varios de ellos han tenido que esperar el posfranquismo para estrenarse, otros siguen inéditos aquí). A este respecto, acaso sea interesante citar algunos fragmentos del comentario de Latorre sobre Good Bye, Columbus:

Nos hallamos frente a otra visión de la América moderna, enfrentada a la lucha de generaciones, pero sacudida por el estímulo de una creciente liberalización sexual. ... Good Bye, Columbus oculta tras una brillante encuadernación el contenido más nauseabundo, porque no revela sino una cierta complicidad entre conciencias satisfechas: es el volumen-film idóneo para cubrir un puesto de honor en una estantería de la vacuidad, como portaestandarte de falsas aperturas. ... La frase impresa en el pasquín publicitario dice: "Todos los padres creen vírgenes a sus hijas". Añadiendo esto a lo dicho con anterioridad, podrá adivinarse sin esfuerzo que si llega a pasar censura, Good Bye, Columbus, a juzgar por la experiencia de sus hermanas de

sangre [33], podría constituir en España el mayor éxito taquillero de la temporada, lo cual por cierto no sería ningún indicio de apertura. (p.27)

La película de Peerce no "pasó censura", con lo cual el vaticinio de Latorre no pudo ser confirmado ni desmentido por los hechos.

José María Carreño habla sobre la semana de cine francés (pp.31-36), aunque se limita a Godard (Une femme est une femme) y Rohmer (La collectionneuse), únicos representantes del minifestival dignos a su juicio de ser comentados. Sobre el film de Godard --excrítico de Cahiers como es sabido-- dice Carreño:

Tras el "alma" de Anna Karina, el segundo objetivo imposible que persigue Godard es el de hacer, en 1961 y en París, una comedia musical como las mejores americanas de diez años antes. Godard, consciente, como buen crítico, de que el género agoniza y es casi imposible el trasplante a esta orilla del Atlántico, acepta el fracaso como punto de partida, ... Desde ese momento, Godard no intenta ya hacer un musical, sino que, revoloteando en torno a él, lo acosará para intentar capturar, al menos, su esencia. ... Une femme est une femme acaba por ser, de esta forma, un excelente musical, cuyo tema es la imposibilidad del musical, del mismo modo que más tarde Pierrot le fou, tras las huellas de la acción de Fuller y del lirismo de Ray, sería un film romántico, cuyo tema era la imposibilidad del romanticismo. (pp.33-35)

También al comentar la película de Rohmer trae a colación Carreño el cine americano:

Al margen de que en sus películas pueda haber o no elementos autobiográficos, la verdad es que dramáticamente el autor critica a sus personajes, pero

de forma que sea la propia conducta de ellos la que sea susceptible de consideración por parte del espectador, sin incidir de forma más o menos impositiva sobre lo que es pura apariencia de una realidad concreta y compleja. Este estilo supone una vocación por los hechos de forma directa, funcional y antienfática que nos hace pensar en el cine de Hawks, mientras que la tendencia a la objetivación dentro de las posibilidades del lenguaje cinematográfico nos recuerda al Preminger de Bonjour tristesse y de Anatomy of a Murder. (p.36)

"Eric Rohmer, entre el cielo y la tierra" (pp.37-50) es un estudio de Ramón Font que incluye una biofilmografía del autor de La collectionneuse.

Fernando Méndez-Leite nos habla de Ma nuit chez Maud, también de Rohmer, en "Navidades blancas en Auvergne", un largo trabajo (pp.51-85) en el cual se reproducen las partes fundamentales de los diálogos de la película, tomados al magnetófono por el propio Méndez-Leite y posteriormente traducidos por él al castellano. "Creemos --escribe Méndez-Leite-- que puede ser útil para el lector, ya que la crítica más completa del film quedaría reducida a la lectura detenida de estos diálogos y a la particular comprensión que de ellos haga cada cual."

En la breve crítica que de Ma nuit chez Maud hace José M^a Latorre (pp.85-87) aparece de nuevo la sombra del gran cine americano, aunque sea a través de un inglés exiliado:

La penúltima secuencia de Ma nuit chez Maud nos sitúa ante una confesión hitchcockiana con el fondo de la ciudad y la nieve: Jean-Luis y Françoise, preparados para la mutua entrega, hacen un breve repaso de sus vidas. Françoise, recuperada por el orden y la moral católicos [34], confiesa sus relaciones con un hombre casado (el marido de Maud) y "perdona" a Jean-Louis sus anteriores relaciones,

ya que "fueron en América" y "ellas no estaban casadas". Jean-Louis, tras confesar las suyas, perdona a Françoise y ambos quedan abrazados. El ciclo se cierra sobre ellos con la "felicidad" que les proporciona su perdón: es el final a que aspira su ideología particular. (p.87)

"Conversaciones con Eric Rohmer" (pp.89-125) es el título común buscado por Film Ideal para dos entrevistas con el director y excrítico. Ambas proceden de Cahiers du Cinéma. La primera es de 1965 y corrió a cargo de Biette, Bontemps y Comolli (Cahiers du Cinéma, núm. 172, noviembre de 1965). La segunda fue realizada por Bonitzer, Comolli, Daney y Narboni (Cahiers du Cinéma, núm. 219, abril de 1970).

Cuando, en la primera entrevista, los entrevistadores aluden al cine americano que Rohmer había defendido en Cahiers, éste responde:

Estoy muy al margen de esto. Les diría casi que no sé si un film es americano o no. En un cierto momento me gustó mucho el cine americano, pero actualmente este lado americano me interesa menos. ... Los americanos eran muy ingenuos, es decir, que jamás escribieron, jamás reflexionaron sobre el cine como medio ni como fin. Si les preguntan, casi todos (aparte quizá de Hawks, que tiene ciertas ideas sobre el cine como medio, pero ideas muy simples) han reflexionado sobre el cine en lo que respecta a técnica o bien sobre el mundo como objeto, es todo. Nosotros podemos reflexionar a la vez sobre el cine como fin y como medio. (p.94)

Cuando le preguntan en qué medida la práctica del cine ha modificado sus ideas sobre el cine:

Se puede decir que he tomado el contrapié de mis ideas. Incluso me pregunto si he tenido ideas. Reflexionando bien, creo que Bazin ha tenido ideas

y que nosotros hemos tenido gustos. Las ideas de Bazin son todas buenas; sus gustos son muy contestables. Los juicios de Bazin no han sido rectificadas por la posteridad, es decir, que él no ha impuesto realmente a un gran cineasta. Ha amado a algunos que son grandes, pero yo no creo que lo que ha dicho de ellos los haya verdaderamente impuesto. Nosotros no hemos dicho gran cosa de importancia sobre la teoría del cine; no hemos hecho más que desarrollar las ideas de Bazin. En revancha, creo que hemos encontrado los buenos valores, y la gente que ha venido después de nosotros ha reafirmado nuestros gustos; nosotros hemos impuesto cineastas que han permanecido y que yo creo permanecerán. He sido conducido a obrar contra mis teorías (si alguna vez he tenido una). ¿Cuáles eran? El plano largo, la planificación antes que el montaje. ... Ahora bien, yo he hecho un cine que es ante todo de montaje. Hasta ahora el montaje es la parte más importante en mis films. (p.96)

En su estudio "Jean-Luc Godard y la problemática de la imagen" (pp.126-145), Ramón Font --que establece paralelismos entre la labor crítica de Godard y su posterior trabajo como cineasta-- escribe:

Si, como sucede con la obra de Nicholas Ray, Bande à part es un film febril, es porque la inspiración de Godard no está lejana de la del gran maestro norteamericano. La manera con que conduce la narración (construida en aparente arbitrariedad, pero presidida por la suprema necesidad, por la dolorosa urgencia del cine y el placer de su realización), la mezcla constante de géneros y tonos, la configuración de los personajes, el desprecio y la transgresión constante de la normatividad expresiva, el vértigo temporal que dicta su propio ritmo, todo ello se articula según una mirada que se fija menos en las personas y sus actos que en lo que hay entre ellas. Sorprende en este punto la lectura del texto godardiano sobre Bitter Victory [35], puesto que en él se hallan ya Bande à part y Pierrot le fou (cfr. la cita ini-

cial de este film: Velázquez no pintaba las cosas, sino lo que había entre ellas). Talante romántico y desgarrado como Ray, Godard nos habla en definitiva de unos personajes jamás sentidos a un tiempo tan próximos y tan lejanos, de unos hombres que gustan de mirar a las estrellas y soñar. (p.138)

"Tres textos sobre 'Les carabiniers'" (pp.147-168) son trabajos de Godard traducidos de Cahiers. Se trata de una introducción sobre las intenciones del film, un sintético guión inicial y una colección de respuestas de Godard a los críticos.

Tras una pequeña introducción de Manolo Marinero (pp.169-170) sobre Bande à part, se publican fragmentos de los diálogos de esta película (pp.171-179).

La parte dedicada a Francia concluye con los comentarios sobre Le beau Serge, Ophélie y La femme infidèle, de Claude Chabrol; La sirena del Mississippi, de François Truffaut; Adieu, Philippine, de Jacques Rozier. En su texto sobre La femme infidèle, Carreño escribe:

Como Hitchcock, el estilo de La mujer infiel consiste en moverse en el terreno de las apariencias, para ir desvelando de forma subterránea e intelectualmente subversiva la verdad que se esconde debajo de ellas. La diferencia consiste no sólo en la profundidad mucho más abismal y compleja en el autor de Strangers on a Train y Marnie, sino en que la fascinación por la imagen (visualización de la dialéctica entre la apariencia y la realidad) es más distante en Chabrol que en Hitchcock. Este busca la identificación del espectador con las situaciones, para que una vez sumergido en ellas descubra el caos interno que las preside. El conocimiento es, pues, tanto una operación intelectual (desmitificación) como una vivencia artística (enriquecimiento intuitivo y sensorial) en el cine de Hitchcock, mientras que Chabrol nos ofrece una participación más distante junto a una reflexión

más explícita sobre la representación a que asistimos. Como en Lang, en La mujer infiel, Chabrol provoca el conocimiento de los personajes mediante la distanciación, mostrándolos sometidos a un engranaje que los fataliza. (p.186)

Las páginas 199-252 están ocupadas por el flamenco André Delvaux. Notas de Manolo Marinero sobre El hombre del cráneo rasurado (pp.199-206), diálogos de la película (pp.207-217); Notas de Antonio Castro sobre Una noche, un tren (pp. 218-222), diálogos completos de la película (pp.223-239). "Conversación con André Delvaux" (pp.240-252), una entrevista procedente de Cahiers (núm. 180) traducida por José M^a Latorre.

Una "Panorámica informativa sobre el cine rumano" cubre las páginas 253-276.

Los "Comentarios sobre películas estrenadas" (pp.277-323) se ocupan de Castillos en la arena, de Vincente Minnelli (por Marinero); La reina de Africa, de John Huston (por Marinero); La horca puede esperar, de John Huston (por Carreño); Antonio-das-Mortes, de Glauber Rocha (por Marinero); Nunca en domingo, de Jules Dassin (por Antonio Castro); Una cita, de Sidney Lumet (por Castro); El león en invierno, de Anthony Harvey (por Carreño); ¿Qué se puede hacer con una chica?, de Antonio Drove (por Méndez-Leite y Julio P. Perucha).

Al comentar el cortometraje de Drove, Méndez-Leite se refiere también, cómo no, a los grandes maestros americanos, e incluso a sus díscolos discípulos franceses:

Drove es el primer director español que demuestra haber comprendido el cine que ha visto mediante la utilización directa y eficaz de sus influencias. Educado en el cine americano de los 40 y 50, visto en los 60, Drove es deudor directo de Hawks y de

Ray, de Lang y de Minnelli, de King Vidor y de Alfred Hitchcock. Atento a la verdadera significación del cine de los ex críticos de "Cahiers", en su obra aparece de forma más o menos velada la espontaneidad autobiográfica de Truffaut, la manera de entender las presencias de los actores de Godard y la crítica dinamitera de Chabrol. Junto a características que evidentemente hereda de los grandes del cine clásico y de los del cine moderno, en las tres películas suyas que conozco [36], Drove deja escapar una especial ternura hacia sus personajes, que una vez presentados y analizados rápidamente, pero con un rigor selectivo muy particular, lejos de ser juzgados son comprendidos.
(p.296)

Acaso sea interesante recordar que el propio cine ocupa un espacio temático importante en ¿Qué se puede hacer con una chica? y que uno de sus dos protagonistas es el ex crítico de Film Ideal Waldo Leirós.

En la página 301 se inicia la sección Documentación de la revista. En ella se publica un esquema de Diario de una camarera, de Luis Buñuel, preparado por José María Latorre (pp. 303-323); el "Consultorio de información" a cargo de Francisco Rialp y Manuel Ferrer (pp.325-327); los "Nombres de un mes" (pp.329-393), biofilmografías de directores preparadas por Joaquín Carbó, Antonio Castro, Manuel Ferrer, Félix Martialay, Francisco Rialp, Ramón Rubio y Marcelino Villegas; las "Fichas de películas estrenadas en Madrid en marzo, abril y mayo de 1970", establecidas por Angel Falquina.

No hay en este número ninguna señal de alarma acerca del próximo y definitivo fin de la revista, pero el hecho es que fue el último.

3.3. LECTURA DE NUESTRO CINE

Número 1 (julio de 1961)

Quando aparece este primer número de Nuestro Cine, está en la calle el número 75 de Film Ideal, que es ya quincenal. La periodicidad de Nuestro Cine es mensual, y así se mantendrá --con algunos ocasionales retrasos en la salida y pocos números dobles-- hasta su desaparición. Este número consta de 64 páginas, más las portadas.

En la portada aparece Gabriele Ferzetti en un fotograma de La aventura, de Michelangelo Antonioni. Figura como director de la publicación J. Angel Ezcurrea. Como subdirector consta José Monleón y como confeccionador F. Navarro Pastor. Los colaboradores del número aparecen reseñados en la página 1, por orden alfabético: J.A. Bardem, Luis G. Berlanga, Juan Cobos, Julio Diamante, Antonio Eceiza, Luciano Egido, J. Angel Ezcurrea, Juan García Hortelano, Pascual Meneu, José Monleón y Alfonso Sastre.

"¿Por qué Antonioni?", se pregunta José Monleón en el editorial de la página 1. Comienza Monleón aludiendo a la experiencia positiva de Primer Acto y anuncia que la nueva revista contará con "una serie de gentes que significan dentro del cine español posiciones y logros de sinceridad y realismo". ¿Por qué Antonioni, cuyas películas son desconocidas en España?

Evidentemente, el cine es un fenómeno importante en la medida que, además de una estética, es expresión cultural que llega a amplísimos sectores. Una discusión apoyada en películas no vistas, parece siempre bizantina.

Algo hay, sin embargo, que nos puede salvar del bizantinismo. Hablamos de Antonioni, porque, en todo el mundo, es considerado como el más apasionante director del momento. Y no queremos aceptar como algo lógico el hecho de que sus películas no se proyecten en España, y, por tanto, que deba prescindirse de tan importante referencia a la hora de considerar cuanto aquí se hace.

El cine español --como todo lo español-- hay que verlo dentro de un cuadro ideológico, social y estético, que no puede coincidir con nuestros límites geográficos. De ahí esta avidez por hacer hablar de Antonioni a quienes vieron sus películas, a fin de proporcionarle al espectador español ... el suplemento teórico de algo insustituible: la presencia de las grandes películas de Antonioni en las pantallas comerciales españolas.

"Situación del cine español 1961" es un artículo de Julio Diamante (pp.2-5). "Pecando de pesimistas --comienza Diamante--, podríamos asegurar que el actual cine español continúa siendo tan malo como ha sido siempre." Bardem y Berlanga --y El cochecito de Ferreri ahora-- siguen siendo las excepciones que confirman la regla. El grueso de la producción española sigue estando constituido por un infracine compuesto de comedias con receta "chicas de...", semidramas con moraleja, sainetes, folklore y cuplé, "pequeños ruisseñores", melodramas y coproducciones. El cine español no refleja la realidad española, e industrialmente está en manos de mercachifles carentes de visión comercial. Queda el problema de la censura:

Para finalizar, valga una brevísima mención a la censura. Adelantemos que la existencia de ésta nos

parece necesaria. Pero la ausencia de un código, de unas normas, el distinto criterio seguido con los films españoles y los extranjeros, la desigualdad al enjuiciar temas análogos en teatro y en cine..., todo ello contribuye a que cada caso se convierta en caso único, con la natural desorientación para los que tienen que emprender la obra cinematográfica, siendo motivo suficiente para que cada guionista o cada director tenga que imaginarse en el puesto del censor, aplicando así una "pre-censura" a su obra que, sin duda, redunde en perjuicio de la creación artística. (p.4)

El breve artículo de García Hortelano "Alrededor del realismo" (pp.6-7) estudia las relaciones entre cine y literatura, con la "teoría realista" como factor determinante, y acaba preconizando la necesidad de una especie de creador polivalente:

El cine español posiblemente no necesite muchos más escritores de los algunos excelentes que hoy tiene. Pero me temo que el cine realista español --y la novela-- esté necesitado de "hombres de cine", en el sentido matizado de "hombres de letras". De aquellos hombres que llenen las pantallas, como hoy tratan ya de llenar las páginas de sus libros, de un cine bien escrito. Esto implica una clase de moral profesional, que en todos los oficios es previa: conocer lo que uno tiene en las manos. Moralidad profesional potenciada por la responsabilidad de "saber hacer ver" a millones de seres. La nueva especie de realizadores que, además de escribir un guión --y es justo citar el caso de Bardem--, no ignoren cómo se dirige una película, serán los encargados de construir el suspirado cine español. (p.7)

"Diálogos de 'Nuestro Cine'" (pp.8-12) es un coloquio sobre Antonioni en el que intervienen Bardem, Berlanga, Cobos, Diamante, Eceiza, Egido, Ezcurra, Monleón y Sastre (este úl-

timo no anunciado). Junto al nombre de cada participante figuran las películas que éste ha visto de Antonioni. Varios sólo conocen L'avventura. Algunos han leído el guión de Il grido. Sólo Cobos --que ha vivido en Roma-- conoce la obra completa del realizador italiano. Se alude a la problemática general del cine de Antonioni, aunque se insiste de modo especial en la posibilidad de adscribirlo o no al realismo: es un cine que critica a la burguesía desde la burguesía (Bardem), "superador y sintético" dentro del realismo (Eceiza), cuya aparición coincide con la desaparición del neorrealismo "documentario" (Cobos). A este respecto dice Bardem:

Con respecto a la desaparición del neorrealismo, creo que conviene precisar el término y hablar de asesinato. El cambio de orientación política que sufrió Italia debía aniquilar un cine como el neorrealista, que planteaba de un modo crítico los problemas de la realidad cotidiana de Italia, además, preferentemente localizados en las clases populares. Esta coincidencia no es casual y viene a refrendar lo que yo había señalado antes: la capacidad de la burguesía para tolerar una cierta crítica hecha "desde dentro" que, en cierta medida, le sirve de inmunización. El neorrealismo, en cambio, llevado a sus últimas consecuencias, ataca principios esenciales cuya crítica no se admite.
(p.11)

Berlanga concluye el coloquio diciendo que el cine de Antonioni ha de considerarse como "un realismo de situaciones íntimas, pero ciertas, existentes". Y añade: "Estamos ante una forma válida de realismo."

Entre las páginas 13 y 16 se publican fragmentos de entrevistas con Antonioni, seleccionados y traducidos por Julio Diamante de Positif, Cahiers du Cinéma y Sight and Sound. "Michelangelo Antonioni: sus temas, sus personajes, su lenguaje" es la traducción extractada (pp.16-25) de un trabajo

de P.L.Thirard (publicado originalmente en Positif, aunque esto no se indica). Una filmografía de Antonioni cubre las páginas 26-27.

"Antonioni: fotografía de una noche" (pp.28-31) es el título de un artículo de Alfonso Sastre que comienza así: "Estoy ante la fotografía de una noche, y, sin embargo, tengo la impresión de estar leyendo un bello fragmento literario. Se diría que el cine es, por fin, literatura." Después se pregunta: "¿De dónde había salido que el cine tuviera que ser un arte 'trepidante'?" Y contesta: "Los maestros de Hollywood --pensaba yo-- tienen la culpa de que el cine trabaje, en general, a un cincuenta por ciento de sus posibilidades." En consecuencia, tras aplaudir el formalismo de Eisenstein, hace lo propio con el psicologismo de Antonioni:

En el cine, está por demostrar la aptitud del aparato para el reflejo profundo (ya lo estaba para el reflejo superficial de un "behaviorismo" ramplón) del mundo de la psicología. Aplaudo el psicologismo de Antonioni, o --por decirlo con la expresión de un crítico francés-- su "neo-realismo interior", porque significa una superación del "neo-realismo documentario" y anuncia la posibilidad de una futura superación dialéctica de estas dos formas. Queda felizmente superada la tesis de que el neo-realismo había entrado en un callejón sin salida. Su virtualidad histórica quedará patente. No podía ser de otro modo, pues significó, en sus formas más puras, una verdadera toma de conciencia. (p.30)

En "Un Antonioni leído" (pp.32-33), Ricardo Muñoz Suay (1) indica que, a falta de poder ver las películas, algunos espectadores españoles pueden, gracias a la colección "Dal soggetto al film" del editor Cappelli, "leer los guiones completos de los films más interesantes de Italia y seguir, con los comentarios y notas insertos en cada libro, el proceso de

creación y elaboración de dichas películas".

"Sobre 'La aventura' de Antonioni" (pp.34-36) es un comentario crítico de Luciano G. Egido, responsable y animador principal de Cinema Universitario. Se trata en esencia, según su propio autor confiesa, de un "intento de describir" la película. Aprovecha Egido, no obstante, para atacar a un sector de la crítica ("Con su natural ceguera, la crítica esteticista ha encontrado motivo en los últimos films de Antonioni para airear sus habituales tópicos sobre el formalismo artístico") y cierra su intento de descripción con un elogio reticente no desprovisto de mesianismo marxista sobrentendido:

Antonioni, quizá como lo mejor del cine de hoy día, vuelve al problema de nuestra moral de hombres en un mundo de hombres. Sin embargo, con las premisas de su individualismo, no podrá llegar nunca a la ribera de la Moral [2] que nuestro tiempo exige. Nadie que ignore lo que Sartre llama "las realidades colectivas" puede estar de verdad en el tiempo de hoy, es decir, en el tiempo que viene. (p.36)

Entre las páginas 37 y 56 se publica un amplio extracto del guión de La aventura, traducido por Julio Diamante.

"El cine en el mundo" es una selección de noticias cinematográficas procedentes de diversos países (pp.57-60).

"Crítica" (pp.61-63) se ocupa en este primer número de Los jóvenes invasores (William A. Wellman); La noche de los maridos (Delbert Mann); Julia y el celacanto (Antonio Momplet); El coloso de Rodas (Sergio Leone); Centauros del desierto (John Ford).

La crítica de J.M. (José Monleón) sobre Los jóvenes invasores es realmente dura. Reproducimos los fragmentos más significativos en cuanto a la actitud "moral" del crítico frente al film:

He aquí una película mediocre de la que conviene escribir. He aquí un buen arquetipo de ese cine que se esfuerza en mostrarnos la guerra como un deporte. ... En el cine a que pertenece "Los jóvenes invasores", cualquier dimensión auténticamente moral está ausente. Combaten unos contra otros como boxeadores que librasen una pelea profesionalmente decisiva. ... El que unos individuos se sometan, ametralladora en mano, a este juego, resulta siempre terrible. Más todavía el que se glorifique, sin una reflexión, sin un interrogante, sin una amargura. ... ¿Por qué, cuando se cierra el paso a tantas películas realmente importantes, se abren nuestras pantallas a estas aberraciones? (p.61)

Más audaz se muestra L.G.E. (Egido), que se atreve con Centauros del desierto (The Searchers), película considerada entre las mejores de un maestro por la crítica cahierista (3) y que el crítico e historiador Manuel Villegas López trataría con profunda admiración en el número 76 de Film Ideal. Reproducimos el primero y el último párrafo de la crítica de Egido:

Lo peor de este film es que está urdido con los elementos básicos de toda actitud reaccionaria. Hay siempre en toda película del Oeste, quizá por las mismas leyes que determinan y mantienen el género, una simplista reducción de los postulados morales de lo que podríamos llamar una moral tradicional. Sin embargo, poco a poco ese simplismo e incluso esa moral van desapareciendo. El maniqueísmo ingenuo y el individualismo ético dejan paso en muchas de las últimas películas del Oeste a una mayor complejidad en las relaciones de unos hombres con otros y en su actitud frente a las normas de su conducta. Ford, sin embargo, no participa en esa evolución. Está anquilosado en su viejo esqueleto de actitudes inválidas. ... Después hay los paisajes, las caídas de los caballos, el grueso humor fordiano, las batallas y el color a veces, que sin embargo no logran interesarnos demasiado ni sacarnos del aburrimiento en que caemos a los veinte minutos de proyección. (pp.62-63)

"El cine y la ley" (pp.63-64) es una sección de legislación y jurisprudencia cinematográficas, a cargo de Pascual Meneu Monleón, que se mantendría durante mucho tiempo. En esta primera salida se ocupa del caso de El coloso de Rodas, que sienta jurisprudencia en España en cuanto a la contratación de los actores, tras el pleito perdido en el Supremo por el actor John Derek al estimar el alto tribunal que su contrato no tenía carácter laboral.

El interior de las tapas y la contraportada están ocupados por fotos de Paco Rabal, Germán Cobos y Aurora Bautista. Por la inserción de dichas fotos, los actores abonaban una pequeña cantidad: esta es la única publicidad --si así puede considerarse-- que contiene la revista.

Número 9 (marzo de 1962)

Un "Juicio a la crítica cinematográfica española" abre el número (pp.1-11). Se trata de un diálogo dirigido por José Monleón, en el que participan: Luis Gómez Mesa, crítico de Arriba, jurado en festivales internacionales y autor de varios libros sobre cine publicados antes de 1936; Carlos Fernández Cuenca, crítico de Ya desde su fundación, jurado en festivales, director de la Filmoteca nacional, profesor del IIEC y autor de una Historia del cine; Alfonso Sánchez, crítico de Informaciones y Hoja del Lunes, jurado en festivales, miembro del consejo asesor de Film Ideal; José Antonio Pruneda, crítico de Film Ideal y director del cineclub de la revista, alumno del IIEC; Santiago San Miguel, crítico de Nuestro Cine y alumno del IIEC.

El diálogo se desarrolla según un cuestionario previsto. Se comienza distinguiendo entre la crítica en diarios y la crítica en revistas especializadas: la de diarios está dirigida a "lectores muy heterogéneos" (Gómez Mesa). "Al lector de un diario lo único que le interesa es saber si la película tal o la película cual le va a entretener." (Fernández Cuenca). La crítica en revistas especializadas implica una gran limitación, "en cuanto que suponemos que sólo va dirigida a un reducido núcleo de público cinematográficamente avisado y

al profesional" (Pruneda). En cualquier caso, deben ser tenidas en cuenta las circunstancias de realización de cada película; a este respecto, dice San Miguel:

Voy a poner un ejemplo concreto: "A las 5 de la tarde", de Bardem. Es una película que no gustó a casi nadie; a mí, tampoco. Pero cierto tipo de crítica que se le ha hecho me parece muy falso. Consiste en decir que se trata de un cine viejo, que no se puede rodar cuando se está haciendo el cine de Antonioni o de Resnais. Esto no se puede decir, porque no cabe duda de que, desde el punto de vista del estilo y la cultura cinematográficos, España vive muy retrasada con respecto a Francia e Italia. Hemos de establecer el juicio desde nuestras perspectivas. (pp.3-4)

Se entra después en el análisis de las condiciones que debe reunir el crítico cinematográfico. "Es conveniente que se trate de un universitario" (Gómez Mesa). "El punto de partida es el amor al cine" (Fernández Cuenca). Debe conocer la técnica del cine (San Miguel) y ser "un hombre de su tiempo" (Pruneda). "Estimo como condición esencial del crítico su absoluta independencia de criterio y su sinceridad (Sánchez). La veteranía es importante: "Los críticos veteranos tenemos la ventaja de nuestra perspectiva: hemos visto distintas etapas del cine" (Gómez Mesa).

Se estudian los obstáculos que se oponen a la formación del crítico español. El principal es que en España se exhibe sólo una parte de la producción cinematográfica mundial: sólo la asistencia a festivales, los viajes al extranjero, las proyecciones del IIEC pueden suplir parcialmente esa carencia. La opinión más contundente es acaso la de Alfonso Sánchez:

La formación de un crítico joven es en estos momentos dramática y punto menos que imposible. Sólo pue-

de superarse a base de heroísmo individual. Porque, aparte de las condiciones de cultura general, la formación del crítico no tiene más que una cátedra: muchas horas de butaca. Máxime con el cine de hoy, que responde a un arte completamente independiente. No se puede explicar a Resnais; no se puede explicar a Antonioni. Hay que verlos. Desgraciadamente, puede decirse que la labor de los cine-clubs se limita a ser informativa, y muy parcialmente. A mí a veces me llaman para presentar películas o intervenir en los coloquios, y yo voy, pero con la conciencia de que estamos perdiendo el tiempo y de que hacemos una labor perfectamente inútil. Los cine-clubs no tienen las películas que debieran conocer los jóvenes de ahora y formarlos. No digamos nada de la pantalla pública. Yo mismo, si en este momento tuviera que reducirme a las películas que veo en la Gran Vía, no podría ser honestamente crítico de cine. (pp. 6-7)

Al criterio general según el cual el crítico puede superar por diversos medios su desconocimiento opone San Miguel un argumento decisivo:

Mientras el público español no vea esas películas que han servido para formar al crítico, no creo que la labor de éste sirva prácticamente de nada, o sólo sirva de muy poco, por lo menos en cuanto al público mayoritario se refiere. (p.8)

Sánchez, Fernández Cuenca y --más matizadamente-- Pruneda muestran su desacuerdo con San Miguel: a falta de ver cine, mejor es leer sobre cine que nada. Otros obstáculos son la presión publicitaria y la censura. Este último no es considerado tal por los críticos veteranos: "Yo, que he escrito casi toda mi vida con Censura, he podido decir siempre lo que he querido. Nunca se me ha tachado nada." (Gómez Mesa); "Yo puedo decir que tengo una absoluta independencia, que no tengo la menor limitación de ninguna clase y que puedo expresarme con

entera libertad." (Alfonso Sánchez); "Salvo aquellos que deliberadamente hacen publicidad, los demás tenemos una libertad absoluta. Tampoco a mí la censura me ha tachado nunca nada ni me ha tocado una crítica." (Fernández Cuenca).

Se aborda el problema de si el crítico debe juzgar una película según la impresión momentánea o de acuerdo con unas concepciones estéticas y unas reflexiones ideológicas. Se produce este diálogo entre los críticos veteranos:

GOMEZ MESA.- Carlos, te voy a hacer una pregunta: ¿Cuántas veces has rectificado tu impresión momentánea sobre una película al volverla a ver? Yo, nunca.

ALFONSO SANCHEZ.- Yo sólo una vez. Fué con "La aventura", que se proyectó en Cannes entre las risas y chacotas de un público que se salía o pateaba.

GOMEZ MESA.- La impresión momentánea fué de gran fracaso de la película.

FERNANDEZ CUENCA.- Si me permitís terminar... Para la película corriente y moliente basta una impresión momentánea. Ahora bien, para la película importante, si en vez de escribir inmediatamente, uno tuviera un cierto reposo y una cierta meditación, sin variar absolutamente nada de los puntos esenciales, haría una crítica mucho mejor. (p. 9)

Monleón insiste en la valoración ética y pone el ejemplo de Une femme est une femme, que en función de la realidad francesa le parece "de bajísima condición ética" y que es considerada (el film es de Godard) una obra fundamental por Cahiers du Cinéma. Tras lo cual observa Alfonso Sánchez:

Es que el equipo de "Cahiers" está haciendo una labor nefasta, con unos monstruos sagrados que se sacan del bolsillo y una serie de cosas que no corresponden a la realidad. (p.10)

Planteado el problema ético con respecto del cine español,

San Miguel expresa un criterio que explica en cierto modo la actitud crítica general del equipo de Nuestro Cine:

Lo que sí es evidente es una falta absoluta de moral en la mayor parte de las películas españolas. Por tanto, la posición del crítico debe consistir en recargar las tintas más de lo que en una situación normal sería corriente. En España, donde la postura general es el hacer películas de evasión o diversión como forma que responde a una postura antiética, es obligado para la crítica el adoptar posturas tajantes. (p.10)

"El cine visto desde fuera" es una sección en la que diversos escritores opinan sobre cine. En esta ocasión, el llamado a opinar es el novelista Armando López Salinas, militante del entonces clandestino PCE, quien en un artículo titulado "Por una crítica objetiva" (pp.12-15) expone las tesis del materialismo dialéctico --aunque por obvias razones sin declararlas como tales-- sobre la crítica artística, aplicándolas al cine. Más que resumir el contenido global del artículo (que no contiene elementos originales respecto del campo estudiado) nos interesa reproducir un párrafo en el que, por primera vez en la revista, se alude de modo explícito a Lukács, inspirador de la metodología crítica de Guido Aristarco e indirectamente de la practicada en Nuestro Cine:

Si analizamos el cine desde un punto de vista ideológico y social, todo hacer artístico supone una concepción del mundo cualesquiera [sic] que fuere. Empleando el símil de Lukács en su crítica al irracionalismo, no podemos hablar de películas "inocentes". En este sentido se hace necesaria la crítica inmanente [?] que como exposición de conjunto o de manera sintética abarque la función social, puesto que lo que puede estar claramente superado por una metodología crítica puede no estarlo para un estamento social; tanto en lo artístico como en lo ideológico. (p.14)

En "Esplendor y decadencia del cine cómico americano" (pp. 16-29), César S. Fontenla comenta la obra de los grandes del slapstick y llega a la conclusión de que, en el cine americano actual, sólo Tashlin-Lewis y la excepcional Some like it hot (Con faldas y a lo loco) de Billy Wilder pueden resistir la comparación con las obras maestras del cine cómico de la edad de oro.

"Mesa de revistas" (pp.30-38) es una sección en la que los redactores de Nuestro Cine repasan el contenido de revistas especializadas españolas y extranjeras, en este caso Cinema Universitario, Cinéma 62, Cahiers du Cinéma, Sight and Sound, Films and Filming. Del número 15 de Cinema Universitario extraen fragmentariamente un significativo comentario:

"Asombra ver que dos revistas que uno desearía tan diferentes, como son Nuestro Cine y Film Ideal, sean casi idénticas entre sí. No sólo es la presencia en parte de los mismos colaboradores, sino que sus criterios, sus preferencias, sus debilidades, son las mismas, hasta tal punto que sus páginas son intercambiables..." "Al ver sus páginas tan llenas de Resnais, Antonioni, Visconti y demás, y pensando en el posible lector de revistas, nos preguntamos si estaremos asistiendo, al amparo de las circunstancias, al nacimiento de una crítica estetizante y esterilizada..."

Hemos reproducido estos fragmentos tal como los publica Nuestro Cine. En realidad, el comentario de Cinema Universitario proseguía así, tras los puntos suspensivos: "al estilo de 'Cahiers du Cinéma', con la particularidad de que en nuestro caso nos falta siempre la visión directa de los films."
(4).

Las "Noticias" del cine español y mundial se publican en las páginas 39 a 44.

La "Sección crítica" (pp. 45-56) aparece bastante estruc-

turada. En su primera parte se publican comentarios relativamente extensos, en este caso de Los atracadores, de Rovira Beleta (por José Luis Egea); Parrish, de Delmer Daves (por Santiago San Miguel) y Una cara con ángel, de Stanley Donen (por César Santos Fontenla). La segunda parte de la sección, titulada "También suscitó nuestra atención", incluye críticas de menor extensión: El amor se paga con la muerte, de Edwin Zbinek; El zurdo, de Arthur Penn; La verdadera historia de Jesse James, de Nicholas Ray; Macario, de Roberto Gavaldón; Duelo en el fondo del mar, de Irwin Allen; Un hombre solitario, de Henry Levin; Empezó con un beso, de George Marshall; Viaje en globo, de Albert Lamorisse; Fanny, de Joshua Logan; Cuerda de presos, de Pedro Lazaga. Se cierra la sección crítica con "Y además se estrenaron", simples fichas técnico-artísticas de los films que no han merecido atención crítica. El título de cada película va siempre precedido de un antetítulo puesto por el crítico, que a veces resume muy bien el sentido general del comentario. A cada crítica precede la ficha de la película comentada.

La extensa y notoriamente dura crítica de Egea sobre Los atracadores se titula "Una moral represiva". Egea comienza hablando del "cinéma de qualité" catalán, un cine hecho en Barcelona con pretensiones cosmopolitas, del cual sería Los atracadores la última muestra. Rovira Beleta ha visto cine moderno en Europa, de lo cual se derivan sus efectismos de estilo basados en el transfocator y el travelling. Esquemas formales tras los que subyace un esquema mental de donde se deriva la moral represiva de que habla el título:

En primer lugar, una moral pesimista, que se concibe como código penal aplicable a unos seres pecaminosos, unos seres que deben ser encauzados por unos cuantos elegidos, unos seres en los que no se tiene

el más mínimo grado de confianza. Unos seres a los que conviene vigilar. En segundo lugar, una moral irracional, superpuesta al hombre, que, lejos de ser producto de su inteligencia, supone un preventivo inexorable de la aceptada ineficacia de su actividad, y que señala como principal causante de las desgracias precisamente a un intelectual. En tercer lugar, una injusta moral represiva. ... Decía al principio que "Los atracadores" era, en cierto modo, distinta al anterior cine "cosmopolita". Desde luego. Es un paso más sutil en la línea del descrédito de la razón a que se libra el cine español. (p. 47)

"Exaltación del capitalismo popular" se titula la poco amable crítica de San Miguel sobre el Parrish de Delmer Daves, crítica que se concentra en los aspectos sociológicos del film:

La acción se sitúa en las zonas tabaqueras próximas al territorio de Maryland. Allí, tres fuerzas sociales determinantes, en íntima trabazón: los grandes propietarios de tendencias monopolistas, los pequeños propietarios y la mano de obra, las fuerzas laborales. ... Ciertamente, en esta película se lleva a sus extremos máximos lo que podríamos llamar moral del pequeño capital o de la pequeña propiedad. Se trata, exclusivamente, de una sustitución en el poder de la gran burguesía por la pequeña burguesía. (pp. 48-49)

Ni Donen (Una cara con ángel), ni Penn (El zurdo), ni Ray (La verdadera historia de Jesse James) despiertan el entusiasmo de los críticos de Nuestro Cine. "La realización es, en general, bastante vulgar", dice por ejemplo V.E. (Víctor Erice) sobre la película de Ray. El mismo Erice considera Duelo en el fondo del mar como "ciencia-ficción al servicio del Pentágono", mientras Santiago San Miguel aprovecha la crítica de Un hombre solitario para afirmar que los westerns de Hawks,

Mann (Anthony) o Ray no se pueden equiparar, "desde el punto de vista de la resonancia y, a la postre, de la significación histórica", al Solo ante el peligro de Zinnemann y a las Raíces profundas de Stevens.

La contundencia de J.G.D. al hablar del Viaje en globo de Lamorisse resulta refrescante:

El cine de Lamorisse, cargado de forzada ingenuidad y de laboriosa belleza, es absolutamente tedioso. Un cine que propugna como meta última la nostalgia infantil, la pureza del alma de la niñez, la belleza del vuelo de las aves y la grácil esbeltez de un globo es un cine tristemente inútil, cuando no nocivo. Predicar la belleza y el sosiego mientras reina la injusticia y el desorden es tolerar esto último. Todo cine que propugna la buena conciencia es siempre peligroso: "Viaje en globo" es peligroso por imbécil. Lamorisse, al optar por el llamado "cine poético", ha renunciado a la tarea moral que todo artista ha de imponerse. Nosotros también optamos: optamos por la repulsa de esta clase de cine misticador que algunos llaman poético... (p. 54)

El estreno con retraso del film de Lazaga Cuerda de presos (1955) da ocasión a C.S.F. (Santos Fontenla) de despachar con pocas contemplaciones al futuro ídolo español de algunos film-idealistas:

Pero hoy, después de conocer las obras posteriores de Lazaga, no es difícil llegar a la conclusión de que lo que en la película hay de aparente inquietud no tenía una base real que lo sustentara, y que las búsquedas de tipo formalista se quedan en eso, en el puro afán de conseguir una serie de bellos encuadres o poco más, sin responder a una efectiva búsqueda de un estilo que, de existir realmente, hubiera podido desarrollarse aun a través de temas impuestos y de carácter puramente comercial. (p. 55)

Tras una bio-filmografía de Orson Welles, la revista inicia la publicación del guión de Citizen Kane, en pliego numerado aparte para que el lector pueda encuadernarlo si lo desea, una vez finalizada la publicación por entregas.

El interior de la contraportada nos muestra a una elegante Lucia Bose al volante de una Vespa. El texto del anuncio (de un anuncio se trata) dice así: "La vespa es el vehículo ideal para la mujer, por su limpieza y comodidad. En nuestra foto, Lucia Bose."

Número 15 (diciembre de 1962)

El juvenil bisoñé de Francisco Rabal preside la portada de este número dedicado al cine español. En la página 1 figura el consejo de redacción, compuesto por Jesús García de Dueñas, José Luis Egea, Víctor Erice, Santiago San Miguel y César S. Fontenla. En dicha página figura asimismo un sumario. Un breve editorial, en la página 2, se inicia así:

El presente número va íntegramente dedicado al cine español, de cara a la nueva situación producida en sus organismos dirigentes. Hemos querido reunir en él una serie de testimonios que puedan dar una idea lo más clara posible de los problemas planteados a nuestro cine y de las soluciones que los que lo hacen ven como más viables.

La nueva situación a que se refiere el editorialista es, claro está, la originada por el acceso de García Escudero a la dirección general de Cinematografía. "El cine español y su nueva etapa", de Santiago San Miguel, abre el número (pp. 2-7). "Parece que ha llegado para todos... --escribe San Miguel-- el momento de interrogarse por un posible nuevo cine español que lograra incorporarse, en forma definitiva, a la historia de la cultura española." Tras lo cual lleva a cabo un repaso de la historia del cine español, basado en sus hitos principales, cuya última etapa sintetiza en tres títulos:

Bienvenido, Mr Marshall, de Berlanga: posibilidad de un cine folklórico, crítico y popular; Calle Mayor, de Bardem: posibilidad de un cine romántico; Los golfos, de Saura: posibilidad de un cine realista. Tras preguntarse "en qué fenómenos concretos va a traslucirse esta nueva etapa del cine español a través de ayudas y clasificaciones", San Miguel concluye de modo muy poco triunfalista:

Habrà una mayor libertad de temas, una mayor libertad de tratamientos, pero, pienso, el optimismo no es tan grande si lo referimos a libertades concretas de nombres concretos. Entramos en una etapa donde se corre el muy cercano peligro de la disolución de posturas personales que hasta el momento han sido positivas y que desde ahora pueden colaborar a crear un estado de quietismo y de inmovilismo nacional. (p. 7)

"Responsabilidad y significación estética de una crítica nacional" (pp.8-18) se titula un artículo de Víctor Erice muy comentado en su día. Tras citar a Larra de entrada ("escribir en Madrid es llorar"), Erice pasa a referirse a la polémica sobre la crítica, entonces en pleno apogeo:

Significa ya un progreso importante --debido, ante todo, al esfuerzo de la generación realista que nos ha precedido-- el que por primera vez en muchos años las polémicas hayan trascendido del simple plano de oposición entre crítica "vendida" y crítica "pura", y hayan llegado a plantearse con cierta insistencia en el terreno de las ideas estéticas. Por consiguiente, las condenas de unos métodos determinados, las acusaciones de contenutismo y de formalismo, de "politicismo" y de "reaccionarismo", responden necesariamente a unos hechos que tienen su raíz más decisiva en el presente desarrollo de nuestra cultura. (p. 8)

Desde hace ya demasiado tiempo falta "una teoría estética

nacional que examine el problema del arte con una postura realista y crítica". Hay dos posturas críticas --y aquí Erice cita explícitamente a Lukács--: "la que cree en la razón y la que se abandona al prestigio del irracionalismo", posturas que pueden definirse respectivamente como realista y antirrealista. El punto de partida "válido" de la crítica realista es Larra. A la generación del 98, en cambio, cabe reprocharle "la ausencia de compromiso realista de algunas de sus ideas más significativas". La generación del 14 fue escéptica, irónica e insincera. Lo que pudo llegar a constituir la del 27 "es algo que los acontecimientos nos han impedido comprobar". En Ortega y en cierta crítica francesa habría que ir a buscar las raíces de la crítica idealista española actual que establece el culto a la forma como único valor a estimar:

Así, ante determinada clase de películas [esos críticos] insistirán en que los argumentos --aunque defiendan el colonialismo-- no importan, que las ideas --aunque a veces exalten la violencia y el racismo-- no importan; que solamente interesan los sonidos y no las palabras, los gestos y no las conductas. Y de esta manera, liquidadores de toda conciencia y de toda responsabilidad, afirmar que, en virtud de la importancia "artística", lo demás deberá ser ignorado para que el arte pueda subsistir.

... En definitiva, lo único que se oculta tras esos conceptos artísticos, en apariencia inofensivos, es un renovado intento de deshumanizar el arte. Ya hemos visto las consecuencias peligrosas que en el pasado trajeron esta clase de empresas. ... Y hay que preguntarse, entre otras cosas, si toda esta corriente de esteticismo hueco, barnizado con influencias francesas, no es sino el hijo retrasado de unas ideas trasnochadas, arraigadas, por desgracia, en nuestra enseñanza cultural. (pp. 15-16)

Por su parte, la crítica cinematográfica realista española arranca del Nuestro Cinema de Juan Piqueras y se reanuda en 1953 con Objetivo y más tarde con Cinema Universitario. Pero

la universidad y la provincia propician el aislacionismo (Cinema Universitario se editaba, como es sabido, en la Universidad de Salamanca): un crítico "no puede conocer los fenómenos sin estar en contacto con ellos":

Estos caracteres generales, esbozados aquí, no responden al idealismo de una simple controversia más o menos literaria. Se trata de la circunstancia que creo nos hemos encontrado los críticos que hacemos esta revista, y a partir de esta situación queremos construir una postura que se adapte a las exigencias del momento. No nos seduce la inmovilidad de las ideas estéticas porque no creemos que la realidad sea estática; porque pensamos que una ideología se niega, se ahoga y se hace ineficaz cuando no se intenta en la medida de lo posible enfrentarla a una vida nacional. (pp. 17-18)

El apartado "Testimonios" (pp. 19-46) incluye las conclusiones de Salamanca (1955); "Puntos fundamentales del cine español", escrito enviado por los productores al director general; un artículo de García Escudero; entrevistas con Berlanga, Saura, el productor José Luis Dibildos, el distribuidor José García Ramos y el exhibidor Rafael Mateo Tarí; un artículo de José Luis Sáenz de Heredia, nuevo director del antiguo IIEC, ahora Escuela Oficial de Cinematografía.

En "Un festival en el aire" (pp. 47-53), José Luis Egea se ocupa del primer certamen internacional de los nuevos valores cinematográficos, celebrado en Las Palmas de Gran Canaria.

Tras la selección de noticias internacionales y españolas --que incluye una lista de los rodajes en curso-- se inicia la sección crítica (pp. 58-67). Merecen comentario extenso La isla desnuda, de Kaneto Shindo (por Santiago San Miguel); Panorama desde el puente, de Sidney Lumet (por José Monleón); El empleo, de Ermanno Olmi (por S.S.M.); El hombre de Alcatraz, de John Frankenheimer (por Víctor Erice); Buenos días,

tristeza, de Otto Preminger (por Jesús García de Dueñas); El hombre que mató a Liberty Valance, de John Ford (por César S. Fontenla). Se dedican críticas breves a Uno, dos, tres, de Billy Wilder; Tres sargentos, de John Sturges; Mujeres culpables, de Robert Wise; La humanidad en peligro, de Gordon Douglas.

Para Santiago San Miguel, La isla desnuda es rechazable como documento sobre la existencia del campesinado japonés, dado lo excepcional del caso, que invalida cualquier posible generalización. Es también rechazable formalmente, pues se basa en "una estética de fotógrafo", "profundamente reaccionaria". Finalmente, la tesis de la película es claramente condenable:

Nos encontramos ante una exaltación del quietismo y de la resignación, ante la aceptación sin réplica y sin discusión de unas estructuras sociales definidas en términos casi medievales. ... Es elogiable que se trate de introducir en nuestro país un cine de calidad, incluso en sus manifestaciones más claramente abogadas [?] a una limitada carrera comercial. Y no deja de ser triste que este deseo se haya visto traducido en esta ocasión por la presencia de una obra inválida y falsa estéticamente, índice claro de una mentalidad reaccionaria y clasicista, pero que, naturalmente, no dejará de hacer las delicias ni de nuestro público más selecto ni de nuestra crítica más cultivada. (p. 59)

Tras analizar que el cine en general y Lumet en concreto acrecientan "los vicios dramáticos de Arthur Miller", Monleón cierra su crítica de Panorama desde el puente relatando una anécdota significativa:

Es curioso que el público, protestón ante un supuesto corte --y digo supuesto porque las secuencias siguientes demuestran que nada falta-- de unos pla-

nos, reaccionara incómodamente ante una escena amorosa. A fuerza de tanto paternalismo moral, nuestro espectador ha llegado a perder toda espontaneidad ante la imagen. Podría decirse que ni en la oscuridad de la sala se siente inclinado a distenderse... Pocos días después de ver esta película, en un coloquio desarrollado en el Aula de Cultura, se suscitó el tema de estas reacciones del público. Se dijo allí que ellas venían a probar la necesidad de un control pedagógico que eliminase todo aquello que pudiese molestar al espectador. Yo pienso, y así lo dije, que estas penosas reacciones del público, tras tantos años de falsa pedagogía, prueban a las claras que el camino elegido hasta ahora no conducía a ninguna parte. (p. 60)

San Miguel sobre El empleo:

Con el tiempo, la valoración de "El empleo" bajará considerablemente, ya que descansa sobre la madurez y el logro casi completo de un estilo que refleja posiciones estético-ideológicas poco importantes y no demasiado actuales. El mérito está, sobre todo, en la reactualización de los métodos predilectos del neorrealismo. (p. 61)

Para Erice, El hombre de Alcatraz es --como para San Miguel La isla desnuda-- una exaltación del conformismo:

Stroud, se nos dice, se libera de toda clase de rejas, de la vida sin proyección a la que se le ha condenado, y esto, en "El hombre de Alcatraz", es presentado como significativo de unas perspectivas generales, de una concepción de la libertad que está íntimamente ligada a la meramente formal de cierto tipo de sociedad. Sólo cuenta la vida interior, la libertad en ese espacio reducido y oscuro, la libertad de pensar. Evidentemente, con semejantes afirmaciones se está limitando peligrosamente la concepción de la actividad humana. (p. 62)

Muy adversa es la crítica de García de Dueñas sobre el

Buenos días, tristeza, de Preminger: "una realización puramente decorativa al servicio de un texto insufrible". Dado que Preminger era uno de los autores predilectos de la crítica cahierista, parece pertinente reproducir un párrafo en que se alude a esta circunstancia:

El manifestar rendida admiración por Preminger ha llegado a convertirse en estos últimos años en signo de distinción y buen gusto. "Descubierto" el realizador americano por Cahiers du Cinéma, ha sido traducida y adaptada a España esa veneración por cierta tendencia estetizante de la crítica especializada española. En las páginas de NUESTRO CINE no nos habíamos ocupado hasta ahora de este director. Cuando apareció nuestra revista hacía tiempo que se había estrenado su "Anatomía de un asesinato". Teníamos preparado entonces un amplio trabajo sobre Preminger en el que se incluía una entrevista —concedida precisamente a los redactores de los Cahiers— en la que el realizador exponía su método de trabajo y sus ideas sobre el cine. Diversas circunstancias, entre las que no fué la menor la decepción que nos causó la "Anatomía", nos movieron a aplazar la publicación de esos textos hasta que surgiese un nuevo film de Preminger que los justificase. Ahora, ante el triste espectáculo de "Buenos días, tristeza", más vale olvidarse de todo aquello y poner en cuarentena la poca estimación que teníamos por este autor. Ya "Exodo" nos había causado bastante mala impresión, pero este film de ahora supera todas las previsiones. (p. 62)

Algo parecido sucede con John Ford en la crítica que Santos Fontenla dedica a El hombre que mató a Liberty Valance, considerada como una de las obras maestras de su autor por los filmidealistas. Fórmulas como "la realización es torpe, desganaada, sin el menor indicio de brillantez o personalidad", abundan en el comentario. Pero veamos el párrafo inicial, en el que el crítico aborda de frente la cuestión del mito Ford:

John Ford envejece mal. Si ya últimamente se había enfriado un tanto el entusiasmo por sus obras debido a su declive e incluso a una rigurosa revisión crítica de las que parecían intocables, no deja de ser curioso que el mito Ford se revivifique precisamente en el momento en que sale al mercado internacional el que es posiblemente el peor film de toda su carrera. Porque "El hombre que mató..." es, al margen de lo que pueda significar en relación a otras obras de su autor, una película mala sin paliativos. Nada en ella es válida[?]. Resulta inconcebible que un hombre que, en el peor de los casos, siempre había conservado un sólido oficio, una lírico-maciza habilidad para utilizar el paisaje y una correcta y cuidada dirección de actores pueda firmar, en 1962, una obra como la que comentamos. Se ha llegado incluso a hablar de la grandeza temática del film, de su "tesis" antifeudal y pacifista; nada puede parecerme más falso y sacado de quicio. (p. 64)

San Miguel sobre Uno, dos, tres, de Billy Wilder:

Hay métodos de hacer reír que son honestos y otros que no lo son. El de "Uno, dos, tres" es de los más deshonestos que conozco. La gracia estúpida y anecdótica puede tolerarse con temas determinados. Con los temas reales que maneja el film de Wilder no debe admitirse. Sin embargo, se ha llegado a decir que se trata de una obra progresista, y esto resulta sorprendente. Que la sátira se reparte equitativamente --democráticamente, supongo-- entre rusos y americanos. Que, incluso, era un film antiamericano. Respecto a esta consideración hay que ser tajantes: la intención satírica va siempre aplicada a rasgos anecdóticos de la nación y el hombre americano, y en cambio, a ideas, situaciones y posiciones fundamentales en las estructuras sociales y políticas de las naciones socialistas. ... Jean Wagner, en Cine-
ma 62, decía que a veces se reía y luego sentía vergüenza de haberlo hecho. Me parece justo. Una satisfacción personal es haberme reído muy poco. Excepto tres o cuatro gags, la película es pobre de inventiva y corta de realización. Afortunadamente, está mal hecha. (p. 65)

Número 23 (1963; posible: octubre)

Al consejo de redacción que figura en la página 3 --la revista incluye ahora las portadas en la paginación-- se ha añadido Antonio Eceiza. El número está parcialmente dedicado a la EOC, concretamente a la promoción de titulados de 1963. Un editorial advierte en la página 4:

... dada la íntima relación que une a la mayoría de los que hacemos NUESTRO CINE con la Escuela, hemos querido, dentro de lo posible, dedicarle un espacio que junto a los datos estrictamente objetivos y de carácter testimonial ofrezca, en lo que se refiere a los planteamientos de tipo crítico, un carácter hasta cierto punto particular, en el sentido de que notas y comentarios estén escritos conjuntando la cualidad de críticos de sus autores con la de alumnos del referido centro.

En un artículo titulado "Técnica dramática" (pp. 4-5), el subdirector de la EOC, Carlos Serrano de Osma, considera que los films de los alumnos de la escuela saben resolver los problemas formales y temáticos, pero "carecen de estructura narrativa, de técnica dramática". "Es necesaria una indagación individual y colectiva de los hombres de la Escuela en la técnica dramática, en sus recursos y posibilidades."

"E.O.C. 1963 1964" es un breve trabajo de Santiago San Miguel --todavía alumno del centro-- en el que éste escribe:

En cualquier caso, de estas películas y de los medimetrajes de los seis nuevos diplomados, hay que sacar una consecuencia obvia, pero que se hace necesario concretar de una vez para siempre, sobre todo ahora que ciertos críticos y tristes gaceti-lleros cinematográficos tratan de definir a la "gente de la E.O.C." como un nuevo y curioso clan, como una nueva masonería: ni cultural, ni estética, ni ideológicamente existen puntos de contacto entre los alumnos de la E.O.C.; sencillamente hay personas que piensan de una forma y otras que lo hacen de manera distinta, hay buenos y pésimos realizadores, y para ninguno de nosotros, alumnos o diplomados de la E.O.C., el hecho de que una película venga firmada por uno de sus miembros supone garantía ni afinidad de ningún tipo; el ingresar en el centro no supone, naturalmente, la pérdida de nuestros carácter y personalidad individuales en aras de algún extraño sentimiento o "espíritu" colectivo. (p. 6)

Las páginas 7 a 22 están dedicadas a los titulados de la Escuela y a sus películas de fin de carrera, con cuyas críticas --bastante duras por cierto-- pecha Santiago San Miguel. Los titulados en dirección son Pedro Balañá Bonvehí (Un día más), Pascual Cervera (El aire de la tarde), Víctor Erice (Los días perdidos), Angelino Fons (A este lado del muro), Luis Enrique Torán (Turno de noche) y Guillermo Zienler (Tiempo negro). Los titulados en interpretación son Manuel de Blas, Luisa Muñoz y Cecilia Villarreal. Como puede observarse, sólo Angelino Fons ha tenido una cierta continuidad como director profesional, aunque Víctor Erice realizó una de las películas consideradas fundamentales del cine español, El espíritu de la colmena.

Entre las páginas 23 y 46 se publica una crónica de César S. Fontenla sobre el festival de Venecia: "Nuevos horizontes". Por su parte, San Miguel, en "Crónica de un festival agitado", comenta el certamen de cine documental de Bilbao (pp. 47-53).

Javier Aguirre dirige una "Carta abierta" a José Luis Egea y Jesús García de Dueñas a propósito de las críticas que éstos hicieron de su película Tiempo abierto (núms 19 y 21 de Nuestro Cine.). De esta carta del antiguo colaborador de Film Ideal extraemos el párrafo que sigue:

En la otra cara de la moneda, noto se han guardado bien de decir --ya que no formo parte de especiales "capillas"-- que en "Tiempo abierto", por ejemplo, es la primera vez que en España se ataca, con imágenes cinematográficas, la figura de Hitler y se presentan los hornos crematorios de judíos. Sí, ya sé que no toco el problema, ni mucho menos, con todas sus consecuencias; pero también es cierto y debe recordarse que mi documental es un encargo sobre la Universidad de Verano de Santander y no un corto sobre la guerra o sobre el nazismo. De todas formas, permítanme que me quede duda sobre la clase de campanas que hubiesen echado al vuelo --en esos repiques que son notorios por su extracinematográfico matiz-- si esto mismo lo hubiera firmado alguno de sus "con-capillistas". (p. 54)

"¿Pasa el Manzanares por Hollywood?" (pp. 55-63) es un muy documentado artículo de Román Gubern sobre el desarrollo de la industria cinematográfica norteamericana montada en Madrid por el productor de origen ruso Samuel Bronston. El origen del fenómeno hay que buscarlo en la producción, por el cine americano, de "colosos" de gran presupuesto en cinerama o estereoscopia, capaces de luchar con éxito contra la televisión arrasando de nuevo al público hacia las salas de cine. La elevación de los costos de producción en Hollywood (1955) hizo que el rodaje de estas superproducciones americanas se desplazara parcialmente a Roma, contribuyendo al desarrollo de Cinecittà.

Pero, a su vez, la elevación de los costos en Italia y la evolución política de dicho país hacia el centro-sinistra hace que los grandes financieros americanos empiecen a buscar

una solución de repuesto: "Los expertos americanos estiman que una película rodada en España puede representar una economía hasta del 50 por 100 del presupuesto original. Así se inicia "la marea de las coproducciones".

En 1957 llega a España Samuel Bronston, que logra el apoyo financiero del "rey del nylon", Dupont de Nemours, para la producción de films en el país más barato de Europa. Llegan John Farrow (John Paul Jones, 1959), Nicholas Ray (Rey de reyes, 1961; 55 días en Pekín, 1962), Anthony Mann (El Cid, 1962; La caída del imperio romano, 1963), Henry Hathaway... En un momento de crisis mundial del cine, "¿qué representa la industria de Bronston en el panorama del cine español?" Algunos beneficios concretos "en una consideración parcial y fragmentaria": las figuras del cine español interpretan papeles ínfimos en las superproducciones americanas, los técnicos cobran mejores sueldos. Como contrapartida, este personal se "pierde" para la industria nacional, se eleva el alquiler de los estudios y, en consecuencia, el coste medio de las producciones españolas. Los pronósticos hacen pensar que la situación se agravará, lo cual mermará la posibilidad de un "cine nacional independiente", ya que este tipo de cine "no puede prosperar más que con muy bajos costes de producción":

Ahora que las revistas extranjeras se refieren con profusión al nacimiento de un Hollywood-Madrid, será prudente que tratemos de establecer un objetivo balance de las ventajas e inconvenientes de esta situación que, en apariencia y al decir de muchos, desborda de prosperidad, optimismo y esplendor. Pero nosotros somos de los que creemos que no es oro todo lo que reluce, ni es por un plato de divisas por lo que vale la pena vender nuestro cine. (p.63)
[5]

"La foto del mes" (p. 64) es una sección dedicada a informar sobre películas españolas en rodaje. En este caso se tra-

ta de La niña de luto, segundo film de Summers: "es de esperar que, dado el tema, el autor logre una obra que, superados los defectos y balbuceos de la primera, pueda resultar completamente válida".

En las páginas 65-66 se reproduce un artículo --"Cine en la cuerda floja"-- publicado en Pueblo por Arturo González, un joven realizador (6) cuya primera película, Benigno, hermano mío, fue relegada por la Junta de Clasificación "en una de las últimas categorías". Este artículo provocó "en la generalidad de los ambientes cinematográficos un revuelo considerable". González, en efecto, ataca con saña los criterios de protección estatal, decididos por la Junta de Clasificación y Censura. Teniendo en cuenta que en dicha junta figuraban los críticos de Film Ideal Juan Miguel Lamet y Marcelo Arroita-Jáuregui, nos parece especialmente significativo este párrafo del artículo de Arturo González:

Bien está como humorada de café o incluso como creencia de grupo o personal, que se hable, en refrito de alguna revista francesa y sin su perspectiva y amplitud, de un cine vacío de contenido, de Howard Haks [?] y Samuel Fuller como genios ignorados y de los valores recónditos de "Hatari" y "Los caballeros las prefieren rubias". Lo que no está bien es que, a través de algún aspirante fracasado y de seguidores falsos y cambiantes, cuya única característica es una diarrea mental y dialéctica, estas opiniones penetren en los órganos de gobierno, con la consiguiente repercusión económica, humana y hasta de seriedad cultural. Así las cosas, va a dar vergüenza confesar que Fellini, Bergman y Antonioni parecen máximos representantes de la integración de la cultura al cine, que Rossellini y Zurlini gustan e interesan y que Hawks es un mediocre director e Hitchcock solamente un gran técnico de la intriga, pero nunca un genio creador cabeza del cine. Quiérase o no, hay que reconocer la trascendencia inevitable del cine como fenómeno artístico esplendoroso de nuestro tiempo. Aceptémoslo.
(p. 66)

Número 30 (junio de 1964)

En este número la revista cambia el logotipo fundacional del título por otro, modernizado, que con muy leves retoques se mantendrá hasta el fin. El nuevo precio de 30 pesetas figura en portada desde el número 26. El único cambio verificado en el consejo de redacción es la desaparición de Santiago San Miguel. El confeccionador es ahora Francisco L. Alvarez y como responsable de la redacción en Barcelona figura Román Gubern.

Se inicia la publicación seriada de "Las delicias de la ambigüedad" (pp. 4-18), estudio de Gérard Gozlan (traducido de Positif por César S. Fontenla) sobre "el sistema crítico de André Bazin". Dice la nota de presentación del trabajo:

Creemos llegado el momento --dada la proliferación de discípulos más o menos fieles de Bazin fuera y dentro de nuestras fronteras-- de afrontar su figura con la seriedad y el detenimiento que su indiscutible importancia exigen. Por ello, lo publicaremos a lo largo de varios números, en la idea de que, después de tanta alusión precipitada y muchas veces mal interpretada, se hacía necesario un estudio a fondo de su sistema crítico. Dado el rigor del realizado por Gozlan, con la colaboración de Simone y Guy Lajoinie, nos ha parecido lo más indicado reproducir su trabajo. (p. 4)

Las referencias que figuran tras las citas de Bazin corresponden a la edición francesa de sus obras (7). Bazin había muerto en 1958.

"El problema --escribe Gozlan-- consiste en saber si André Bazin fue el gran autor que se ha querido hacer de él, si es realmente gigantesco o bien si sólo se ha logrado hacer creer que lo era." Gozlan comienza apostillando los comentarios de Bazin sobre la obra de Buñuel, de la que el padre de Cahiers da "una explicación que procede del idealismo burgués más vulgar, de la formación hipócrita de un conservador". Decir que Bazin es un burgués y un crítico católico "explica el 'porqué' de la cosa, pero no el 'cómo'": Bazin tiene un "sistema". Un sistema basado en la fenomenología de Merleau-Ponty, de la cual el propio Merleau-Ponty afirma que no se propone explicar el mundo, sino "formular una experiencia del mundo, un contacto con el mundo que precede a todo pensamiento sobre el mundo". Bazin, pues --prosigue Gozlan-- pretende mostrar que "el cine es el instrumento ideal para describir el mundo sin analizarlo ni explicarlo". El realismo sería, pues, "natural" al cine, "el resultado de un registro mecánico dotado de objetividad". Puesto que el realismo es "natural" al cine, el realismo entero está contenido en el "hecho ontológico" del cine. "Sería una estética implícita en una técnica (que no existiría aún) la que crearía sobre la marcha todas las técnicas, todos los estilos, todas las estéticas válidas."

Hay que decir y repetir que la demostración de Bazin no sirve para nada, porque está impregnada de idealismo y finalismo, porque pretende explicar lo que no existe todavía en función de lo que pretendidamente existía antes. Porque no son las condiciones objetivas de las novedades técnicas del cine en evolución las que están contenidas en sus orígenes; ocurre más bien que, puesto que todo tiene una finalidad, el fin de todo es realizar esta finalidad. Es

la caída del cuerpo explicada por Aristóteles. Es Bazin --sí-- hablando del mito de Icaro: "El viejo mito de Icaro ha debido esperar al motor de explosión para bajar del cielo platónico. Pero existía en el alma de todos los hombres desde que contemplaron a los pájaros. En cierta medida, puede decirse lo mismo del cine..." (p. 13)

Ninguna explicación del hecho cinematográfico "corre, pues, el riesgo de ser menos materialista que la de Bazin". El verdadero realismo, según Bazin --afirma Gozlan--, "procede de una actitud moral humilde y modesta frente a la realidad". El sistema de Bazin, que pretende ser una defensa del cine en tanto que realismo fenomenológico, "se cierra en un círculo perfecto y llega a la metafísica de la que jamás se había apartado": se sustituye el análisis materialista de la condición humana de los hurdanos o de Nanuk el esquimal "por una visión metafísica de la condición humana". Para Bazin, como para el existencialista cristiano Gabriel Marcel, lo mejor del método es que establece el carácter "angélico" del hombre: de donde se infiere que Bazin y sus discípulos están en realidad lejos de un Merleau-Ponty o de un Sartre, e incluso de un Husserl: "Bazin y sus epígonos vuelven del revés el método fenomenológico y le hacen marchar cabeza abajo."

La verdadera fenomenología, en efecto, al fundamentar la libertad de compromiso del hombre, afirma al mismo tiempo que la medida del hombre es la única que cuenta. ... Si para Bazin el quehacer humano está envuelto y bañado en un Universo que debe ser algo como una gran alma, fuente de "la gran luz ética"; si para el metafísico que siempre ha sido el esfuerzo del hombre no es sino teórico e irrisorio, para nosotros el esfuerzo humano se caracteriza en primer lugar por su eficacia o ineficacia, y el criterio de logro es la primera de las pruebas. Vemos hasta qué punto Bazin es un crítico religioso. (p. 17)

El sistema de André Bazin constituye una "mediocre catequesis". Con esta afirmación rotunda concluye esta entrega del estudio de Gérard Gozlan (8).

"En la muerte de Ben Hecht" (pp. 19-21) es un artículo de Román Gubern --abundantemente documentado, según en este autor es habitual-- sobre la vida y la obra del guionista norteamericano, pionero del cine de gangsters. De la probablemente última entrevista que concedió Hecht (19 de abril de 1964, L'Europeo) extrae Gubern una frase, según él patentizadora de "los límites culturales" del anciano guionista, que acaso hoy mereciera otro juicio: "Voy de buena gana a ver los films de Antonioni. Son tan estúpidos que al salir del cine recobro toda la fe y el valor necesarios para continuar haciendo otras películas." Recordemos que Hecht escribió los guiones de La ley del hampa (Sternberg), Front Page (Milestone), Una mujer para dos (Lubitsch), La comedia de la vida, La ciudad sin ley y Luna nueva (las tres de Hawks), entre otros muchos.

"La decadencia de Hollywood" (pp. 22-30) es un artículo sobre el cine americano del momento, escrito por el guionista John Howard Lawson, uno de los "Diez de Hollywood" condenados a prisión e incluidos en las "listas negras" de la industria americana tras la caza de brujas emprendida por el Comité de actividades antinorteamericanas del senador Joseph McCarthy (9).

"Cannes, 64" (pp. 31-53) es una crónica de José Monleón sobre el festival francés.

"2 realizadores polacos. Wajda y Kawalerowicz" (pp. 54-60) es un trabajo informativo y crítico de Claudio Guerin Hill suscitado por la importación, para la Federación nacional de cineclubs, de Lady Macbeth en Siberia y Tren de noche.

La "Sección crítica" es en este número corta (pp. 61-65) y se ocupa sólo de tres películas: Charada, de Stanley Donen (por José Luis Egea); El éxito, de Mauro Morassi (por Víctor Erice) y La pantera rosa, de Blake Edwards (por Pedro Olea).

Sobre Charada (calificada con 5 --obra maestra-- por varios críticos de Film Ideal y que sería considerada como una de las cinco mejores películas del año por dicha revista) empieza diciendo Egea: "Esta película suscita admiración como producto y cierto escepticismo como obra de arte." La necesidad de un beneficio a toda costa ha hecho que, en el cine americano, se haya ido imponiendo un "film-producto" (10) que cada vez escapa más al control de su realizador: son películas "de productor" que deben gustar "a todo el mundo". Constatar esto puede parecer una defensa del "cine puro":

Y nada más lejos de la realidad. Considero el cine como la cultura industrial de la imagen móvil. El negarse a aceptar estos términos de industria, de determinismos económicos y de porcentajes financieros me parece una tremenda ingenuidad y una falsificación de la realidad estética del cine, de su consistencia como arte industrial o arte de la era industrial. La real contradicción no está ahí. El divorcio entre arte, cultura, libertad e industria sólo puede hallarse en el lugar y en el momento en que las estructuras económicas que producen un cine nacional se ven dominadas por el fetichismo de la mercancía, por el mito del beneficio absoluto.

... En "Charada" Stanley Donen se ha enfrentado con una película que tenía todas las posibilidades de convertirse en un film-producto y que a pesar de sus esfuerzos ha acabado por serlo. (p. 62)

Número 42 (1965; probable: julio)

En el consejo de redacción no figura ya Antonio Eceiza. Se han incorporado a él Angel Fernández Santos y Claudio Guerín Hill. Román Gubern sigue como corresponsal en Barcelona y Gerardo Malla consta como secretario de redacción. La revista se imprime ahora en Osca, S.A.

"Las fluctuaciones de Elia Kazan" (pp. 4-16), un artículo de Michel Ciment (traducido de Positif, aunque esto no se indica), abre el número. Ciment inicia así su artículo:

Testigo de cargo (en la caza de brujas), falso testigo de La ley del silencio, el hombre y el artista Elia Kazan provocaba al comienzo de los años 50 nuestra más legítima repugnancia. Si nos preguntamos hoy por su obra, esto se debe a que, en un movimiento progresivo, pero evidente, esa persona cuya visión del mundo carecía, para nosotros, de todo valor, se ha convertido en observador lúcido y valiente, en testigo de nuestro tiempo, papel que no había adoptado hasta ahora más que de forma vergonzosa y gesticulante. [11]

Aunque el artículo revisa toda la obra de Kazan --"una obra que se enriquece sin cesar"-- posterior a La ley del silencio, se centra de modo especial en sus tres últimas películas: Río salvaje (1960), Esplendor en la yerba (1961) y América, América (1963).

Aunque la obra de Kazan "no ofrece ni la exaltación de un genio como Welles, ni la perfección armoniosa de un poeta como Minnelli", su incertidumbre y su contradicción interna le dan el valor de una extremada modernidad. Kazan es "el pintor por excelencia de la indecisión amorosa" y es también un crítico lúcido de la "moral superada" y la "podredumbre capitalista": "jamás se ha unido mejor que en Esplendor en la yerba un drama personal a un contexto social". El arte de Kazan es "concreto, físico, próximo a la tierra y al cuerpo". Pero es también lírico. En el centro de la creación de este "cineasta materialista" está el actor: él es el encargado de dar "la menor vibración reveladora". Esta puesta en escena basada en el actor ha perdido sus "tics de expresión" y ha adquirido ligereza. Kazan no es un cineasta innato como Welles o Ford, pero es un autor que ha influido "de forma determinante en otros" (Ray, Aldrich, Brooks) y que ha alcanzado la creación total con América, América:

Kazan necesitó quince películas para poder, con paso por fin seguro, afirmarse; una voz largo tiempo velada se hace oír: "My name is Elia Kazan". A semejanza del genio que al final de los Ambersons, esta otra saga familiar, esta otra meditación sobre América, nos dice con su voz fascinante los nombres de aquellos que le sirvieron y que él esclavizó, Kazan firma por fin un film caótico, desigual, pero nacido de una imperiosa necesidad y sobre el cual ejerció el control más absoluto. Único patrón a bordo, Kazan rompe el caparazón de esos servilismos de que, como cada vez se hace más evidente por lo menos en sus declaraciones, todos los grandes americanos quieren liberarse. Y no es la menor paradoja de este hombre tan poco seguro de sí mismo que, por su voluntad inflexible, muestre otra vez más (pensemos en su empleo del scope, en su crítica social, en su concepción de la actuación) el camino a seguir. (p. 15)

J. Torres Murillo, en una crónica sobre la "V Rassegna" cinematográfica de Génova (pp. 17-26), se ocupa del nuevo cine brasileño (Ruy Guerra, Roberto Farias, Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Glauber Rocha, Roberto Santos, Joaquim Pedro de Andrade) y del cine africano.

Jorge Miguel Couselo escribe sobre "Leonardo Favio, última revelación del cine argentino" (pp. 27-30).

La crónica de "Cannes 65" (donde The knack, de Richard Lester, obtendría el gran premio) es de César Santos Fontenla (pp. 31-49). Sobre la película de Lester escribe Santos Fontenla:

Se han sacado a relucir, en relación con el de Lester, nombres como los de Resnais, Robbe-Grillet, Ionesco, etc.... No me parece desacertado. En el fondo, en este film aparentemente intrascendente, están asimiladas, y adaptadas a la personalidad de su autor, las aportaciones más válidas del último cine. Pero no hay que olvidar la gran tradición del cine cómico americano y del "music-hall" inglés que estuvo en sus comienzos, y especialmente a los Marx. En el fondo, y treinta años después --con todo lo que ello supone de avance en el terreno de la franqueza sexual, de liberación de la cámara, de espontaneidad en el juego de los actores-- podría decirse que "The knack" es un film de los célebres hermanos sin los tiempos muertos a que obligaban, de un lado, las exhibiciones musicales, y de otro, la necesidad de incrustar una historia sentimental. (p. 41)

Las páginas 50 a 55 están dedicadas a "Soraya, exprincesa, mito y actriz cinematográfica", con motivo del estreno de Tres perfiles de mujer, la película interpretada por la interfecta. "Un rostro para el consumo", artículo de Víctor Erice, precede a los de Franco Calderone ("Ha nacido una modelo") y Rita Porena ("El destino de una cosa"), ambos traducidos de Cinéma.

Erice, tras prever una posible transformación en actores

cinematográficos de los aristócratas ociosos que llenan las páginas de la prensa del corazón, escribe sobre la experiencia fílmica protagonizada por Soraya:

Soraya en "Tres perfiles de mujer" sigue siendo, poco más o menos, lo que era anteriormente a través de las revistas: una distinguida heroína de Photroman. Al escoger el cine, ha equivocado su camino. Dentro de la industria, al productor y al consumidor, sólo les interesaba como imagen despersonalizada de una leyenda, como objeto de consumo cotidiano. Esto es lo que Michelangelo Antonioni ha sabido expresarnos inteligentemente en determinados momentos de su prefacio. Soraya no podía ser otra cosa que esa figura impersonal, de gélida belleza, que se pasea de un lado a otro titubeando, quién sabe si en busca de su verdadero rostro. (p. 51)

"A propósito de la interpretación cinematográfica" (pp. 56-58) es un artículo de José Monleón sobre el debatido tema del actor frente al teatro y al cine. Como complemento aparece un artículo testimonial de María Casares, "El comediante frente a la cámara" (pp. 59-63).

Notas sobre cineclubs, películas en rodaje y libros de tema cinematográfico completan este número, en el que no aparece la sección crítica. Un recuadro advierte a este respecto:

Habiéndose estrenado en este último mes algunas películas de indudable interés, y finalizadas las prácticas de nuestros redactores en la E.O.C., en el próximo número de nuestra revista daremos un abundante material crítico. Por otra parte, queremos advertir a nuestros lectores que, dado el interés de esta sección, y salvada la anterior irregularidad, desde el comienzo de la próxima temporada daremos la crítica de las películas estrenadas, con toda regularidad. (p. 63)

Número 51 (1966; posible: mayo o junio)

El único cambio del "staff" es que Angel Fernández-Santos figura en él como secretario de redacción. Pero en el número aparecen entrevistas en las que han colaborado ya Alvaro del Amo, Miguel Bilbatúa y Carlos Rodríguez Sanz. También aparecen colaboraciones de Juana Henríquez, Antonio Escohotado y José Royo.

Este es el primero de los nueve números que Nuestro Cine dedicaría al Nuevo Cine Español. En portada aparecen fotografías de La caza (Saura) y De cuerpo presente (Eceiza), ambas películas producidas por Elías Querejeta.

"Nuevo Cine Español" se titula concisamente el editorial de presentación que J.M. (José Monleón) firma en la página 4. Afirma Monleón que "es un hecho objetivo indiscutible" que el tema del Nuevo Cine Español --así, con las mayúsculas que nosotros respetamos-- ha vuelto a insinuarse. Aunque en ningún momento nombra a García Escudero (12), escribe:

La verdad es que, al socaire del "interés artístico" establecido por la nueva legislación, varias películas "cinematográficamente interesantes" se han puesto en pie. Y que, tras ellas, hay realizadores que aspiran a romper los moldes narrativo-formales y las concepciones generales de determinaban --determinan-- la mayor parte de nuestro cine. La serie de números que vamos a dedicar al "Nuevo Cine Es-

pañol" aspira a presentar exhaustivamente a cada uno de estos realizadores, profundizando en su personalidad y en sus obras, sin partir jamás de ningún esquema mínimamente preconcebido. ... Contamos con que nadie acusará a esta exploración de restringida o interesada. Al menos, nadie de los que realmente importan y nos lean.

Tanto la película de Saura como la de Eceiza habían obtenido la categoría de "interés artístico" concedida por la dirección general de Cinematografía.

Monleón, del Amo y Rodríguez Sanz entrevistan a Elías Querejeta (pp. 5-7), quien afirma que aspira a conseguir una coherencia y continuidad que permitan la creación de "un mecanismo industrial que haga posible la realización continua" de películas no aporoblemáticas ni de simple consumo:

La nueva ley tiende a dar una estructura industrial al cine español, independizándolo del paternalismo estatal que hasta ahora lo ahogaba, ya que se hacía cine para la Dirección General y no para los espectadores. Sin embargo, esta es una independencia desigual, en tanto es incuestionable con respecto a un determinado tipo de cine --el de Goyanes, Perojo, etc.-- que tiene asegurado el apoyo del público, mientras que nosotros, los que pretendemos hacer un cine de calidad, no directamente comercial, dependemos más que nunca de la subvención estatal. Yo planteo todas mis producciones con vistas a los beneficios que la nueva ley atribuye a este cine estéticamente superior. En esa medida, mi trabajo está totalmente vinculado a las decisiones de la Administración. ... Yo existo como productor dentro de la estructura porque hago películas. Trato de luchar contra la estructura empleando sus mismas armas. Desde el cine no puedo cambiar esta estructura. Todo lo más, y en algún sentido difícil de calcular, modificarla. (p. 6)

Entre las páginas 8 y 10 aparece una entrevista con Luis

Cuadrado, director de fotografía de las dos películas de Que-rejeta y que iba a ser uno de los operadores clave del NCE. La página 11 la ocupa un artículo del músico Luis de Pablo.

"Tiempo de violencia" (pp. 12-17) se titula el trabajo de César Santos Fontenla sobre La caza. "Se trata --escribe Santos Fontenla-- ante todo, de una obra 'hecha', coherente, expresiva." De una obra de la que puede decirse que "no parece española", aunque lo sea rabiosamente, porque se sitúa muy por encima de "la media de nuestra producción". Hay que hablar, también, de realismo:

De un realismo que lo sea, al par que íntegramente, hasta el punto en que es posible, por sofisticada que la expresión parezca. Un realismo que no sea exclusivamente tributario de Galdós o de Baroja, de Bar-dem o Berlanga, pero que no les sea totalmente ajeno, sobre todo porque ello es imposible si pretende ser tal. Un realismo que se plantee --en tanto que surgido en un momento y en un país de contradicciones llevadas a su máxima expresión-- en términos que no pueden ser enteramente ajenos a la gran contradicción de la sociedad en que surge. (p. 14)

Sin perjuicio de volver a hablar de ella cuando el público haya podido verla, Santos Fontenla se adelanta a decir que La caza es una obra "que debe obtener el apoyo total de los sectores intelectuales serios del país".

Alvaro del Amo, Bilbatúa y Rodríguez Sanz mantienen una conversación con Carlos Saura, "En busca de una realidad total" (pp. 18-26). Entre otros muchos temas, el que da título a la entrevista tiene una indiscutible importancia. Se discute sobre el concepto de realismo y Saura cuestiona el de los novelistas españoles que Santos Fontenla llamaría --con expresión que hizo fortuna-- "la generación de la berza":

Se ha producido una inflación de realismo, de realismo sui géneris. A mí escribir una novela de esas que se han llamado magnetofónicas, no me interesa nada. Si yo me pongo en la ventana de mi casa, cuento la historia de fulanito de tal, que es un señor que vive abajo, que se pone un sombrero, se marcha de aquí al Ministerio, le pasan una serie de cosas y vuelve a su casa, a lo mejor resulta que es un señor muy interesante y el que lo escribe hace una cosa maravillosa, pero ha de ser siempre muy subjetivado, porque si solamente cuenta lo que hace ese señor, normalmente es aburridísimo. Lo que pasa con la novela española llamada realista es que no ha sido nunca realista, ha sido absolutamente irrealista, aunque parezca una paradoja; queriendo ser realista, lo que se ha contado es lo más superficial. (p. 22) Yo estoy de acuerdo en que Martín Santos tenía una postura ante el realismo mucho más rica, con muchas más posibilidades, porque a mí lo que me interesa es la subjetivación del autor; cómo vé ese autor la realidad. (p. 23)

Entre las páginas 27 y 32 se publica un fragmento del guión y la planificación de La caza, con dibujos del propio Saura.

"Eceiza y los problemas del nuevo realismo" se titula un trabajo de José Monleón (pp. 33-38). Monleón comenta De cuerpo presente, basada como se sabe en la novela de igual título de Gonzalo Suárez. El film de Eceiza, según Monleón, se inscribe "en el campo de las ideas y polémicas que más han preocupado y preocupan a quienes, de cerca o de lejos, han --he- mos-- configurado el pensamiento de 'Nuestro Cine'". El realismo español, "intuido a la sombra de los grandes films neo-rrrealistas italianos", funcionaba sobre exigencias limitativas y escolásticas. El film de Eceiza, dentro de un nuevo marco europeo, obliga a "la reconsideración del concepto de realismo": es una respuesta al "realismo limitado". El próximo otoño (primera película de Eceiza, con guión suyo y de José Luis Egea y Víctor Erice) "era aún un film absolutamente

adscrito a los postulados del realismo crítico, tal como se entendía unos años atrás": era la "demostración aritmética de unos principios socioeconómicos", una película "agotadoramente gris y cerebral. Han pasado varios años y Eceiza se apoya ahora en una novela de Gonzalo Suárez, "novela de novelas": Eceiza hace una "película de películas, sin "sospecha de verosimilitud". El film es "una fórmula hasta ahora inexistente de autocriticar el viejo realismo de los cuarenta y cincuenta y, al mismo tiempo, de asumirlo", mediante un aparente irracionalismo milimétricamente calculado:

Yo me pregunto si ese fondo rigurosamente construido no será una contradicción y un freno en esta hora en que, como el mismo film muestra, es necesario aventurarse por nuevas y complejas manifestaciones de la antigua y la no antigua problemática. No digo con esto que trascender "El próximo otoño" sea hacer el "8 y medio" de Fellini. Me pregunto hasta qué punto, para que esa asunción y superación del viejo realismo sea rica, no habrá que convocar y liberar a elementos disciplinados hasta ahora. Me pregunto también hasta qué punto esto será posible. Tanto por las circunstancias objetivas del medio como por los años perdidos. El viejo realismo necesita una nueva vida, una nueva anchura y una nueva libertad. ¿Pero sabremos y podremos dárselas? (p. 38)

En conversación con del Amo, Bilbatúa, Egea, Rodríguez Sanz y Royo (pp. 39-45), Eceiza afirma que en De cuerpo presente, desde un punto de vista profundo, "los planteamientos generales del realismo tradicional se mantienen". No obstante, la crítica barcelonesa (la película se había proyectado en el festival de Molins de Rei) dijo que representaba la aparición en España de un cine irracionalista en la línea de Pierrot le fou y Zazie dans le metro: "Yo creo que no hay ninguna relación", afirma Eceiza. Se alude al "realismo sin fronteras" de Garaudy y al "realismo proteico", a la eficacia sobre el pú-

blico. Sobre esto último dice Eceiza:

En cuanto a la eficacia, yo de lo que estoy completamente desengañado es de la película directamente eficaz; es decir, que analiza realísticamente las contradicciones del personaje situado en sus coordenadas; porque como da la casualidad de que esas coordenadas son grises, el resultado que se produce es gris y el enfrentamiento con el espectador es gris, por lo que la ineficacia es total; caso de mi primera película [a Egea, guionista de El próximo otoño junto con San Miguel y Erice], como ahora aceptáis todos los que la habéis escrito, que es tan ineficaz que sólo se ha estrenado en Cuenca un día. Ya no se puede hablar de eficacia o ineficacia, es que no se ve. En "De cuerpo presente" yo creo que las claves no son demasiado necesarias, son un complemento. Lo que sí creo que habría que conseguir en las películas, más que el efecto concreto de cada clave, que eso es un lujo (es la nata encima de la tarta), es que el efecto general tuviera no ya un carácter constructivo, sino ligeramente disolvente. (p. 41)

Se publican a continuación un fragmento de la novela (pp. 46-47) y otro del guión (pp. 48-52).

Las páginas 53 a 59 están dedicadas a la película de Stanley Kubrick ¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú. Tras una presentación del propio Kubrick se publica un comentario de la escritora norteamericana Juana Henríquez, artículo cuya procedencia no se indica. Juana Henríquez afirma que como sátira sobre la posibilidad de un conflicto nuclear la película es "floja y acomodaticia" y contribuye a que se pueda hablar de la "libertad norteamericana para criticar y reírse de un problema tan grave".

Otro elemento que resta fuerza a la sátira es la forma caricaturesca y trasnochada en que se presenta a los soviéticos y que recuerda a los peores momentos de la guerra fría o de la era del Dr. No o

de Smersh. El embajador ruso es un tipo gordo, tosco, tonto, sin dignidad y hasta incompetente como espía. El primer ministro soviético, "Dimitri", es un tipo errático, irresponsable, irascible y juerquista. Una vez más, el soviético es el enemigo, el que obliga al norteamericano, a su pesar, a armarse hasta los dientes, con carácter defensivo, por supuesto. Y una vez más el mundo norteamericano sigue immaculado. (p. 56)

Angel Fernández-Santos defiende la película de Kubrick:

Lo que "Dr.Strangelove" ataca, lo que es su verdadera diana, es el enrarecimiento de las ideologías bajo la presión de una situación política inadecuada, falsamente construida y confusa. No es otro el sentido que tiene la intervención grotesca del embajador ruso, así como el del papel que la Unión Soviética juega en la farsa. Todo esto, que deja perpleja a Juana Henríquez, a mí me parece obvio. Lo que Kubrick pone en entredicho, no es a unos determinados países, ni a unas determinadas ideologías políticas, sino a una situación técnica y estratégica que enrarece a aquéllos y a éstas. Esta situación es lo que genéricamente se llama la guerra fría, es decir, la sustitución política (al menos en el sentido de prioridad) de la guerra de clases por la guerra de bloques, el predominio de la antítesis militar Este-Oeste, sobre la antítesis social Explotadores-Explotados. (pp. 57-58)

En " 'El coleccionista' y la condición femenina" (pp. 60-63), Antonio Escohotado lleva a cabo un análisis curiosamente feminista del film de William Wyler, del cual extraemos este fragmento:

Si se prescinde del casi inevitable mecanismo de identificación con el protagonista masculino, la película de Wyler posee un gran rigor analítico. Por lo pronto, se comprende que el único personaje excepcional no es el hombre, que es sólo un prototipo, sino la mujer. Creo que hay una enorme esperanza en

esa estudiante que se opone a ser comprada y a perder su libertad, que rechaza todos los valores de castidad, seguridad, fidelidad y consumo fácil que le son ofrecidos. Incluso cuando, a la desesperada, se entrega al raptor, hace una disposición de libertad que éste es incapaz de imitar. Sólo su desprecio por los atributos instituidos de la feminidad impide que la violencia del hombre termine en dominación.
(pp. 61-62)

La sección crítica propiamente dicha incluye sólo la reseña de Código del hampa, de Donald Siegel, por Angel Fernández-Santos (pp. 64-65). Tras aludir a La ley del hampa, de Bud Boetticher, que para los iniciados era "cine sobre cine" al insertarse en la gran tradición del género negro en sus mejores producciones (las de Walsh, Hawks, Sternberg), Fernández-Santos escribe:

Donald Siegel, en "El código del hampa", hace lo que Boetticher en su película, pero de una manera muy diferente. Extrae condensado el espíritu del viejo cine negro americano, pero no se limita a reconstruirlo sino que, por decirlo así, se lo apropia y lo incluye en una manera de narrar personal y diferenciada. Su lenguaje, por esta razón, aun siendo clásico, es también evolucionado. En "El código del hampa" hay elementos arcaicos junto a otros que, por ejemplo, recuerdan al cine más reciente francés e italiano. Siegel, que probablemente no es un auténtico creador, sabe sintetizar todo lo que cae en sus manos. Su película es interesante por esta misma razón: pone al día antiguos temas del cine de tal forma que los convierte en inéditos.
(p. 65)

Número 60 (1967; probable: marzo o abril)

Desde el número 56 la revista ha sustituido el papel off-set y la cartulina de las portadas por printing y couché. Aunque conserva el formato, físicamente ha cambiado bastante en lo que a maquetado se refiere: constan ahora como confeccionadores Asensi-Blarques. El precio ha pasado a 40 pesetas.

También el consejo de redacción ha experimentado variaciones. Está ahora compuesto como sigue: Alvaro del Amo, Miguel Bilbatúa, José Luis Egea, Víctor Erice, Angel Fernández-Santos, Jesús García de Dueñas, Claudio Guerín Hill, José Monleón, Carlos Rodríguez Sanz y César S. Fontenla. Monleón ha dejado de figurar como subdirector, aunque Ezcurra sigue constando como director y Fernández-Santos como secretario de redacción. Hay colaboraciones de Manuel Pérez Estremera y Pedro Fajes (Fages, en realidad).

Una nueva sección, "Mesa revuelta" --cuyo contenido responde al título--, abre el contenido redaccional (pp. 4-5). En la página 6 se reproduce --es de suponer que de La Vanguardia-- un artículo del veterano periodista Antonio Martínez Tomás, titulado "El pobre cine 'joven'", que ataca el proteccionismo de García Escudero. Reproducimos por nuestra parte un fragmento de dicho artículo que permite percibir el tono general del mismo:

Al amparo de unos estimables estímulos estatales, principalmente económicos, ha surgido también un cine de cierta "calidad", un cine "joven", pero en la mayor parte de los casos concebido de espaldas al público que rotunda y tajantemente lo desdeña. Esto explica que la mayor parte de estas películas "selectas", que al parecer son las que le gustan al señor García Escudero, no encuentran cine donde estrenarse en las principales capitales españolas. En Barcelona, especialmente, salvo dos o tres casos, las desconocemos. La verdad es que las cintas que representan a ese cine, no rebasan la calidad media. A lo más, recurren a un hermetismo o a unas piruetas cabalísticas para hacer creer que se trata de algo trascendente. Podríamos citar nombres, pero no nos gusta actuar de aguafiestas.

Este es el último de los nueve números que Nuestro Cine ha dedicado al Nuevo Cine Español, precisamente el cine que ataca Martínez Tomás. Se incluye una crónica de la "Cuarta semana del nuevo cine español de Molins de Rey" (pp. 8-15), firmada por José Monleón. La Semana de Molins de Rei, puesta en marcha por Juan Francisco de Lasa, fue una de las principales plataformas de lanzamiento del NCE: "En el 66 --escribe Monleón--, 'La caza' vino a ser la 'consagración' de Molins de Rey. Y, cosa importante, la Semana prestó un servicio al film de Saura, beneficiado allí de las primeras críticas elogiosas y de las primeras precisiones sobre su significación generacional."

Ahora, en Molins, ya casi nadie dudaba de la existencia de un "nuevo cine" español. Pero, ¿en qué consiste este nuevo cine?

Lasa, para simplificar, le hablaba al público de Molins de Rey del nacimiento de una "nueva mentalidad". Era una frase hecha que servía. ... Y que aludía al verdadero meollo precinematográfico de la cuestión, a una actitud social. Partiendo de estas consideraciones, la cuestión puede plantearse en los

términos siguientes: el nuevo cine español sería, antes que unas películas concretas, antes que una lista de obras admirables, el testimonio cinematográfico de nuestro actual proceso --con toda la carga que cualquier proceso encierra-- cultural. Es decir, de nuestro actual proceso social. Y obvio es que esas películas admirables no surgirán hasta que algunas de nuestras contradicciones sustanciales no hayan sido superadas. (p. 10)

Que este nuevo cine sea en mayor o menor medida hermético no hay que achacarlo a la voluntad de sus autores, sino a la autocensura defensiva, que hace que el realizador se refugie "en un cine de interpretaciones equívocas, o ambiguas, sólo claro para un pequeño grupo de espectadores". Siete películas se presentaban en Molins de Rei: Con el viento solano (Mario Gamús), Juguetes rotos (Manuel Summers), Nueve cartas a Berta (Basilio Martín Patino), El último sábado (Pedro Balañá), La piel quemada (José María Forn), Acteón (Jorge Grau) y Noches de vino tinto (José María Nunes). Las cuatro últimas adscribibles --por lugar de rodaje u origen de su director-- a un presunto "cine catalán". La mejor de las cuatro, para Monleón, es El último sábado. La piel quemada es el "resultado mediano" del esfuerzo de un profesional veterano "por adscribirse a las preocupaciones éticas y artísticas del nuevo cine". Acteón, de Grau, podía incurrir, para gran parte del público, "en la frialdad, el hermetismo y la suficiencia". A la frescura con la cámara que demuestra Nunes en Noches de vino tinto se mezcla "una posición literaria y sentimental un tanto estereotipada".

Angel Fernández-Santos realizó una encuesta sobre el Nuevo Cine Español entre el público asistente a Molins de Rei (pp. 16-21). De dicho sondeo ofrece un avance, demostrativo a su juicio de que el "nuevo cine" es potencialmente popular. Reproducimos íntegramente dicho avance:

la política privada de distribución y exhibición, es decir, mientras no se derrumben las barreras que segregan la producción de cultura cinematográfica del consumo de esa misma cultura. La creación, por ejemplo, de salas especiales para films extranjeros en versión original y películas españolas de «interés especial», es decir, para películas españolas del «nuevo cine», es una contribución, a mi parecer, grave para la consolidación de esas barreras. Una forma más institucionalización de las élites culturales que, como vimos atrás, era el mayor riesgo, la menaza constante que acecha al «nuevo cine», que debe ser el cine de la cultura auténtica y, por tanto, de la democracia.

Pasemos ahora a los datos concretos de este resumen del sondeo de Molins de Rey. Hemos clasificado las respuestas en cinco sectores sociales o profesionales diferentes, atendiendo a

factores sociales determinantes, o bien a situaciones de oficio o actividades especializadas que, para lo que importa aquí, pueden ser índice de una cierta coherencia. Tales sectores son:

- 1) Especialistas cinematográficos. En general, críticos de cine o directores de cine-clubs.
- 2) Mujeres sin profesión específica, dedicadas a lo que llaman «sus labores», amas de casa, o hijas de familia.
- 3) Profesionales no liberales y empleados de todo tipo, oficinistas, tenderos, viajeros de comercio, administrativos de fábrica, etcétera.
- 4) Profesiones liberales, titulados de Universidad, abogados, médicos, biólogos, ingenieros, etcétera.
- 5) Estudiantes universitarios.
- 6) Obreros.

1 ESPECIALISTAS CINEMATOGRAFICOS

Consultados: 4.
Mujeres: 0.
Varones: 4.
Edad media: 25 años.
Asisten habitualmente a algún cine-club: 4.
No asisten: 0.
Consideran la mejor película:
«Nueve cartas a Berta» (3 votos).
«La piel quemada» (2 votos).
«El último sábado» (1 voto).
Consideran la peor película:
«Con el viento solano» (1 voto).
«La piel quemada» (1 voto).
«Ensayo para un crimen» (un voto).

«El último sábado» (1 voto).
Juicio que les merece el Nuevo Cine Español: Muy diverso. Sólo cuatro opiniones, y dentro de ellas se vislumbran cuatro posturas absolutamente diferentes. El juicio de estos cuatro «especialistas» parece estar muy condicionado, como era de esperar, por la visión personal que cada uno de ellos tiene del arte cinematográfico. La única semi-unanimidad consiste en considerar por parte de tres de ellos a la película de Patino como lo más sobresaliente del festival. Las cua-

tro opiniones pueden formularse así:

- 1) El N. C. E. es aceptable, pese a que se encuentra en pleno balbuceo.
- 2) Constituye un auténtico impulso de renovación dentro del cine nacional.
- 3) Es un cine magnífico, inteligente, abierto, sincero y combativo. Auténticamente «nuevo».
- 4) El N. C. E. es tópico y más que tópico. No va a ninguna parte. No tiene nada de «nuevo», sino de «reciente».

En este pequeño sector de «especialistas de cine», paradójicamente, por ser negativo, el sondeo es plenamente positivo. Los films de Molins de Rey provocan en gente «estilísticamente» comprometida y con ideas hechas, las más dispares reacciones. Desde un plano sumamente tecnifi-

cado los films presentados se prestan a la polémica y constituyen un evidente revulsivo, provocador, entre gente igualmente preparada, de posturas absolutamente encontradas. Un evidente indicio de vitalidad, aunque sólo sea en el terreno «estético».

2 SIN PROFESION ESPECIFICA

Consultados: 7.
Mujeres: 7.
Varones: 0.
Edad media: 34 años.
Asisten habitualmente a algún cine-club: 6.
No asisten: 1.
Consideran la mejor película:
«Nueve cartas a Berta» (3 votos).
«Noche de vino tinto» (2 votos).

«El último sábado» (1 voto).
«Juguetes rotos» (1 voto).
Consideran la peor película:
«Acteón» (3 votos).
«El último sábado» (1 voto).
Juicio que les merece el Nuevo Cine Español: La mayoría de las opiniones son vagas, muy poco concretas y casi ninguna constituye un juicio de valor propiamente dicho. Son consejos como: «Debería darse a co-

nocer para que la gente opine», «Ojalá sustituya al extranjero», «Tal vez tenga buen futuro», etc. Casi todos los juicios, más o menos evasivos, son favorables. Dos muy explícitos: «Es de una excepcional calidad» y «Es muy malo, no me gusta nada». Otra opinión: «Muy bueno y creo que podría tener éxito si fuera convenientemente divulgado.»

En síntesis, la opinión de este sector de mujeres sin profesión es tibia y ligera, como si aquello sobre lo que son consultadas les concerniese de una manera muy lejana. Sin embargo, en todas (exceptuada una) se observa una constante que unifica todos los criterios: no entienden por qué esas películas no se dan a conocer más entre la gente. Es interesante señalar que en estas opiniones tan poco compro-

metidas con lo que ven en las pantallas, resalta la necesidad que antes apuntábamos de una transformación a fondo de los métodos de «divulgación» (traducido al lenguaje cinematográfico-industrial: distribución y exhibición) del cine español. Consideran, pues, al «nuevo cine» como algo perfectamente viable en la actual mentalidad del público habitual que ellas conocen.

3 PROFESIONES NO LIBERALES Y EMPLEADOS

Consultados: 31.
Mujeres: 6.
Varones: 25.
Edad media: 32 años.
Asistencia habitual a cine-clubs: 20.
No asistencia: 11.
Consideran mejor película:
«Nueve cartas a Berta» (10 votos).

«Juguetes rotos» (9 votos).
«La piel quemada» (8 votos).
«Noche de vino tinto» (3 votos).
«El último sábado» (2 votos).
Consideran peor película:
«Acteón» (21 votos).
«Con el viento solano» (2 votos).
«El último sábado» (1 voto).

Juicio que les merece el Nuevo Cine Español: Cuatro opiniones entusiastas y cinco adversas: localista, estrecho, falto de madurez. La mayoría restante acepta al N. C. E. y considera su perspectiva buena, alentadora: «Me agrada», «Va a más», «No está mal», «Mejora», etc.

De este grupo se pueden extraer algunas constantes o criterios unificados, explícitos en las diversas opiniones: como en el grupo anterior hay una reacción violenta contra la falta de divulgación de este «nuevo cine». Sin embargo, las contestaciones son, en este aspecto, mucho más explícitas que las de aquel grupo, y de ellas se desprende un mejor conocimiento de los problemas concretos de distribución y exhibición. Por otra parte, se nota abiertamente en estas contestaciones la asistencia a los cine-clubs y los contactos que, por superficiales que sean, tienen los sondeados con los problemas del desarrollo del cine español, a través de los coloquios de cine-club. La paradoja, y, al mismo tiempo la positividad del sondeo en este sector radica en lo siguiente: los asistentes a cine-clubs, es decir, los en teoría más enterados de los problemas del cine español, y, por tanto, del «nuevo cine», son precisamente quienes indefectiblemente contestan de una manera más vaga. Por el contrario, las opiniones más contundentes y claras, es decir, aquellas que se desprenden de los problemas técnicos e indus-

triales para buscar un acercamiento al contenido de las películas que han visto, son de gente que no pertenece a ningún cine-club ni tiene asistencia regular a él. Los cineclubistas juzgan a las películas en relación con un contexto cinematográfico que ellos ya conocen previamente: su juicio acerca del «nuevo cine» encuentra, por esta razón, una palabra clave, que está en casi todas sus respuestas: «mejora, progreso». Los no cineclubistas van más derechos a la obra concreta que se les pide que juzgen y su palabra clave está en otras palabras muy diferentes de aquellas: «realista, actual, nuestro». Este dato es interesante respecto de aquella observación que antes hice acerca de los peligros del culturalismo y el público iniciado o cómplice. La positividad del sondeo está en este grupo a favor de los no iniciados, lo que constituye, si quiera de modo inseguro y aproximativo, un buen síntoma para aquella indispensable viabilidad, que, en este sector, por ser representativo de una gran masa de población, revierte en el problema de la viabilidad comercial del «nuevo cine».

4 PROFESIONES LIBERALES

Consultados: 12.
Mujeres: 1.
Varones: 11.
Edad media: 28 años.
Asistencia habitual a cine-clubs: 10.
No asistencia: 2.
Mejor película:
«Nueve cartas a Berta» (8 votos).
«Juguetes rotos» (3 votos).
«La piel quemada» (3 votos).
Peor película:
«Acteón» (6 votos).
«Con el viento solano» (3 votos).

«Juguetes rotos» (1 voto).
«Ensayo para un crimen» (un voto).
Opinión que les merece el Nuevo Cine Español: Un conjunto de opiniones muy claras, exactas en el empleo de los términos de valoración. Once opiniones aceptan plenamente el N. C. E. Una lo rechaza de plano, sin más explicaciones. La restante: «Hay un evidente esfuerzo de sinceridad y de autenticidad, buscando temas de interés general, bajo nuevas concepcio-

nes y formas. Temas trascendentes. A veces se peca de intelectualismo y de superficialidad en el enfoque de estos temas. Observo escaso compromiso en abordar los problemas de fondo. ¿Miedo? ¿Comercialidad? ¿Oficialidad? La opinión es de un sacerdote. La he reproducido completa por la exactitud con que expone la contradicción y el riesgo fundamental del actual enfoque del «nuevo cine», tema al que me referí en los comienzos de esta exposición.

Nada hay que decir especial respecto a este grupo. Coherencia absoluta y disensiones consistentes y claramente fundamentadas. Aquí, de una manera u otra, el valor, o no valor, del «nuevo cine» es asumido con absoluta conciencia. Resultados positivos, aunque las divergencias, por estar razonadas con precisión absoluta y claridad, poseen gran fuerza, pese a ser sólo dos. No hay cineclubismo excesivo, empleada la

palabra en el mal sentido, como expresión de cierta pedantería de eruditos, ni, en general, se observa preocupación por la forma o el estilo de los films. Juicios basados la mayoría en su problemática, en el fondo de realidad que este «nuevo cine» pretende acoger, este sector indica que las mentes más educadas, formadas y maduras asimilan toda la problemática inherente a este cine.

5 ESTUDIANTES

Consultados: 11.

Mujeres: 3.

Varones: 8.

Edad media: 20 años.

Asisten habitualmente a cine-clubs: 3.

No asisten: 8.

Mejor película:

«Nueve cartas a Berta» (9 votos).

«Noche de vino tinto» (3 votos).

«Ensayo para un crimen» (un voto).

«Con el viento solano» (1 voto).

«Juguetes rotos» (1 voto).

Peor película:

«Acteón» (4 votos).

«Con el viento solano» (3 votos).

«Ensayo para un crimen» (3 votos).

Opinión que les merece el Nuevo Cine Español: Conjunto de opiniones muy diversas y contradictorias entre sí. La mayoría son favorables al N. C. E., pero a regañadientes: «No está mal como punto de partida», «Mes val aixó que rés», «Se busca a sí mismo», «Los directores se amparan en la censura para disimular su mediocridad», «Es honrado, pero igual que el resto de nuestra

cultura», etc. En general se ensalzan las virtudes no estrictamente cinematográficas de los films: la postura social y política implícita en ellos; pero esto mismo se le reprocha otras veces, tachándole de quedarse a medio camino en la busca de una verdad. No hay ni una sola opinión plenamente favorable. Se nota una actitud sumamente radical que no se ve compensada por la actitud ideológica de los films. Esta es la opinión-tipo: «Falta de libertad de expresión, se queda corto, tanto artística como ideológicamente».

La opinión de los estudiantes es la más diversa, con rara unanimidad, de todos los diversos grupos consultados. Su opinión puede tener un serio valor representativo, dado que la mayoría de los estudiantes recogidos no son miembros de cine-clubs ni tienen asistencia habitual a sesiones de este tipo. No hay, pues, complicidad en los juicios. El interés de este conjunto de opiniones se ve aumentado por el hecho de que una buena parte de la problemática de los films presentados se refiere directa o indirectamente a ellos, es decir, a los problemas de adaptación del joven burgués a la sociedad que ha heredado. Si una serie de estudiantes asegura no reconocerse en la imagen que este «nuevo cine» quiere dar de él, no hay motivo para dudar de su veracidad. En este sentido se plantea una posible contradicción ideológica que indirectamente puede afectar a la coherencia interna del «nuevo cine». Este nace de gente vinculada personalmente, en su inmensa mayoría, a la Universidad, formados ideológicamente en ella, y de caracterización social y mental en su origen próxima a la de estos pocos estudiantes consultados. Repito, el grupo estudiantil consultado es muy pequeño, y, por ello, no

autoriza a dar representatividad auténtica a sus opiniones nada más que de un modo meramente indicativo. En cualquier caso, la negatividad de este pequeño grupo es bastante bien con la ambigüedad que de nacimiento padece el «nuevo cine» como cualquier otra «actividad industrial de orientación izquierdista» en nuestro país. En este grupo de estudiantes consultados hay un alto grado de radicalismo ideológico, en unos consciente y en otros como reflejo condicionante de su actitud más o menos instintiva. Este pequeño grupo no acepta el presupuesto ideológico de posibilismo en que se asienta el «nuevo cine». Pero ¿hasta qué punto esta actitud es representativa? La universidad española es un lugar actualmente demasiado complejo para aventurar un juicio acerca de la posible amplitud de estos criterios. El problema no es saber si hay o no, hay jóvenes burgueses en alto grado de radicalización ideológica, ya que es evidente que los hay. El problema es saber cuántos, en qué proporciones puede incluirse esa opinión indicativa de la encuesta. Y de esto el sondeo de Molins no puede decirnos nada. Hacen falta consultas más amplias y rigurosas.

6 OBREROS

Consultados: 10.

Mujeres: 0.

Varones: 10.

Edad media: 38 años.

Asisten habitualmente a cine-clubs: 8.

No asisten: 2.

Mejor película:

«La piel quemada» (8 votos).

«Nueve cartas a Berta» (2 votos).

«Acteón» (1 voto).

«Juguetes rotos» (1 voto).

Peor película:

«Acteón» (4 votos).

«Ensayo para un crimen» (2 votos).

«Noche de vino tinto» (1 voto).

Juicio que les merece el Nuevo Cine Español: Cinco opiniones plenamente favorables. El resto, favorables con las siguientes reservas: «Regular, en de-

finitiva», «Películas demasiado complicadas», «Un desastre. Yo tenía noticia de que en «La piel quemada» salía strip-tease y resulta que lo han censurado. Así no vamos a ninguna parte», «Muy bien ese cine, pero hay que cuidar algunos detalles de organización», «Que se le notan trabas y cortapisas», «Le falta valor del bueno y le sobran tijeras».

Hay una aplastante mayoría de votos que consideran en la totalidad de la encuesta a «Nueve cartas a Berta» como lo mejor que se vio en esta última Semana de Molins de Rey. La única disidencia en este aspecto es la rara unanimidad, o casi, con que los obreros ignoran este film, tal vez a causa de un simple reflejo de clase, por el que se desentienden de una obra centrada en un sutil problema de la burguesía

media, muy distante de los problemas habituales de los trabajadores. Tal vez se trate simplemente de una mera cuestión de problemática. Esto se ve apoyado por el hecho de que no hay ninguna opinión en este sector que exponga razones de estilo o formales, preocupadas totalmente por motivos muy concretos de contenido y problemática.

El éxito de la película de Patino, así como el

fracaso de «Acteón», de Grau, inician, a mi parecer —lo que está apoyado por observaciones concretas de muchos consultados— la necesidad frente a este público de que el «nuevo cine» se encare con temas y tratamientos de índole realista, por delicados que éstos sean. Es repudiada por completo la poesía inconcretísima de «Acteón». Se ensalza una y otra vez el tema y la forma de abordarlo de «Nueve cartas a Berta».

En definitiva, la pequeña encuesta de Molins de Rey constituye un primer acercamiento a que deberá ser en el futuro una auténtica y rigurosa investigación social del «nuevo cine». Todo lo limitado de la encuesta tiene por virtud mostrarnos hasta qué punto es necesaria una encuesta de mayores proporciones. Los datos obtenidos son parciales y puramente indicativos. Es imprescindible ratificarlos.

A. F. S.

GRAN TRIUNFADOR DE LA ENCUESTA: PATINO, CON «NUEVE CARTAS A BERTA»



PREDOMINIO DE UN PUBLICO JOVEN



PARADOJA. UNO DE LOS REALIZADORES PEOR TRATADOS POR LA ENCUESTA ES EL GRAN BUÑUEL

Un bloque considerable de la revista está dedicado al cine del tercer mundo en general y al cine brasileño en particular. "Notas previas para una autoconciencia estética del cine del Tercer Mundo" se titula un estudio bastante extenso de Carlos Rodríguez Sanz (pp. 22-31). Rodríguez Sanz considera que la estilística válida para el cine del subdesarrollo no lo es para el de las sociedades industriales avanzadas:

Tratando de individualizar algunos de los rasgos genéricos de la estilística del cine subdesarrollado hemos encontrado como vehículo apropiado de esos "contenidos primarios" que le definen, los caracteres de "emocionalidad", "documentalismo", "pre-reflexión", etc., para un cine del "dato inmediato" y de la "apariencia". Pues bien, estos caracteres que configuran real y racionalmente el cine del tercer mundo, y cuya legitimidad y necesidad trato de demostrar en este escrito, son los mismos que me han servido en otro momento (Cfr. "Gbdard o la destrucción", N.C., núm 56), para intentar establecer el vacío y la inutilidad cultural del llamado cine del instante en sus formulaciones europeas; su banalidad como estilística en la sociedad industrial avanzada. (p. 29)

Considera asimismo Rodríguez Sanz que Tierra sin pan, de Buñuel, es "una obra maestra característica del cine subdesarrollado, y que La caza, de Saura, en su "compleja elementalidad" es también "un excelente exponente de cine de subdesarrollo".

En "Estética de la violencia" (pp. 32-33) Glauber Rocha se muestra rotundo:

... podemos definir nuestra cultura como una cul-
de hambre. Ahí reside la originalidad del "Cinema
Novo" en relación al cine mundial. Nuestra origi-
nalidad es nuestra hambre, nuestra miseria, sen-
tida pero no comprendida. No obstante nosotros la
comprendemos, nosotros sabemos que su eliminación

no depende de programas técnicamente elaborados, sino de la secularización del hambre que al mirar las estructuras las sobrepase cualitativamente. Y la más auténtica manifestación del hambre es la violencia. ... El comportamiento normal de uno que pasa hambre es la violencia, y esta no es primitiva. La estética de la violencia, antes de ser primitiva es revolucionaria. Es cuando el colonizador se da cuenta de la existencia del colonizado. (p. 33)

Entre las páginas 34 y 47 se publica la primera entrega de un trabajo de Manuel Pérez Estremera sobre el "Nôvo Cinema" brasileño. Se trata de una introducción sociohistórica bastante completa a la realidad del cine brasileño, apoyada en trabajos de Eduardo Manet, Alain Touraine, Alex Viary y Glauber Rocha. La segunda y última entrega de este estudio se publica en el número 61.

Pere I. Fages se ocupa (pp. 48-53) del festival de cortometrajes de Tours.

"Bofetada al gusto común" es un extenso comentario de José Luis Egea sobre Pierrot, el loco, de Jean-Luc Godard (pp. 54-61). Egea toma el título para su artículo del de un manifiesto de los futuristas soviéticos y Maiakovski, a quien se refiere prolijamente relacionándolo con Godard y su admirador Louis Aragon, puntal en su día del movimiento surrealista y posteriormente miembro del comité central del PCF. Arte revolucionario y arte rebelde no son excluyentes, "sino momentos distintos de un mismo impulso" [subraya Egea]. El arte rebelde de Godard llega en Pierrot, el loco a la "saturación anarquista": "Se trataría de saber si realmente merece la pena seguir haciendo cine." Pero la cuestión no se le plantea a Godard, sino al espectador:

Realmente, somos los espectadores los que le contemplamos en una encrucijada, esperando que cami-

ne por un lado o por otro. Por un lado: encontrando, inventando, una nueva coherencia con sus descubrimientos lingüísticos, enmarcándolos en una proyectibilidad humana, dinámica, constructiva. Por otro lado: continuando como hasta ahora, dando palos de ciego, y dejando que otros recojan la cosecha que tan abundantemente y alocadamente siembra. Hoy por hoy, toda la tendencia objetiva de la que Godard forma parte, indica este segundo camino. ... Por otro lado, éste ha sido casi siempre el papel jugado por la Vanguardia artística. ... El vanguardismo empezaría a vivir practicando su propio hara-kiri, abandonando la Nueva Expresión antes de entrar, por aquello de la dialéctica, en el ciclo del Decadentismo. (p. 61)

En "Breve meditación sobre un film sudista", Alvaro del Amo se ocupa de Sierra prohibida, de Sidney J. Furie (pp. 63-67). Se trata de un análisis estilístico muy interesante, en el que se determina que los precedentes de los contenidos de expresión de esta película no hay que buscarlos en el cine, sino en la literatura:

Si Ford recorre todo el camino del personaje nordesta; si Hawks retrata las acciones con la precisión del hombre sin memoria que cree estar inventando la Historia a cada paso; si Walsh ("Una trompeta lejana") recoge con exultación un espíritu de reivindicación militar (plenamente "johnsonian" [13], por otra parte), Furie, cineasta inglés, ha realizado un film basado en un material histórico muy diferente. Ha preferido hablar del Sur; y, faltándole unos antecedentes cinematográficos coherentes (las representaciones del Sur, sin atender a sus líneas esenciales abundan: pero no sirven) ha acudido a la literatura. No tanto a nivel de elección personal (mecanismo psicológico que no nos interesa), sino a nivel de aplicación de un estilo particular y cuidadoso a un ritmo estético, en el que es fácil encontrar paralelismos literarios (aquí hablaremos tan sólo de Faulkner por ser el más significativo, pero podría hablarse también del Caldwell de "La ruta del tabaco", por ejemplo). (p. 66)

Dos páginas, de las que es responsable Ricardo Díaz-Delgado, se dedican a los "Cine-clubs" (pp. 68-69). En esta ocasión se le formulan ocho preguntas a Adolfo Bellido, director de C.C. Universitario de Salamanca. Reproduciremos sólo su respuesta a la octava ("Influencia e importancia de las revistas especializadas españolas en la vida de los cine-clubs"):

Las revistas especializadas tienen una gran influencia en la vida de los cine-clubs, principalmente porque todos los que nos dedicamos a la vida cineclubista hemos partido de revistas. Estamos de acuerdo con NUESTRO CINE o con FILM IDEAL o estuvimos de acuerdo con alguna de ellas. Las revistas de cine no hay duda que han tenido una clara influencia en su orientación. Influencia que algunas veces, no obstante, puede llegar a ser perjudicial, pero eso, la verdad, sería ir demasiado lejos. (p. 69)

En la cabecera de la "Sección crítica" (pp. 70-73) figuran como titulares de la misma del Año, Bilbatúa, Fernández-Santos, García de Dueñas, Monleón, Rodríguez Sanz y Santos Fontenla. En esta ocasión se publican comentarios de Giulietta de los espíritus, de Fellini (por Miguel Bilbatúa); Morgan, un caso clínico, de Karel Reisz (por José Monleón); En bandeja de plata, de Billy Wilder (por José Monleón).

Bilbatúa comienza constatando el desconcierto que la discontinuidad narrativa de Giulietta ha producido en numerosos espectadores, "desconcierto debido primordialmente al desconocimiento general de las nuevas corrientes de la cinematografía mundial" y particularmente de Ocho y medio, donde el estilo de narración subjetivo estaba planteado de modo mucho más coherente:

Porque si "Giulietta de los espíritus" pretendía reflejar el camino de la protagonista hasta reconocer sus condicionamientos y represiones (de origen social, religioso y sexual), y liberarse de ellos, al no ser los acontecimientos modificadores de los personajes, al no haber progresión en los mismos, la película acaba encontrándose en un callejón sin salida. Al final, es necesario liberar a la protagonista de sus complejos, pero esto no puede realizarse lógicamente porque en la película no ha existido ningún desarrollo. Entonces Fellini hace que el personaje resuelva la situación de un modo totalmente superficial --Giulietta dice "quiero", y la puerta se abre, y los "espíritus" desaparecen-- pero con ello trivializa la película. (Es curiosa la analogía entre el final de "Giulietta de los espíritus" y el de "Alphaville". La Massina dice una palabra y las puertas se abren y los "espíritus" malignos desaparecen; Ana Karina dice "amor" y las puertas se abren y un mundo supuestamente inhumano desaparece. Su común irracionalismo ideológico les lleva, impremeditadamente, a pseudosoluciones similares.) (p. 71)

Antes de entrar en el "arriesgado análisis" de los factores ideológicos de Morgan --único aspecto de la película del que se ocupa en su crítica--, Monleón advierte:

Empezaré diciendo que se trata de una cuestión difícil, por las diferencias que existen entre el medio en que el film se ha hecho y el nuestro, es decir el medio en que lo juzgamos. Hay palabras que, según los lugares, se mitifican y enrarecen. Una hoz y un martillo que, simplemente, son el emblema de un movimiento socio-político --con abundantes escisiones, además, en su ámbito-- alcanzan ante el espectador español una carga adicional que, evidentemente, no existe en el pensamiento de Karel Reisz. Y lo mismo ocurre con la fotografía de Lenin. Son cuestiones ante las que no suelen responder adecuadamente nuestros reflejos y asociaciones, y, por tanto, ante las que hay que andarse con pies de plomo. (p. 71)

El propio Monleón intenta aprovechar la crítica de En bandeja de plata para cuestionar la comedia americana:

La comedia americana encierra algunas contradicciones fundamentales. Una de ellas se da cuando intenta conciliar su tradición de intrascendencia o de aventura galante con las posibles significaciones críticas de la historia que cuenta. Cuando intenta divertir, y en algún sentido denunciar determinados aspectos de la sociedad norteamericana. Cuando oscila entre el "gag" cómico y el acento dramático.

Billy Wilder se vio ya cogido en esta trampa cuando hizo "El apartamento". Y ha vuelto a sucederle ahora con esta nueva película, de aciertos y errores muy análogos, donde nuevamente Jack Lemmon interpreta un tipo de "americano medio", decente e insatisfecho. (Aunque, en conjunto, "El apartamento" sea mejor que "En bandeja de plata".)
(p. 73)

Número 61 (1967; probable: mayo)

Los nueve números dedicados por Nuestro Cine al Nuevo Cine Español tuvieron una especie de coda o estrambote: este número 61 que se ocupa extensamente del "Cine catalán", al que ya aludía Monleón en su crónica de Molins de Rei publicada en el número anterior.

Entre otros colaboradores ocasionales de este número cabe destacar al tráfuga de Film Ideal Ramón Moix, que firma el artículo "Entre un cine de Barcelona y un cine catalán". Otro exfilmidealista, Vicente Molina Foix, colabora desde hace ya algún tiempo en Nuestro Cine. (Recuérdese que la publicación de Film Ideal se había interrumpido a principios de 1967 y no se reanudaría hasta 1969.)

En portada figura un fotograma del film de Pedro Balañá Bonvehí El último sábado. El bloque dedicado al cine catalán va de la página 8 a la 42.

"Mesa revuelta" (pp. 5-7) publica las conclusiones de la IV Semana de Molins de Rey. Reproducimos el punto tercero de las medidas propuestas en dichas conclusiones:

Debe realizarse una campaña nacional por todos los medios posibles para convencer a la producción y distribución de que el Nuevo Cine Español, como aquí se ha demostrado, también puede ser comercial mediante el lanzamiento oportuno. (p. 6)

Sobre el NCE se publica también una carta de un lector, Luis Bonada Sañas (años más tarde crítico de Diario de Barcelona, Presencia y Playboy), de la que extraemos algunos fragmentos significativos:

Si pretenden buscar la solución para el cine español han de contar, por desgracia, con la mayoría inculta, ya que aquí en España la minoría selecta no basta para sostener una empresa carente de medios, que necesita de la gran masa del público para vivir.

Ustedes persiguen un cine de gran calidad, el que nos haga enorgullecer en los grandes festivales. Sería lo ideal. Para mí, para ustedes y para todos los que les gusta este cine. Pero este cine no puede vivir sólo de festivales y alabanzas. Hemos de alimentarle día a día sin descanso, para que crezca y se reproduzca. ... Se debe acercar la mayoría inculta hacia la minoría agraciada. Y esto no lo conseguiremos con "La caza", ni con "La busca", ni con "Juguetes rotos". ¿No creen que entre estas películas y otras, como "Currito de la Cruz" y "Buenos días, condesita", hay un bache enorme? No basta la calidad si ésta carece de comercialidad. No basta que haya buenos actores o actrices; tiene que haber estrellas que de por sí solas llenen el cine, siempre, claro está, con calidad. (p. 7)

Sobre el mismo tema (concretamente sobre Nueve cartas a Berta, que como se sabe obtuvo un gran éxito de público) se reproduce un comentario del crítico de Pueblo (14), del cual recogemos dos fragmentos:

Cargada de premios y con dudosa carga ideológica, "Nueve cartas a Berta" es película "de protesta" que busca hacer diana en blancos no muy claros. Hay una propensión a la nueva "leyenda negra" española, menos admisible todavía que la ya borrada por el transcurrir del tiempo. ... Como ejercicio de cine minoritario --un poquitín pedante, también-- complacerá a determinados sectores minori-

tarios, proclives a las propagandas venidas de allende las fronteras. (p. 7)

En "Cine catalán" (p. 8), Monleón, tras declarar que NC es la revista "que ha estado más abierta a los problemas y a los hombres positivos de nuestro cine", indica que ya el número 54, dedicado a Fata Morgana, se ocupaba de Vicente Aranda, Román Gubern, Jaime Camino, Bofill, José María Nunes y Gonzalo Suárez. Ahora la atención se concretará fundamentalmente en El último sábado, de Pedro Balañá, y Mañana será otro día, de Jaime Camino.

El artículo de Ramón Moix "Entre un cine de Barcelona y un cine catalán" (pp. 9-15) se subtitula "Introducción a una problemática" y plantea, por primera vez abiertamente y con alguna extensión, la cuestión de la lengua como posible definidora de la catalanidad del cine. "Uno tiene la sensación --escribe Moix-- de que Cataluña es aceptada únicamente como hecho bilingüe." Este equívoco --ejemplificado en la Consideración sobre Cataluña de Julián Marías-- ha llegado a triunfar prácticamente incluso en Cataluña, por lo menos en Barcelona. Pero a partir de 1962 --"a través de la Nova Cançó Catalana y un importante auge editorial"-- el catalán retoma parcialmente una importancia que le había sido negada. No ha ocurrido, sin embargo, así en el cine:

Como otro principio fundamental, me parece necesario dejar de considerar un cinema barcelonés como catalán, no ya por el factor mismo de la lengua --lo cual entraña, de por sí, una toma de partido respecto a lo que queremos--, sino por el hecho indudable de que este cine es tan ajeno a la realidad concreta de Cataluña como Las chicas de la Cruz Roja lo es a una visión de España en su totalidad. (p. 10)

En su descripción del cine barcelonés, y tras la inevitable referencia a Fructuoso Gelabert, Moix se remonta a la producción de Emisora Films, Iquino y, más tarde, Este Films, para detenerse en las producciones de Camino, Grau, Aranda-Gubern y José Luis Font. Finalmente se ocupa de Forn (La piel quemada) y Balañá (El último sábado). Pero vuelve, apoyándose en Pierre Vilar, a la idea de Cataluña-nación, lo cual, en 1967, no dejaba de ser bastante insólito en una revista de cine. La nación catalana tiene derecho a subordinar a la recuperación de su idioma "los medios de difusión de que dispusiere":

En este aspecto, me parece bien claro que el cine catalán tiene, en principio, la misión de ser vehículo del idioma, largamente dejado de la lado; portador, eso es, de la dinámica que el idioma precisa, y sin la cual --todavía sin conseguir en el aspecto de un arte directo: cine, teatro-- un cine hablado en catalán no me parece posible. En tanto que el idioma catalán no sea cinematográficamente asumido --y tal vez habrá que contar, en principio, con una serie de films poco meritorios en sí mismos, útiles sólo como transmisores de la lengua--, no podrá llegarse a una tradición que permita la continuidad, las características y, como necesidad última, el estilo nacional, opuesto al probable estilo local barcelonés, o a las piruetas de los diversos grupos culturales radicados también localmente. (p. 13)

Ya Monleón advertía en la página 8 que las consideraciones generales de Moix eran "quizá contrarias en algún punto a otras afirmaciones hechas en estas páginas". Moix considera, no obstante lo expuesto, que, en el futuro del cine catalán, "la experiencia previa del cine de Barcelona tendrá que contar de alguna manera potente", del mismo modo que el comercialmente brillante precedente de la película habla-

da en catalán Maria Rosa (el María que aparece impreso no es probablemente atribuible a Moix), dirigida por Armando Moreno y protagonizada por Núria Espert.

"Balañá, en el cine amateur" (p. 18) es la reproducción de un fragmento, referido al corto La aventura de papel, del libro de García Escudero Cine social. En el breve artículo "Balañá, después de 'El último sábado'", Arnau Olivar dice:

Pedro Balañá es el primer realizador catalán salido de la Escuela de Cinematografía de Madrid, y es muy interesante que, en su primer largometraje, se haya volcado en una circunstancia catalana tan importante como es el hecho social de los inmigrados a nuestro país. En "El último sábado", adoptando la postura del observador-crítico, Pedro Balañá se ha sumergido en el mundo de los que consciente o inconscientemente han fundido su presente y su futuro con los de nuestra comunidad étnica. Por esta razón, "El último sábado" debe ser calificado como uno de los pocos films realmente catalanes. (p. 19)

En "Un guión ambicioso" (pp. 20-23), el novelista Luis Romero, coautor del guión, narra algunos detalles de su proceso de elaboración. (En diversas fases de dicho guión intervinieron, además del novelista y el director, J.L. Hernández Marcos, Guillermo Ziener, Ricardo Muñoz Suay (director general de producción) y Antonio Chic (ayudante de dirección)).

"Mi película" (pp. 24-27) es, claro está, un artículo de Pedro Balañá, donde éste relata su paso por "la gente joven del cine amateur" y la EOC, hasta llegar al Ultimo sábado.

Camino toma el relevo de Balañá con un artículo de José Monleón sobre Mañana será otro día (pp. 28-33). Monleón afirma ser una de las pocas personas que ya han visto la película y cuenta brevemente su argumento. Tras lo cual cons-

tata:

"Mañana será otro día" es, estilística y poéticamente, una película mediterránea, abierta, sin el enrarecimiento de todo el nuevo cine español fraguado en Madrid. Por ello mismo resulta, según desde qué perspectivas, una obra ambigua y equívoca: podría decirse que es más seria de lo que parece, cuando una obligada constante de nuestro mejor cine, teatro o novela, ha sido precisamente lo contrario. (p. 29)

Camino es un cineasta europeo, "totalmente inserto en el volumen de preocupaciones estilísticas de la Nouvelle Vague". Mañana será otro día es una película "que sólo es posible en la Barcelona de hoy..."

Sin embargo, y es aquí donde empiezan mis reservas, no sé hasta qué punto Camino ha conseguido pasar de una cierta superficie. No sé hasta qué extremos habremos de ser nosotros, los espectadores, quienes pongamos los acentos, quizá en pugna con el tono del film. Tampoco sé --estas son cuestiones que deberán plantearse cuando la película se estrene-- en qué medida este es un proceso conveniente, o un modo de subsanar ciertas medias tintas de la obra. ¿Comprenderá todo el mundo que Jaime Camino está en contra del optimismo sistemático de la pareja? ¿Entenderá la contradicción que existe entre ese optimismo y su biografía concreta? ¿Advertirá la relación de causalidad que existe entre la sociedad y sus personajes? (p. 31)

"Mi película" (pp. 34-35), en el caso de Camino, es un diario que abarca sucintamente el período de preparación de la película, cuyo guión escribió en colaboración con Román Gubern.

Joaquín Jordá escribe un trabajo titulado "La Escuela de Barcelona a través de Carlos Durán" (pp. 36-41), que es bá-

sicamente una entrevista con éste. Durán --ayudante de dirección sindical-- ha colaborado en casi todos los films adscribibles a dicha escuela, que son diez. Jordá expone las características principales de la Escuela de Barcelona, entre las cuales acaso puedan destacarse la autofinanciación, la preocupación "preponderantemente formal", el "carácter experimental y vanguardista" y los "personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid".

El bloque se cierra con un breve trabajo informativo de Miguel Bilbatúa sobre el "cine documental independiente catalán", concretamente el de Lorenzo Soler (pp. 42-43).

Entre las páginas 44 y 54 se publica la segunda y última entrega del trabajo de Manuel Pérez Estremera sobre el nuevo cine brasileño, cuya publicación se inició en el número anterior. Pérez Estremera concluye así su informe:

En estos momentos, en que la sistemática capitalista aprieta fuerte, en que los llamados pilares tradicionales se intentan mantener irracionalmente, pese a su evidente crisis e inadecuación, en estos momentos en que el sistema prostituye y frustra a la persona, en que bajo banderas de caridad, bien común y trasnochados supuestos, se desprecia la capacidad del hombre y se confía al mito y la entelequia las posibilidades evolutivas, en estos momentos en que el engaño político y cultural es patente, en Brasil con especial crudeza, en estos momentos, ante los que la lucidez mínima forzosamente debe cristalizar en una postura de ruptura, no es extraño que nos manifestemos por un cine libre, independiente, por Buñuel, por Miguel Torres, por Rocha y el novo cinema. Hay que golpear. (p. 54)

Se publica también una entrevista con el director brasileño Paulo Cesar Saraceni (pp. 55-58), realizada en Pesaro por Carlos Rodríguez Sanz y revisada y ordenada por Pérez.

"La jauría humana" (pp. 59-67), que es en realidad un estudio de Vicente Molina Foix sobre Arthur Penn, es presentado por una nota de la redacción de NC como el primero de "una serie de estudios sobre el cine norteamericano".

Penn --argumenta Molina-- es un director venido del teatro, experto en televisión y de clara formación universitaria. No se puede decir de él que "hace cine como respira", como se dice de otros "y muy estimables" cineastas norteamericanos, como Hawks, Fuller, Walsh o Ford: Penn es un intelectual, un individualista solitario como Ray, Huston y Kazan. Es también un hombre "comprometido", "uno de los hombres que operaban dentro de la línea constructiva y liberal de Kennedy".

Torpe aún en su primera película, El zurdo, Penn operaba mediante "ideas de puesta en escena", intelectualizadas y no visualizadas. Inesperadamente, tres años después, Penn logra con su segunda obra, El milagro de Ana Sullivan (1961), un film "perfecto". Con Mickey One (1964), Penn da un giro espectacular: su forma de concebir la realidad ha cambiado y la plasmación en cine de este cambio "nace un film cargado de símbolos y de intervenciones granguiñolescas" cuyo planteamiento "no llega a resultar coherente y cae más en el campo de "lo patológico" según lo ve Lukacs". La realidad está distorsionada "siguiendo técnicas expresionistas perfectamente sobrepasadas que corresponderían en justicia a una obra de los primeros años veinte".

Por fin, con su cuarta película, La jauría humana (1966), Penn domina de nuevo su obra. Aprovechando los elementos del melodrama americano de pequeña ciudad, Penn varía su significado. Por otra parte, el caos formal de Mickey One "ha dejado aquí paso a un estilo brillante, deliberadamente

provocador". Kennedy y su "nueva frontera" están representados en el film por los tres jóvenes protagonistas (Robert Redford, Jane Fonda y James Fox) y son derrotados por las fuerzas más conservadoras, como lo fue el asesinado presidente.

Manuel Pérez Estremera se ocupa de El criminal, de Joseph Losey (pp. 68-72). Una cita previa coloca la crítica de Pérez Estremera bajo la bendición de Lucien Goldmann:

La interdependencia de los elementos constitutivos de una obra no hace sino expresar en su dominio propio la interdependencia, en el interior de una y la misma visión del mundo, de las respuestas a los diferentes problemas fundamentales planteados por las relaciones interhumanas y las relaciones entre los hombres y la naturaleza.

Por si este argumento de autoridad no fuera suficiente, Goldmann es a renglón seguido corroborado y completado por el propio Losey:

Existen las acciones sociales, las acciones interiores, y su conexión es compleja: son las interacciones.

La crítica de Pérez Estremera es en realidad un desarrollo concreto --aplicado al Criminal-- de la definición de Goldmann y la frase de Losey. Elijamos dos párrafos, uno hacia el principio y otro cerca del final:

En "The criminal" tendríamos una complejidad de tratamiento en los personajes, a través de sus gestos, reacciones, formas convivenciales, estímulos, que unido a una complejidad narrativa lograda por la precisión (precisión de música, de cámara, de decorado; precisión combinativa de es-

tos elementos) y a la creación de unos entornos definatorios y característicos (la cárcel, la casa), logran la coherencia que nos da el sentido unitario y social de esta gran película. (p.69) Lo que sí aparece claro es la capacidad evidencialista de la obra de Losey. Su voluntad de conectar con una problemática social general. Por ello la complejización de relaciones va más allá de un estudio de personajes, llega a sistematizar una problemática general de lucha de clases, del poder económico, de las situaciones de dominio, de represión y de violencia de una sociedad capitalista. (p. 72)

Ricardo Díaz-Delgado, en su sección dedicada a los cineclubs, se ocupa en esta ocasión de la Semana de cine checoslovaco celebrada en el cineclub Ateneo de Madrid durante el mes de marzo, en la cual se proyectaron La tienda de la calle mayor (Jan Kadar y Elmer Klos), Iluminación íntima (Ivan Passer), El atentado (Jiri Sequens), Fantasía en Praga (Pavel Hobl), !Viva la República! (Karel Kachyna) y Los amores de una rubia (Milos Forman).

Número 71 (marzo de 1968)

En el "staff" no figura ya consejo de redacción ninguno. Consta como director Santiago de las Heras Andrés. José Monleón aparece como redactor-jefe y Angel Fernández Santos sigue como secretario de redacción.(15).

Nuevas firmas, sin embargo, aparecen en la revista: Francisco Llinás, Diego Galán, Juan-Fabián Delgado. El confeccionador es ahora R. (Renzo) Casali. La incompetencia de dicho confeccionador --muy dado a recuadrar titulares y columnas, entre otras pequeñas audacias formales presuntamente modernas-- hace ingrata la lectura y desagradable el aspecto físico de la revista.

Del contenido de "Mesa revuelta" (pp. 4-7) acaso quepa destacar la noticia según la cual Patino se dispone a rodar una nueva película, "Una vez, una zorra" (16), sobre guión suyo en colaboración con José Luis García Sánchez y Daniel Sueiro, basado en un relato de este último.

En "Los lectores de Nuestro Cine escriben" y bajo el título "Héroes de ayer, héroes de hoy" (pp. 8-10) se publica el artículo de un lector de Bilbao sobre la "nueva ideología westerniana".

En la página 11, el novelista Luis Romero contesta a una carta de J.L. Hernández Marcos y Guillermo Ziener (publicada en el número 67 de la revista). El asunto debatido es el

grado de paternidad de cada cual en el guión de la película de Pedro Balañá El último sábado, guión en el que, como se sabe, intervinieron muchas personas (17).

Bajo el título "Otra vez cine español. De Saura a Summers" (pp. 12-17), Francisco Llinás entrevista a estos realizadores a propósito de sus recién rodadas películas Stress es tres tres y No somos de piedra. "A partir de 'La caza' puedo hacer el cine que me gusta, aun con las limitaciones que tenemos en España", afirma Saura. Summers, por su parte, dice que se ha planteado hacer una película comercial, porque perder un millón y pico, como con Juguetes rotos, "se puede hacer una vez, pero nada más".

Los bloques que siguen están dedicados al nuevo cine argentino y al cine portugués.

La información sobre el nuevo argentino toma como punto de partida la Semana sobre dicha cinematografía organizada en Madrid y Barcelona. Tras un estudio de Francisco Llinás, "Encuentro con el nuevo cine argentino" (pp. 18-23), José Monleón, en "Ausencias que matan" (pp. 24-30), lamenta que Leonardo Favio no estuviera representado en la Semana y comenta las películas de éste Crónica para un niño solo y Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza... y unas pocas cosas más. El larguísimo título, escribe Monleón, "acaba cobrando una significación", por cuanto "en cierto modo el film es un anti-tango". "La semana y su público" (p. 31) es una mínima crónica de Diego Galán en la que se recogen las opiniones de algunos espectadores.

El bloque sobre cine portugués arranca de la Semana celebrada en Oporto. Se publica el programa completo (pp. 32-34), una filmografía crítica de Alves Costa (pp. 35-40), una ponencia de Manuel Machado da Luz, "Tendencias del Nôvo Ci-

nema portugués" (pp. 41-46) biofilmografías de Ernesto de Sousa, Artur Ramos, Manuel de Oliveira, Paulo Rocha, Fernando Lopes y Antonio de Macedo (pp. 47-48) y un cuestionario de cinco preguntas al que contestan cuatro de dichos realizadores (pp. 49-51). Todos estos trabajos están traducidos por Fernando Lara. José Monleón firma un trabajo informativo-crítico, "Semana de Oporto" (pp. 52-59), y Basilio Patino y Fernando Lara dos testimonios sobre el certamen (pp. 60-63). Por su parte, R. Díaz-Delgado informa sobre "Los cine-clubs en Portugal" (pp. 64-65).

La "Sección crítica" se ocupa de El joven Törless, de Volker Schlöndorff (por J.M., José Monleón); Lejos del mundanal ruido, de John Schlesinger (por Vicente Molina-Foix); Seducida y abandonada, de Pietro Germi (por J.M.); Conspiración en Berlín, de Michael Anderson, por F.Ll., Francisco Llinás); Esta noche... o nunca, de Michel Deville (por Francisco Llinás); Jules et Jim, de François Truffaut (por J. M.); Vivir para vivir, de Claude Lelouch (por Juan-Fabián Delgado); La bahía de los ángeles y Las señoritas de Rochefort, de Jacques Demy (por J.M.); La piel quemada, de José M^a Forn (por F. Ll.).

Monleón advierte a los lectores que la revista se ha ocupado ya en tres ocasiones del Joven Törless, que ahora se ha estrenado en la nueva modalidad de "arte y ensayo":

Sólo queremos recordar en estas líneas, para quien no sea asiduo lector de NUESTRO CINE y sí lector ocasional, que "El joven Törless" es la más sólida de las películas del nuevo cine alemán. La menos retórica. La más concisa. La que alcanza a expresar una realidad con más economía de medios, más precisión, y más justeza. Es, por ello mismo, una película bastante clásica, que, desde la perspectiva evolutiva del cine, ofrece mucho menos interés que, por ejemplo, "Una muchacha sin historia" de Kluge. O incluso que "Tatuaje", de Schaaf. (p.66)

Vicente Molina-Foix aprovecha su crítica de Lejos del mundanal ruido para un ajuste de cuentas con el "free cinema", movimiento del cine inglés "que tanto interés despertó en la crítica internacional". Dicho movimiento

ha dejado hoy de recabar esta atención y, una vez disuelto el espíritu de grupo (hecho justo, necesario, pues lo mismo sucedió con los otros movimientos coetáneos, "nouvelle vague", "cinema nuovo", basados como el inglés en supuestos falsos y endebles, tributo de errores que hubo de penar el joven cine en su primera gran salida y que hoy aprovecha la segunda oleada, "novo cinema", escuela de Barcelona, nuevo cine canadiense, para organizarse más racional y, esperemos, duraderamente), sus componentes, privados del cuerpo común que les protegía o patrocinaba entre sí, han demostrado su falta de talento individual y han hecho olvidar la existencia en Inglaterra de un cine que en su día fue nuevo. Esta afirmación, confío, hace obvia toda declaración o aclaración personal en el sentido de que no creo ni en la originalidad ni en la autenticidad del "free cinema", estimándolo únicamente valioso como hecho histórico en la medida que supuso una variación --no muy profunda-- en la narrativa y temática del cine inglés, sin solución de continuidad. (p. 67)

También de Jules et Jim --constata Monleón-- se ha ocupado NC con anterioridad a este estreno madrileño de ahora: nada menos que en el número 8, publicado en febrero de 1962. El hecho es "un enésimo testimonio sobre el desfase cultural y cinematográfico español". Incluso tres años antes, la revista intentó publicar el guión del film de Truffaut y no fue autorizada a hacerlo (18). El juicio de ahora no puede ser igual al de entonces:

"Jules et Jim" es simplemente renuncia a lo que entendíamos por temática hace unos años. Pero encierra todo un modo de ver y encarar la sociedad

y el individuo. Aunque, en última instancia, es película más importante por lo que niega que por lo que afirma, por su oposición a las diversas formas del paternalismo cinematográfico --de uno u otro signo-- y su apertura a una investigación cinematográfica y vital, a una curiosidad por la existencia, a una liberación de la cámara que, la verdad, él mismo no ha sabido seguir, probablemente porque la "libertad" de Truffaut es anárquica, y la anarquía, tan saludable en muchos casos, necesita resolverse en nuevas opciones para no resultar estéril. ... Problema éste que no sólo es de Truffaut, sino de la mayor parte de la "nouvelle vague". Al extraordinario talento desordenador, a la capacidad para poner en cuestión una serie de estructuras cinematográficas, casi nunca ha seguido la lucidez para dar alguna respuesta que resultase igualmente sugestiva y rica. (p. 71)

Sobre Vivir para vivir --considerada por Lelouch como su segunda película, tras Un hombre y una mujer-- escribe Fabián Delgado:

En definitiva, "Vivir para vivir" es lo que podría esperarse de Lelouch. Ha dado, ha intentado dar, un paso adelante y se ha estrellado; sigue siendo más pasable en una historia de viudos, ansiosos de cariño, que en un pretendido fresco de su época. Encaprichado con los encuentros en estaciones, con los colores difusos, con la movilidad obsesiva de la cámara, Lelouch sigue queriendo hacer cine moderno, y esta vez, también de denuncia, sin darse cuenta de su impotencia, de su fragilidad, de su falta de capacidad artística. Cine invalidado por su misma naturaleza, sirve los intereses de una conciencia burguesa que se siente a salvo tras contemplar algo tan "fuerte", tan "acusador", y a la vez tan "moderno" y "bello" como "Vivir para vivir". La Europa próspera puede continuar tranquila, porque a través de Lelouch sigue estando lejos del Vietnam. (p. 72)

Al comentar los films de Demy, Monleón prosigue su particular ajuste de cuentas con la "nouvelle vague". Es especialmente duro su juicio sobre Las señoritas de Rochefort, del que extraemos este fragmento:

Incluso habría que añadir que "Las señoritas de Rochefort no es, por desgracia, una película indignante. Demy y su cancionero cinematográfico tienen tan poco que ver con nosotros, están tan ligados a un mundo de símbolos convencionales --hay cierto casonismo en este Demy--, que no pueden ser nunca ni siquiera nuestros antagonistas. Simplemente se trata de un cine que, cuando lo escuchamos por la radio, cambiamos de emisora. De un cine que se adecúa con innegable solidez formal a una visión de las relaciones humanas y del hombre que no nos interesa en absoluto. (p. 73)

La opinión de Francisco Llinás --que intercala en su crítica declaraciones de obreros inmigrados a Cataluña extraídas de un reportaje de Eliseo Bayo aparecido en Destino-- sobre La piel quemada queda perfectamente resumida en el fragmento que reproducimos:

"La piel quemada" es, más que una buena película, una película necesaria. Siempre que sea el principio, y no el fin, de una investigación sobre el hecho social español. Siempre es preferible la sinceridad de una película como "La piel quemada", con su honesto, aunque incompleto, deseo de enfrentarse con una realidad cotidiana, a las exquisiteces neocapitalistas de otros autores que rehúsan enfrentarse con esa realidad. (p. 74)

Número 77-78 (noviembre-diciembre de 1968)

Fue este un número muy significativo de Nuestro Cine, no sólo por estar dedicado íntegramente al cine español y hablar por primera vez del llamado cine independiente, sino porque en sus páginas Vicente Molina-Foix, tráfuga de Film Ideal, ataca abiertamente al Nuevo Cine Español, movimiento que, como se habrá comprobado, había sido exhaustivamente ensalzado por la revista en su etapa intermedia, sólo un par de años antes.

Siguen figurando como director y secretario de redacción, respectivamente, Santiago de las Heras y Angel Fernández-Santos. La redacción en Barcelona está ahora, desde hace ya bastantes números, a cargo de Ricardo Salvat. Consta como editora Nuestro Cine, S.A. y como director general de dicha sociedad José Monleón.

Ha desaparecido el confeccionador Renzo Casali. Con su sucesor, J.A.Laiz, la revista ha recuperado una factura visual como mínimo correcta, aunque anodina, pobre.

En el número colaboran Luis Alfonso Baledón, Diego Galán, José Luis Guarner --por única vez--, Francisco Llinás, Miguel Marías, Vicente Molina Foix, José Monleón y César Santos Fontenla.

Merece la pena detenerse en Luis Alfonso Baledón, el hombre que nunca existió. Se trata, en efecto, de un seudónimo

tras el que se escondían varios colaboradores de la revista, sin que el director, José Monleón, estuviese enterado de la artimaña (19).

Las páginas 4 a 57 están ocupadas por un "Abecedario (muy incompleto) del cine español". No pretende este abecedario --"incompleto", insiste la nota de redacción que lo precede-- ser exhaustivo ni científico: "es un Diccionario apasionado".

El criterio que hemos seguido al confeccionar este trabajo ha sido el de señalar los nombres más significativos del cine español. Hay ausencias, algunas de ellas por la imposibilidad de revisar antiguas películas, y también por reseñar únicamente aquellos autores que han realizado películas en los últimos años. Quizá haya también algún nombre inesperado (que corresponde a los pequeños "caprichos" de los redactores), por lo mismo que cada una de las notas responde al criterio personal de los que hemos intervenido, que no tiene, algunas veces, su justa correspondencia con la[?] de los demás colaboradores (p. 5)

Pese a su repetido carácter de incompleto, el abecedario incluye un buen número de directores: Javier Aguirre, Luis César Amadori, Antonio del Amo, Vicente Aranda, César Fernández Ardavín, Víctor Auz, Alfonso Balcázar, Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Joaquín Bollo Muro, José Luis Borau, Juan Bosch, Luis Buñuel, Jaime Camino, Mario Camús, Julio Coll, Ramón Comas, Luis María Delgado, Julio Diamante, Carlos Durán, Antonio Eceiza, Enrique L. Eguiluz, Jacinto Esteva, Fernando Fernán-Gómez, Jesús Fernández Santos, Marco Ferreri, Isidoro M. Ferry, Angelino Fons, José María Forn, José María Forqué, Jesús Franco, Rafael Gil, Antonio Giménez Rico, Jorge Grau, Ignacio F. Iquino, Antonio Isasi, Joaquín Jordá, Pedro Lazaga, Germán Lorente, Luis

Lucia, José Luis Romero Marchent, Ana Mariscal, Eugenio Martín, Fernando Merino, Armando Moreno, Manuel Mur Oti, José A. Nieves Conde, José María Nunes, Pedro Olea, Juan de Orduña, Basilio Martín Patino, Francisco Pérez Dolz, Miguel Picazo, Pedro Portabella, Francisco Regueiro, Antonio Ribas, Francisco Rovira-Beleta, José Luis Sáenz de Heredia, Carlos Saura, Gonzalo Suárez y Manuel Summers.

En la nota de redacción se indica que las principales fuentes informativas empleadas han sido el Diccionario del cine español de Vizcaíno Casas (v. bibl.), los anuarios del Sindicato del espectáculo, los catálogos de Uniespaña, Film Ideal (especialmente los números dedicados a Lazaga, Lorente e Isasi), Cinestudio y Fotogramas.

Por nuestra parte, nos limitaremos a reproducir los fragmentos que por una u otra razón nos parezcan especialmente significativos, concediendo una atención un tanto particular a las opiniones firmadas por Baledón. En determinados casos recogeremos sólo el título en el que el autor de la nota sintetiza su criterio sobre el director estudiado.

Llinás sobre Javier Aguirre: "Rizar el rizo".

"Un testigo argentino del Plan de desarrollo español" titula Miguel Marías su comentario sobre Luis César Amadori, pornógrafo rosa como Corín Tellado y poseedor de una factura industrial de "nivel europeo" exportable:

Y es que hay que reconocer que Amadori es menos torpe que otros, menos pretencioso y ridículo, que su planificación es casi artesanalmente discreta y no totalmente agresiva. Lo cual, al hacer sus productos más digeribles, más asimilables, los hace aún más nocivos y también más antipáticos y menos divertidos. Cuando un director se cree original e intenta hacer "arte" para ilustrar un pequeño folletín, el resultado suele ser muy divertido. Y si encima es torpe, la risa nos hará ol-

vidar momentáneamente las peores intenciones, Pero si la película es un academicista y cursi conjunto de tópicos demagógicos, el aburrimiento se sumará a la irritación. (pp. 7-8)

La "Historia de una frustración" es para Llinás la bio-filmografía de Antonio del Amo, autor de dos películas interesantes --Sierra maldita y Día tras día-- y director después de las ocho películas de Joselito, el pequeño ruiseñor: "Del Amo, a pesar de éstas [claudicaciones] es un autor importante en la poco afortunada historia del cine español."

Guarner sobre la Fata Morgana de Vicente Aranda:

La primera vez me pareció una historia a la vez libre pero muy limitada, que una cierta falta de fantasía lastraba el alcance de esta fábula, a la vez hermética y muy clara, sobre algunos aspectos de la mitología de nuestra sociedad. Dos años después, al verla nuevamente en ocasión de su estreno, me sorprendió comprobar hasta qué punto el tiempo había trabajado en su favor, la había individualizado, había acentuado su pátina metalizada, había dado coherencia incluso a sus limitaciones. Sé que estoy convirtiendo los defectos en cualidades, viejo truco de una crítica fumista y deshonesto, pero es que no encuentro otras palabras para describir el proceso operado en "Fata Morgana". (p. 9)

Llinás sobre César Fernández Ardavín: "La mala ilustración de la literatura".

Guarner sobre Alfonso Balcázar, "delfín de una familia de peleteros" pasado a la dirección de cine: "Saber dirigir no es un sueño que se pueda comprar con dinero."

César Santos Fontenla se enfrenta a la "conspiración de silencio" que parece rodear en 1968 a Bardem, a las posturas "irracionalmente injustas" contra un hombre que parece haber renunciado de momento a su cualidad de "autor" para li-

mitar su actividad a la de un "director" a la americana:

Lo que, en cualquier caso, no creo pueda reprochársele. Pero no se trata, de todas maneras, de hacer un análisis de cada uno de sus films, sino de calibrar, desde una perspectiva de 1968, su peso en la evolución de nuestro cine. Y en este sentido creo que, si 1964 era un año de crisis Bardem, 1968 lo es a escala más amplia. Quiero decir no que la crisis de Bardem sea más visible, sino que lo es la crisis del cine español, del "nuevo cine español" al que desde esta revista hemos intentado, con mayor o menor acierto, presentes y ausentes, apoyar al máximo. Desde esta perspectiva 1968 creo sinceramente que la figura de Bardem se agiganta. Sin volver a la frase del Congreso de Escritores ["Gracias, Bardem"], pienso que habría que aproximarse bastante a ella. Recapacitar, a luz de toda una teoría de films posbardemianos, sobre cuánto le debe el cine español a Bardem. Pensar si esa "superación" del bardemismo que nos parecía --y sigue siendo-- tan necesaria, se ha llevado efectivamente a cabo, o si caso que la respuesta sea positiva, ha sido suficiente. (p. 12)

Sobre Berlanga escribe José Monleón:

Berlanga no maneja ideas de "segunda mano" --sin duda, eso es lo que ha desconcertado a muchos de sus entrevistadores, que no han encontrado en él un repertorio de ideas hechas y precisas-- sino que trabaja como espontáneo catalizador de lo que ocurre a su alrededor. De ahí se podría también deducir la reserva que más de una vez expresó ante él nuestra crítica "comprometida" y, al mismo tiempo, el inigualable valor testimonial de su obra. Frente a los testimonios dados desde una declarada perspectiva ideológica, el robinsonismo de Berlanga resulta infinitamente más demoledor, porque los espejos cóncavos y convexos son empleados para "descubrir" la realidad, para objetivar un estado social; la interpretación viene a posteriori, pero nunca condiciona apriorísticamente la investigación del realizador. (pp. 13-14)

Bajo el título "El peligro del 'homenaje'", Marías se muestra reticente con Borau:

Tanto "Brandy" como "Crimen de doble filo" son películas de género, y de imitación del cine americano. Esta peligrosa tendencia se acentúa por la afición al cine de Borau, que le lleva a hacer homenajes a Hawks e Hitchcock, por ejemplo, y que, si bien pueden ser detalles simpáticos, con frecuencia no hacen sino resaltar la distancia que separa a Borau de sus modelos, dando lugar a escenas ridículas, incluso en ocasiones aumentando, por comparación, la nulidad de algunas. (pp.14-15)

Baledón sobre Juan Bosch: "Un síntoma cinematográfico de nuestra europeización, que, como género, debe estar, sin duda, coordinado con el plan de desarrollo turístico del país."

Marías, antes de decir que "el cine español no podrá existir realmente" mientras Buñuel no pueda "trabajar a gusto y con entera libertad" en España, observa:

Tampoco estaría de más desterrar para siempre el mito de que Buñuel tiene mucho talento pero es muy mal técnico, muy descuidado y que no sabe dirigir los actores. Basta ver sus más modestos y pobretones folletines mexicanos, como la deliciosa "Susana" (1950), para apreciar un dominio técnico inigualable en España, y una planificación tan clara y precisa como la de los grandes narradores del cine clásico americano. Los movimientos de cámara de "Viridiana" son comparables por su sutileza a los de Preminger, y en cuanto al uso del decorado basta ver "Ensayo" para comprender que le saca tanto partido como es posible. (p.17)

El mérito principal de Luis María Delgado consiste en haber dirigido --con argumento e interpretación de Alfredo Alaria-- Diferente (1961), primer manifiesto prohomosexual del cine español. Así lo juzga Vicente Molina-Foix:

Concebido forzosamente con constantes claves y alusiones simbólicas muy aparatosas y rudimentarias, el film, superficial en la problemática del homosexualismo y deficiente como comedia musical, mantiene, sin embargo, muy vivas en el recuerdo algunas imágenes, como las del genérico, con un travelling sobre la biblioteca del protagonista formada por libros de Oscar Wilde y André Gide, o aquel plano, el más descaradamente erótico de toda nuestra historia, en el que Alaria contempla fascinado la recia musculatura de un obrero que penetra el pavimento de unas obras con un sugerente instrumento perforador. (p. 21)

Marías no se anda con contemplaciones a la hora de juzgar a Carlos Durán y, de paso, a la Escuela de Barcelona, un cine donde modelos monas viradas en colorines demuestran que saben cepillarse los dientes:

Por otra parte, como Barcelona no se limita al "Drugstore" y a "Bocaccio", no sé por qué se generaliza de ese modo el título de la Escuela, al menos al referirse a realizadores de cine "en papier couché", tipo Carlos Durán. Lo que se nota, en cambio, es un afán de que sus films parezcan franceses (ese "Carlos Durán, I.D.H.E.C." [20] tan revelador, en los títulos de crédito), de igual modo que los "westerns" italianos pretenden pasar por americanos. Esto prueba el carácter no auténtico y totalmente imitativo de sus películas, como las de sus compañeros de "escuela". Así tenemos que los intentos desesperados de Durán para dar un tono "europeo" y "moderno" a su película no hacen sino subrayar su provincianismo cinematográfico. Cuando se está tan "in" como Durán, y se tiene tan poca capacidad creadora, se acaba intentando plagiar a Godard. Lo malo es que éste sí tiene personalidad y no se deja copiar fácilmente, y menos por un "snob" que sólo presta atención a los detalles más superficiales y llamativos del estilo godardiano. (p. 22)

Fernando Fernán-Gómez constituye, para José Luis Guarnier, "un caso de clara frustración de un talento por culpa de una época". Tras su díptico La vida por delante - La vida alrededor (1958-1959), se vio obligado a realizar simples encargos

o películas "malditas", que constituyen innegables y por desgracia ignorados hitos del cine español: "El mundo sigue", delirante variación sobre los esperpentos nacionales (que prácticamente nadie ha visto y que, de surgir diez años antes, hubiese provocado aclamaciones al genio), y "El extraño viaje" (antes "El crimen de Mazarrón"), fantasía sobre la vida sexual española que presagia --con bastante mayor coherencia, dicho sea de paso-- los temas de "Peppermint frappée", y contiene escenas tan agradablemente insólitas como la de Carlos Larrañaga pasando modelos femeninos a Tota Alba. (p. 25)

Baledón sobre Isidoro M. Ferry (y concretamente sobre su Escala en Hi-Fi (1963), ensalzada hasta el empacho por Film Ideal):

"Escala en Hi-Fi", película imitativa, triste, un verdadero anti-musical, retablo de números bailables y cantables con pesadumbre de melodrama, puede también perdonarse en razón de su increíble servidumbre a uno de los peores programas (¿a quién se le ocurrió llevarlo al cine e invertir en él una millonada?) de TVE jamás imaginados. pero su reciente "Cruzada en el mar", después de años de meditar sobre quién es uno y a qué ha venido al mundo, colma la medida de las esperanzas justamente depositadas en este ilustre co-director de la maravillosa "El pisito". (p. 27)

Llinás sobre Rafael Gil: "El ejemplo que no hay que seguir".

Para Santos Fontenla, Jorge Grau es --al margen de su "filosofía"-- uno de los pocos "autores" cinematográficos que existen en España, y uno de los pocos "que tengan realmente un sentido de la imagen". Extendiéndose sobre la fragilidad de los guiones de Grau, Santos se lanza a observaciones que no dejan de recordarnos las ya antiguas de Vicente Molina-Foix sobre Lazaga (21):

Pero el hecho es que Grau no hace guiones, sino películas. Y sobre las películas hay que hablar. Sobre lo que la propia palabra, "película", lleva implícito. Y a esta escala hay que decir que las películas de Grau lo son. Son tales. Películas. Malas, buenas o regulares, es otra cuestión. Pero en las que una máquina de juegos --"Acteón"-- es una máquina de juegos, y la Sagrada Familia --"Noche de verano"-- es la Sagrada Familia, lo mismo que la calle de la Cruz --"El espontáneo"-- es la calle de la Cruz, y las Galerías Preciados de Barcelona --"Una historia de amor"-- son las Galerías Preciados de Barcelona. Todo esto es enormemente importante. (p. 35)

A raíz de La máscara de Scaramouche y Estambul 65, algunos críticos, incluso especializados --observa Marías-- empezaron a crear un pequeño "mito Isasi". La superproducción Las Vegas, 500 millones obliga a poner las cosas en su punto:

El efectismo que caracteriza la "obra" completa de Isasi llega aquí al máximo, desde las aparatosas muertes a lo "Bonnie and Clyde" hasta el falso virtuosismo de montaje que consiste en no dejar ver nada y acelerar artificialmente a base de fragmentar el espacio y todas las acciones de forma totalmente gratuita. Por lo demás, estos alardes están al alcance del más mediocre montador hollywoodiense, y no sirven para otra cosa que para epatar al público y aturdirlo con el "ritmo trepidante", la violencia y la "brillantez" téc-

nica que aporta el dividir la película en unos 2.300 planos y llenarla de decorados lujosos bien fotografiados. Este monumento al tedio revela que Isasi oculta su inepta dirección de actores tras todo tipo de alardes, carentes de interés y tan convencionales que se adivinan con veinte minutos de anticipación. (p. 37)

Vicente Molina-Foix, uno de los supremos exegetas de Lazaga en el Film Ideal de 1965 (22), hace de algún fragmento de su muy adversa nota sobre este director un verdadero "mea culpa" más que un intento de justificación:

Frecuente cultivador de la comedia desde "Roberto el diablo", la inteligente aplicación de unos modelos clásicos que demuestra en sus mejores películas de este género ("Luna de verano", "Trío de damas", "Trampa para Catalina"), fue el motivo del espejismo producido durante un breve espacio de tiempo en un reducido grupo de críticos especializados (en el que yo participaba, quizá como uno de los máximos exégetas), que creyeron ver en Lazaga el posible renovador de un género tan habitualmente mal tratado en el cine español. El desencanto ante las futuras posibilidades de Lazaga como realizador de comedias hizo pronto su aparición, me parece que a raíz de la insoportable "Un vampiro para dos", en donde se inicia ya el largo cliché al que ha quedado limitada la extensísima obra posterior del director. (p. 40)

Conclusión del juicio de Baledón sobre Germán Lorente:

De director sensorial, como fue llamado, Lorente ha pasado a ser el prototipo de la mentalidad pseudoartística del "vendedor", sin alcanzar siquiera el nivel de cineasta consumista que tienen Lelouch, Tinto Brass, Norman Jewison o Dino Risi. (p. 40)

Baledón de nuevo, esta vez sobre José Luis Romero Marchent, creador de un "Oeste de pacotilla":

Las películas de Romero-Marchent, si bien no suelen irritar de modo excesivo, son en conjunto enormemente aburridas y absolutamente inútiles, además de no tener nada que ver con el cine español ni, por supuesto, con el americano. (p. 42)

Marías sobre el único largometraje de Patino entonces existente, Nueve cartas a Berta:

Lo malo de "Nueve cartas a Berta" es que sus errores son tan evidentes que impiden ver sus virtudes, y es una lástima, porque el film de Patino es el más moderno de todo el "Nuevo Cine Español", es el único que es realmente "nuevo", al menos en lo que se refiere a su tema (que es importante, que nos afecta) y, sobre todo, a su estructura narrativa. (p. 49)

Marías también, sobre La tía Tula de Miguel Picazo: "Una de las pocas películas 'puestas en escena' que se han hecho en este país."

Bajo el título común "La conciencia de una generación", Francisco Llinás y Miguel Marías publican entrevistas con José Antonio Nieves Conde y Antonio del Amo (pp. 58-67).

"Cineastas independientes, una tendencia del cine español" es el título ("artificioso y ambiguo" según su propio autor) de un extenso trabajo (pp. 68-90) de Vicente Molina-Foix en el que por primera vez se presenta al público una generación de cineastas que trabaja en el cortometraje, de espaldas a la industria --por el momento-- pero lejos también de los propósitos habituales del cine llamado "amateur": se trataría, de alguna manera, de la aparición en España de algo equivalente al cine "underground", aunque la denominación sea en rigor sólo aplicable a un par de los autores presentados.

Molina, sin embargo, no se limita a presentar a los cine-

astas independientes. En una especie de prólogo titulado "Nuevo cine español, Joven cine español", mantiene sobre el NCE criterios harto distintos de los que habían sido habituales en la revista, que en una nota de redacción, (p. 90) precisa:

Como observarán nuestros lectores, la visión general de nuestro colaborador es en algunos puntos distinta de la mantenida por NUESTRO CINE en otras ocasiones, sobre el tema del Nuevo Cine Español. Por supuesto, esto abre una necesidad de polémica interior dentro de nuestra revista que no tiene más remedio que ser beneficiosa, tanto para ella como para sus lectores. También el tema del cine independiente ofrece perspectivas complejas y variadas que, de ahora en adelante, NUESTRO CINE se propone abordar detenidamente.

Pero volvamos a Molina, que comienza constatando que NC es la publicación que más "ha patrocinado y defendido en los últimos tiempos" la existencia y el desarrollo de un "nuevo cine español" --Molina utiliza siempre las minúsculas para referirse a él--. Si los hombres del NCE acataron el espíritu de grupo con fines propagandísticos, deberán ahora "acudir al análisis autocrítico para, igualmente agrupados, constatar su estrepitoso fracaso en cuanto tal, en cuanto grupo renovador o, mejor, demoledor." El NCE, en efecto, "rompió un cerco": pero no se trataba de una actitud revolucionaria, sino de "sustitución pacífica" (subraya Molina). Esto, en realidad, ya estaba previsto por el proteccionismo neutralizador de la dirección general de Cinematografía. No soslayando este importantísimo factor,

habría, sin embargo, que hacer notar que dicho factor negativo, destructivo, puede en parte achacársele justamente a los principales respon-

sables del "n.c.e", en la medida en que ni siquiera cuando vieron los peligros reales, su verdadero fin, se desligaron de la planificación de la dirección general del cine, nada generosa o desinteresada a mi entender, optimista y triunfal sin motivos, poco eficaz. Digamos que al "n.c.e." le ha faltado una clara conciencia histórica y una facultad de decisión, de oportunidad, que, aprovechando desde luego, sin purismos estériles, las posibilidades que se le ofrecían, hubiera sabido fijar en su momento preciso la hora de decidir si continuaba el juego o no. A la vista de las últimas películas estrenadas de algunos de estos realizadores, hemos de sospechar que sí, que el juego continúa, quizá aún con mayores desventajas y ya absolutamente en un callejón sin salida, con las cartas descubiertas a uno y otro lado del tapete. (p. 70)

Queda otra cuestión: la validez de los "postulados culturales" del NCE, la cualificación artística de sus obras. Molina enumera las películas del NCE, que habían de constituir, "y así en efecto fueron acogidas por muchos", la esperada "nueva ola" española.

La realidad, sin embargo, resultó, ha resultado muy distinta. Contando siempre con los factores negativos extra-culturales antes citados [sindicales, de censura, de exhibición], es evidente que el "n.c.e." no supuso globalmente, si considerando por separado algún autor o película concretos, una revolución estética como fue, por ejemplo más esclarecido, la nueva ola francesa. Precisando más, ese papel de renovación estética en la puesta en escena, en la dirección de actores, en los sistemas de rodaje y aun de producción, en la estructuración de los guiones y en la consideración distinta de los personajes, de los conflictos y, en suma, de toda la narrativa cinematográfica, quedó por hacer en su mayor parte y ha sido, está siendo, la que ahora, cuando se cumplen casi los diez años [de la aparición de los nuevos cines occidentales], con notable des-

fase, pues, realizan los cineastas independientes y especialmente algunos de ellos, Martínez-Lázaro, Augusto M. Torres, Paulino Viota, Alfonso Ungría, Adolfo Arrieta, Julián Marcos. (p. 71)

Y Molina entra en la "Imagen del cine independiente español" que se enfrenta al odio de unos y al menosprecio de los otros, los que habrían podido patrocinarlo en cierta medida:

Lo que resulta verdaderamente lamentable, eso sí, sin paliativos, es la actitud de los que, ante los más recientes ejemplos --ya inequívocamente diferenciados de cualquier forma de amateurismo de casino o cine familiar-- de cine libre que han proliferado en el país con unos presupuestos renovadores y en algunos casos de probada eficacia combativa, siguen utilizando, desde posiciones que se autodefinen progresivas, a la par que una mirada de desprecio, la nomenclatura tradicional de los círculos reaccionarios, llamándolo, muchas veces sin conocerlo, cine de papá, diversión para iniciados o prácticas de "amateurs". (p. 72)

Combatir este cine --resultado de un esfuerzo de grupo y de unos sistemas de rodaje que abaratan la producción-- so pretexto de que no llega a un público normal, responde a una mentalidad profesionalista a ultranza, "deformada por la mala conciencia que produce el indefendible y estéril pacto que sus portavoces han realizado con la industria y la administración (me refiero, como es lógico, a muchos de los hombres implicados, de uno u otro modo, en el N.C.E.)". Se trata de buscar una alternativa a la distribución normal. Se refiere a continuación Molina a los cineastas independientes de Madrid, Barcelona, Santander y Zaragoza, a quienes somete un cuestionario, una de cuyas preguntas se refiere al llamado NCE.

Contestan al cuestionario Paulino Viota, Lorenzo Soler, Manolo Calvo, Augusto M. Torres, Emilio Martínez-Lázaro, Adolfo Arrieta, Alfonso Ungría, José Antonio Maenza y Manuel Esteban. Reproducimos la respuesta de Augusto M. Torres sobre el NCE:

A pesar de lo que dice la propaganda, más o menos oficial, creo sinceramente que aquí no existe un nuevo cine. Con grandes esfuerzos se ha logrado, muy recientemente, llegar a una especie de viejo clasicismo en alguna medida paralelo al cultivado por Carné en los años cuarenta, pero que cuenta con casi treinta años de retraso, lo que, dado el contexto, siempre supone algo. El único nuevo cine que podría llegar a existir sería, de seguir desarrollándose, este en 16 mm. (p. 83)

Tres anuncios en las portadas: Francisco Rabal caracterizado como Che Guevara, Las sandalias del pescador de MGM y Símbolo, comunicación y consumo, de Gillo Dorfles, editado por Lumen.

Número 87 (julio de 1969)

Augusto M. Torres, que tan dura y tajante opinión expresaba sobre el NCE en el número 77-78, se ha incorporado en tromba a la redacción de Nuestro Cine: escribe y coordina la información sobre el festival de San Sebastián, colabora en la crónica de Cannes y firma asimismo en la sección crítica. Es la única novedad del "staff".

En "Mesa revuelta" (pp. 4-13) se reproduce la crítica del comentarista de Pueblo, García de la Puerta, sobre Ditirambo, de Gonzalo Suárez, película de la que NC se ocupó favorablemente en el número 85. El señor García de la Puerta dice, entre otras cosas:

Nada entre dos platos. Asumiendo funciones de autor, realizador y protagonista --émulo fallido de Charlot, más bien menos que poco más--, Gonzalo Suárez confunde ensayo y arte con oscuridad y confusión. "Ditirambo" no merece ninguno. Intelectualismo pretencioso, pedantería cerebral, considerar idiotas a cuantos no entienden lo ininteligible son actitudes felizmente sobrepasadas hace muchos años: cuando eran mozos aquellos a quienes la juventud actual considera fracasados, sin percatarse de los frecuentes fracasos a que conduce la iconoclastia presente. (p. 6)

A.M.T. (Augusto M. Torres) saluda en una nota (p. 8) la aparición de la serie cinematográfica de los Cuadernos Infi-

mos, editados por Tusquets y que dirige Juan E. Lahosa.

M.M. (Miguel Marías) saluda (pp. 10-11) el paso por TVE de Buchanan cabalga solo, western de Bud Boetticher --director americano "descubierto" por Bazin--, de quien en España se conoce sobre todo "una obra maestra: La ley del hampa."

Interesante novedad en la página 13: "El ángel exterminador". Se trata del típico cuadro de calificación de películas mediante estrellitas, que NC ha acabado incorporando a impulsos de sus nuevos colaboradores. El jurado, en este número, está compuesto por A. Fernández-Santos, Diego Galán, Francisco Llinás, Miguel Marías, Emilio Martínez-Lázaro, Augusto M. Torres, Vicente Molina-Foix, José Monleón --que figura pero no vota ninguna película, probablemente por ausencia--, César Santos Fontenla y Santiago de las Heras. Como puede verse, sólo un representante de la "vieja guardia" (Santos Fontenla) y otro de la etapa intermedia (Fernández-Santos): todos los demás pertenecen a la última hornada. El código de valoración es: xxxx (obra maestra), xxx (muy buena), xx (buena), x (regular) . (mala). Las diferencias de calificación resultan --por lo menos en este número-- menos acusadas que en Film Ideal.

La diferencia más notoria se refiere a Intimidad con un extraño, de Losey, que merece xxx de Fernández-Santos y Santos Fontenla y . de Martínez Torres. Ditirambo, de Gonzalo Suárez, es considerada obra maestra por Marías, del mismo modo que Esas mujeres, de Bergman, en tanto que Una noche, un tren, de André Delvaux, obtiene unánimemente xxx. Nocturno 29, de Portabella, consigue xxxx de Martínez Torres y Santos Fontenla, y xxx de Llinás, Marías, Martínez-Lázaro y Molina. A dos películas de Lazaga (Las amigas y Las cicatrices) le dan . todos los que las han visto, entre ellos Molina, que ya en el número 77-78 certificaba la defunción de

sus pasados entusiasmos lazaguistas.

La sección "Antología rota" (pp. 14-25) está dedicada a The Saga of Anatahan, "testamento cinematográfico" de Josef von Sternberg. Se reproduce un fragmento del artículo de Víctor Erice "La aventura secreta de J.v.Sternberg" (ya publicado en el número 58) y el texto íntegro del comentario escrito y dicho por von Sternberg que se superpone a los diálogos en japonés de Anatahan.

Augusto M. Torres, entre las páginas 26 y 51, se ocupa del festival de San Sebastián 69, cuya gran concha de oro obtuvo The rain People, de Francis Ford Coppola. Presidía el jurado de San Sebastián Josef von Sternberg.

La representación española en el festival estaba compuesta por El cadáver exquisito, de Vicente Aranda, y Los desafíos, de Erice, Egea y Guerín (esta película de tres episodios obtuvo una concha de plata).

Martínez Torres entrevista a Aranda a propósito de su película, basada en un cuento de Gonzalo Suárez. A propósito de los cortes efectuados por censura, dice Aranda:

Los desnudos, aquellos planos en que se ven zonas críticas de los senos de Ester. Así es. El corte más importante es una secuencia que estaba colocada inmediatamente después del hallazgo del cadáver en la nevera, una serie de planos con criterio muy esteticista y muy onírico sobre la posición fetal, una serie de caídas de un cuerpo desnudo, el de Ester, en ralentí, hasta componer la posición fetal. Lo curioso es que a mí nunca me ha convencido demasiado esta secuencia ... Ha sido sustituida por la secuencia donde Estrada se come las manos de Capucine y tiene aproximadamente la misma duración, algo más de un minuto. ... Es, tal vez, la única secuencia realmente erótica que hay en la película, mucho más que la que ha sido suprimida por censura. (p. 40)

Sobre el film de Erice, Egea y Guerín (tres "sketchs" basados en una misma estructura) escribe Martínez Torres:

Quizá lo más curioso de este primer encuentro con el cine profesional de estos tres diplomados en la E.O.C. es el estilo en que han desarrollado la historia. Creo que la ocasión, el pie forzado que se va repitiendo simétricamente en cada "sketch", era la ocasión ideal para haberselanzado a hacer un tipo de cine menos académico, menos E.O.C., a alguna forma de experimentación, porque los bocetos o alteraciones narrativas que hubiesen podido quedar en uno u otro "sketch" podrían haber sido cubiertos por los restantes, alejándose de ese clasicismo de origen norteamericano mal asimilado. Pero Egea y Guerín se han planteado una narrativa tradicional, explicativa cien por cien, machacona, que no deja el menor resquicio a la imaginación; únicamente Erice se ha planteado una búsqueda, no ha pretendido dibujar a sus personajes milimétricamente, ni ordenar cartesianamente su construcción, ni intentado justificar exhaustivamente cada acción, sus personajes y la situación que viven son abiertos y, por ello, su "sketch" es el más interesante. (pp. 42-43)

También entrevista Martínez Torres a Víctor Erice, José Luis Egea y Claudio Guerín, los tres excríticos de Nuestro Cine pasados a la dirección con la película producida por Elías Querejeta. Dice Egea:

"Los desafíos" no es otra cosa, como película, que el resultado ético-estético de poner en relación las tres partes de la película. La síntesis dialéctica se produce con tantas variantes como espectadores haya. "Los desafíos", nuestra película, es dos pasos adelante dados después de un paso atrás, es decir, un film "anti-nuevo cine español" hecho desde, o a partir de, la crítica y asunción del mal llamado "n.c.e." Lo nuevo surge de lo viejo. La negación no puede existir sin la presencia de lo negado. No hay herejes sin ortodoxia. Tañ es así, que en "Los desafíos" hay has-

ta elementos paródicos del "n.c.e.", hay aspectos pop, de "cine dentro del cine", de crítica cinematográfica hecha con la cámara. El que quiera ver y entender, que vea y entienda. Un espectador me dijo que encontraba la película muy saludable, muy de higiene mental, liberadora. Hay que "lavarse" de muchos prejuicios para entenderla. (p. 46)

"De la A a la Z" se titula la crónica de Augusto M. Torres y César Santos Fontenla sobre la Semana de la crítica de Cannes 69 (pp. 52-62). Acerca de Escenas de caza en Baviera, de Peter Fleischman, escribe Santos Fontenla:

Film riquísimo, extraordinariamente sugerente, recuerda por momentos a Buñuel, aunque no haya referencias directas al maestro, y en otras ocasiones --lo que parece inconciliable-- al Bresson de Mouchette. Fleischman es, sin duda, uno de los primeros nombres a retener en el cine alemán de última hora, a la misma altura, por lo menos, que los Kluge o Straub. Demuestra, en este su primer largo, un extraordinario talento y un completo dominio de sus posibilidades, traducidas, en primer lugar, en una soberbia ambientación y una espléndida dirección de actores, ... Revelación, pues, de la Semana, hay que esperar que Fleischman tenga la posibilidad de seguir adelante en una línea que es insólita no sólo dentro del cine alemán, sino del cine europeo, dividido entre el experimento esteticista más o menos vacuo o la obra falsamente comprometida y demostrativa. (pp. 54-55)

La "Sección crítica" (pp. 63-74) se ocupa de El incidente, de Larry Peerce (por Francisco Llinás); El silencio de un hombre, de Jean-Pierre Melville (por Miguel Marías); El detective, de Gordon Douglas (por Ricardo Díaz-Delgado); La Celestina, de César Ardavín (por Augusto M. Torres); Duelo a muerte en Río Rojo, de Richard Thorpe (por Vicente Molina-Foix); Camino de la venganza, de Sydney Pollack (por A.M.T.)

Sobre el muy controvertido Incidente, de Peerce, escribe Llinás:

Pocos films tan tortuosamente reaccionarios como éste, pocas veces el cine americano --ducho en este tipo de cine-- ha conseguido acumular tanta denuncia en tan pocos metros de película, haciendo creer al espectador que desea tranquilizar su conciencia, que está asistiendo a una verídica y nunca vista denuncia de la corrupción. Al mismo tiempo que Peerce preconiza la violencia --si cualquiera hubiera actuado violentamente como el bravo soldado al final, nada hubiera pasado-- más reaccionaria, humilla al representante del "black power" --mejor la resistencia pasiva, en este caso-- y ensalza ardorosamente la moral de la represión. ... Todo seguirá igual, el espectador, que durante un rato ha disfrutado dándole al masoquismo, quedará tranquilo, y Larry Peerce, conciencia limpia y éxito de taquilla, se dispondrá, posiblemente, a seguir realizando films "comprometidos" cara a la taquilla, a los espectadores de las salas de Arte y Ensayo. (pp. 64-65)

El silencio de un hombre es un nuevo intento de Melville --opina Marías-- de hacer películas policíacas "al estilo del cine americano de los años 30-40, que tanto admira". Tras analizar los diversos factores que lastran este intento, considera Marías que

se acabará por llegar a la conclusión de que la película es sólida y maciza, pero carente de vida y emoción, llegando a un nivel de abstracción casi bressoniano, y por mucho que se admire a Bresson, se estará de acuerdo en que no es su método el mejor para hacer películas policíacas "a la américaine". Pero encima resulta que el intento de hacer cine "americano" en Europa no tiene el menor interés, ni siquiera el que podía tener en 1959, cuando Sautet hizo su primer y curiosísimo film A todo riesgo (Classe tous risques). Al menos, en aquella etapa de anquilosamiento del cine francés, la tentación de seguir el ejemplo ameri-

cano era comprensible, y bastante generalizada: a fin de cuentas, hasta A bout de soufflé, probablemente, no intentaba ser otra cosa. (p. 67)

Según Martínez Torres, César Ardavín, en su "cuidadosa ejecución de 'La Celestina',

ha logrado no se sabe muy bien por qué ocultos malabarismos, hacer una adaptación al estilo de las tradicionales películas pornográficas alemanas. Por ello, bañado en ese aire de clasicismo que únicamente puede dar la angelical división en actos, por primera vez después de treinta años se puede ver sobre las pantallas nacionales una película pornográfica, aunque a algunos les parezca excesivamente tímida --no hay que olvidar que por algo se empieza--, y esté realizada según los modelos alemanes que, sin duda, son los peores. Conviene anotar la fecha, como dato utilísimo para la redacción de futuras historias del cine nacional, y felicitar a una de sus protagonistas, por haber sido la primera española de la postguerra a la que la censura ha dejado lucir su hermoso busto en las pantallas, aunque sólo sea levemente, a través de finos velos y respaldado por el de dos rollizas alemanas. (pp. 70-71)

Número 95 (marzo de 1970)

El confeccionador de la revista es ahora César Bobis, y se nota: ha "limpiado" Nuestro Cine, que es ahora una publicación atractiva y bien presentada, dentro del estilo de las mejores revistas literarias. Algunas portadas están plásticamente muy logradas y el contenido redaccional se distribuye inteligentemente. Es una confección atrevida e imaginativa, pero que no olvida los imperativos de claridad que la lectura de los textos parece exigir.

Después de la calificación de películas, otra costumbre filmidealera ha penetrado en Nuestro Cine: la elección de los mejores films del año anterior. En este número se publican las listas correspondientes a 1969: la de la revista y la de los lectores. En el número anterior se publicaron las listas de cada votante. Votaban no sólo los redactores y colaboradores de Nuestro Cine, sino también algunos directores, y críticos de otras publicaciones: Luis Alfonso Baledón, Ricardo Díaz-Delgado, Angel Fernández-Santos, Diego Galán, Jesús García de Dueñas, Pedro Gimferrer, Román Gubern, Santiago de las Heras, Francisco Llinás, Miguel Marías, Emilio Martínez-Lázaro, Augusto M. Torres, Vicente Molina-Foix, José Monleón, César Santos Fontenla, Enrique Brasó (Fotogramas), Antonio Drove, Fernando Fernán-Gómez, Ricardo Franco, José Luis Guarner, José María Guelbenzu,

Joan Enric Lahosa, Luis-Mamerto López-Tapia (Cinestudio, director de la Semana de Benálmádena), Julián Marías (Gaceta ilustrada), Manolo Marinero (Film Ideal), Terenci Moix, Juan Antonio Molina, Ricardo Muñoz Suay, Jos Oliver (Film Ideal), Manuel Pérez Estremera (Cuadernos Hispanoamericanos), Pere Portabella, Joaquim Romaguera (Imagen y Sonido), Miguel Rubio (Nuevo Diario), Gonzalo Suárez y Paulino Viota.

(Podrá observarse, dicho sea entre paréntesis, que Moix ha pasado de Ramón a Terenci y Portabella de Pedro a Pere. Lahosa es Joan Enric y Romaguera Joaquim. Gimferrer y Gubern, en cambio, son todavía Pedro y Román.)

Las diez primeras películas calificadas fueron:

1. El hombre del cráneo rasurado, de André Delvaux.
2. La vergüenza, de Ingmar Bergman.
3. Lilith, de Robert Rossen.
4. Los fusiles, de Ruy Guerra.
5. Besos robados, de François Truffaut.
6. Las manos en el bolsillo, de Marco Bellocchio.
7. Siete mujeres, de John Ford.
8. Las margaritas, de Vera Chytilová.
9. Ceremonia secreta, de Joseph Losey.
10. El extraño caso del doctor Fausto, de Gonzalo Suárez. (p. 4)

La única diferencia sustancial entre esta lista y la de los lectores es que en la segunda el puesto de Gonzalo Suárez está ocupado por Roman Polansky, con La semilla del diablo. A destacar el honroso séptimo puesto alcanzado por el antaño odiado John Ford (Siete mujeres no fue votada por Monleón, García de Dueñas y Santos Fontenla --la vieja guardia--, pero en cambio fue situada en el primer puesto por Miguel Marías, Emilio Martínez-Lázaro, Antonio Drove, Julián Marías, Manolo Marinero, Jos Oliver, Manuel Pérez Estremera y Paulino Viota). A destacar también que Lilith,

una de las obras maestras de Robert Rossen, fue rechazada en 1964 por el entonces director del festival de Venecia, Luigi Chiarini, "por insuficiente calidad artística".

En este número dedicado en gran parte a Rossellini (ídolo europeo principal del cahierismo, con Renoir) se ha acudido a la colaboración especial de José Luis Guarner, especialista como se sabe en el maestro italiano.

Augusto M. Torres y Miguel Marías entrevistan a Antonio Drove (pp. 4-8), que se declara deudor de la gran tradición americana, aunque considera que para los españoles "los grandes maestros son Buñuel y Rossellini", a los que ha conocido más tarde. Fausto Canel, director cubano exiliado, manda una crónica desde París (pp. 11-13). Diego Galán se ocupa del certamen de documentales de Bilbao (pp. 13-17) donde la Cinemateca francesa ofreció una retrospectiva con películas de Dziga Vertov, Lumière, Jean Vigo, Eisenstein, Joris Ivens y Rouch, entre otros. "PraxinOPScopio" es una sección de humor gráfico a cargo del dibujante Ops (p. 18).

En "Antología rota" (pp. 20-22) se publica "Un cineasta es también un misionero", la famosa entrevista de Godard con Rossellini publicada en Arts (núm. 716, 1 de abril de 1959), que según se supo después había sido inventada por el entonces crítico francés, que aquel año debutaba como director y que siempre fue un gran admirador del maestro italiano.

El bloque sobre "Rossellini 70, una mirada humana" cubre las páginas 23 a 60. Se inicia con una bien documentada presentación crítica de Miguel Marías, en la que éste dice:

Cuando en 1965, tras quince años de teoría de la "puesta en escena" --desarrollada principalmente por "Cahiers du Cinéma" y hoy aceptada, tal vez inconscientemente, hasta por sus enemigos-- Go-

dard dijo que la puesta en escena no existe, cundió el desconcierto entre los críticos, desconcierto que vino a sumarse al ya producido por la forma de hacer cine que estaban desarrollando las nuevas oleadas de cineastas. Sin embargo, Rossellini no había hecho nunca un "cine de puesta en escena"; es decir, que jamás se había limitado a reproducir de forma más o menos naturalista los movimientos de unos actores en un espacio dado y a comunicar, a través de sus evoluciones, de sus gestos y de sus palabras, un significado determinado en un guión. Por el contrario, Rossellini investigaba en el hombre y en la realidad que le rodea y que le influye, durante el rodaje --que ha sido siempre, junto a la exploración preparatoria de la situación general del momento, la etapa primordial de su creación--, procurando dejar en libertad a sus personajes, sin prejuzgar ni predeterminar su comportamiento. (p. 24)

"La busca de la razón perdida" (pp. 27-43) es una filmografía de Rossellini --que incluye sus trabajos para televisión-- comentada film a film por Angel Fernández-Santos, Francisco Llinás, Vicente Molina-Foix, Augusto Martínez Torres, Miguel Marías y José Luis Guarner.

Reproducimos un fragmento del comentario de Angel Fernández-Santos sobre Francesco, giullare di Dio, comentario que constituye un verdadero ajuste de cuentas con Guido Aristarco y Cinema Nuovo y, en consecuencia, con la primera etapa del propio Nuestro Cine, tan deudora de la crítica de izquierdas italiana:

Creo que fue esta película una de las que consumaron la ruptura de un importante sector de la crítica italiana de izquierda con Rossellini. La "involución" de Rossellini, término un poco estrambótico, que en el fuero interno de Guido Aristarco significaba pura y llanamente traición, se manifestó a raíz de Francesco como una especie de panacea explicativa de la incontrolable carrera

cinematográfica de Rossellini. En definitiva, el intento de representar, en plenas luchas políticas y de clases, el mundo de las "florecillas" de Francisco de Asís, fue anatematizado por este sector de la crítica italiana --que pecó siempre de un exceso de instrumentalización del arte con respecto de la política-- como ensueño estético claudicante y reaccionario. Hoy, veinte años más tarde, cuando la liberación de la izquierda de sus argollas doctrinarias no ha hecho más que comenzar, el anatema de Aristarco se nos aparece como un disparate, producto de una visión superficial y dogmática de una película muy profunda y muy antidogmática. ... Más allá del cristianismo, la película franciscana de Rossellini puede convencer con igual razón y fuerza a un cristiano de su cristianismo que a un no-cristiano de su no-cristianismo. Su racionalidad es plena: deja las cosas en su sitio exacto. Y esto, en cine, arte que ha sido definido como arte de la mentira, es mucho, casi lo máximo. (pp. 32-33)

"Una panorámica de la historia" (pp. 44-60) es una muy interesante entrevista con Rossellini, centrada especialmente en sus trabajos para televisión, pero que recorre toda su obra y sus ideas. Fue realizada esta entrevista por Llinás y Marías en enero de 1970, en Madrid. Intervinieron también Antonio Drove y Jos Oliver.

"Contra las convenciones narrativas" (pp. 61-62) es un breve trabajo de Augusto M. Torres sobre el largometraje de Jacinto Esteva Después del diluvio. Sigue una entrevista del propio Martínez Torres con Esteva (pp. 62-65).

Miguel Marías comenta La vieja dama indigna (pp. 66-67). Augusto M. Torres y Vicente Molina-Foix, con la colaboración de Alvaro del Amo, entrevistan a su director, René Allio, "Entre Brecht y Chejov" (pp. 68-71).

La "Sección crítica", en este número, se ocupa sólo de La residencia, de Narciso Ibáñez Serrador (por Miguel Marías) y Ceremonia secreta, de Losey, (por Augusto M. Torres).

Antes de ponerle las peras al cuarto a Narciso Ibáñez Serrador --y con él a casi todo el cine español--, Miguel Marías nos ofrece un tierno detalle autobiográfico:

... pese a lo poco exigente que se suele ser cuando, en medio de exámenes, uno va al cine menos de lo que quisiera[23], "La residencia" me parece una película totalmente fracasada. ... Cuando se tiene tan poco respeto por el público y por el cine, cuando se intenta jugar con el espectador --y no se sabe jugar--, cuando se busca el sensacionalismo barato (y casi imaginario) para reprimidos, por mero afán de lucro, cuando se manufactura un producto de consumo verdaderamente inconsumible, lo lógico sería que el público rechazara la película. Sin embargo, resulta que "La residencia" lleva catorce semanas --y durará aún más-- en un cine de estreno, agotándose las entradas en todas las sesiones, y siendo aplaudida con el beneplácito de la crítica rutinaria. Me parece muy grave que el público español haya llegado a tal estado que no sabe ya reconocer sus propios intereses, dando su dinero precisamente a aquellas películas que --como ésta, o las de Lazaga, Aguirre o Rafael Gil-- le insultan y le consideran un subnormal cuyo mal gusto y mentalidad deformes hay que atender rebajándose hasta su nivel. Porque mientras las cosas sigan así, me parece muy difícil que el cine español --no dos o tres directores aislados-- pueda mejorar. (pp.72-73)

Número 100-101 (agosto-septiembre de 1970)

Eisenstein y Huston comparten este número doble.

En el capítulo de colaboradores, cabe registrar la incorporación de Julio Pérez Perucha.

En el editorial que conmemora la efeméride --"El número 100 de NUESTRO CINE"--, se insiste en que la revista ha sido llevada adelante "sin ningún tipo de concesiones ni de ayudas oficiales", aunque más de uno, "con la mala voluntad que aquí se emplea en estas cosas", haya escrito lo contrario. Las 7 200 páginas de Nuestro Cine han contemplado diversas corrientes, y enfrentamientos "más políticos que ideológicos, más circunstanciales que substanciales":

Quizá convenga decir que cuando planeamos NUESTRO CINE queríamos hacer una revista crítica, que afrontase, dentro de lo posible, los problemas del cine nacional, y que diese una imagen estética y social de los grandes films extranjeros, vistos muchas veces fuera de España, aprovechando festivales y viajes. Considerábamos que al hacerlo, además de divulgar la marcha del mejor cine internacional, dábamos testimonio --con el deprimente hermetismo propio de las referencias a films que el lector desconoce-- de vacíos y lagunas que alguna vez habrían de llenarse. Se trataba, en fin, de trabajar en la misma línea que habían señalado "Objetivo" y "Cinema Universitario", aunque nuestras perspectivas eran otras --considérense los

números publicados de tan excelentes revistas-- y, lógicamente, las nuevas tendencias estéticas, los nuevos datos sociopolíticos, irían matizando o determinando una serie de nuevas posiciones. El neorrealismo había quedado atrás y, en el orden político, se habían multiplicado las heterodoxias...

Es seguro que alguna de las posiciones sostenidas por NUESTRO CINE, respecto de algún director, algún film, o algún movimiento, resulten hoy muy discutibles o lo fueran ya en el momento de su publicación. En todo caso, creemos que las posiciones han sido, a lo largo de los 100 números, lo bastante abiertas como para que el lector haya tenido sus márgenes de elección, situado a menudo ante visiones distintas de un mismo fenómeno, dentro siempre de una sostenida voluntad progresiva.
(p. 4)

En la página 5 se publica el cuadro de calificaciones ("El ángel exterminador"), en cuyo jurado no figura ya José Monleón. Se han incorporado a él, en cambio, A. García Reyes y Julio Pérez Perucha. La joven, de Luis Buñuel, es considerada obra maestra por la mayoría. Landrú, de Claude Chabrol, obtiene también xxxx de García Reyes, Marías y Martínez-Lázaro, y sólo xx de Fernández-Santos y Martínez Torres. Un mundo diferente, de Pedro Olea, y El último día de la guerra, de Juan Antonio Bardem, merecen la casi unanimidad en el . (mala).

El "dossier" Eisenstein va de la página 6 a la 53. En él han colaborado Antonio Drove, Angel Fernández-Santos, Emilio García Riera, Román Gubern, Francisco Llinás, Miguel Marías, Augusto Martínez Torres y José Monleón.

La "Introducción a S.M. Eisenstein, una tragedia de nuestro tiempo" (pp. 6-11) corre a cargo de Angel Fernández-Santos. Refiriéndose a la contemporaneidad eisensteniana escribe Fernández-Santos:

Otro aspecto de la contemporaneidad del cine de Eisenstein se origina en el hecho de que este realizador supo hacer indisolubles su lucha política revolucionaria y su experimentación formal, demostrando que, si las formas estéticas son autónomas, su autonomía no sólo no se degrada, sino que se hace tanto más plena, cuanto más estrechamente se vincula con las necesidades humanas a ras de suelo. Hay razones para considerar a Eisenstein un formalista --él mismo se otorgaba esta condición--, pero, en cualquier caso, siempre se manifestó como un formalista de espaldas a la banalidad del actual maximalismo de la forma-en-sí. Eisenstein refutó con el mismo argumento a esos dos falsos contrarios --infinitamente más cercanos entre sí de lo que uno y otro desearían-- que pretenden disputarse, eclesiásticamente, el derecho a ser los guardianes de la verdad del arte: ante su obra se desvanecen con idéntica rapidez los argumentos de quienes pretenden hacer del cine una antiforma o una forma instrumental y los gemelos-opuestos contraargumentos que caracterizan la histeria del formalismo seudoestructuralista. (p. 8)

Ya en el terreno específicamente político, se ha acusado a Eisenstein de reaccionario. Se trata sólo de una excentricidad ultrarradical procedente de "muchachos que deciden qué es y qué no es 'revolucionario' gracias a un talismán de dudoso origen que les permite eludir la ineludible pero-grullada de que no es revolucionario quien quiere hacer la revolución, sino únicamente quien efectivamente la hace". También se ha tachado al maestro ruso de stalinista:

La definición ha tomado en los últimos tiempos un considerable grosor, debido principalmente a la prisa que tienen muchos ex-sacristanes del stalinismo en descubrir y denunciar a "burócratas camuflados", probablemente con objeto de hacer bien visible que su propio arrepentimiento es sincero. La acusación, sin embargo, es vieja y, de algún modo, incontestable: Eisenstein trabajó para Stalin, realizando, incluso, films que

se ajustaron al más puro modelo stalinista antes de que éste fuera prefijado definitivamente. ... Nada que objetar; en bruto, estos hechos son innegables. Pero sólo en bruto, a grandes rasgos. Si se observa de cerca, detalladamente, no habrá dificultad para comprobar que la obra "stalinista" de Eisenstein constituyó una sutil y profunda traición al modelo que "en bruto" se ajustaba.

... Eisenstein, aun aceptando los modelos "estéticos" de la burocracia soviética, aun recabando para su obra las tesis políticas oficiales, imprimió siempre en su trabajo un sello que desbordaba el alcance controlado de aquellos modelos y que, igualmente, hacía percibir un segundo plano no explícito tras de su exposición forzosa y totalmente explícita de las tesis políticas oficiales. (pp. 9-10)

Fernández Santos dedica el resto de su artículo al intento de probar mediante ejemplos concretos su aserto, principalmente mediante la observación de Aleksandr Newsky.

"Entre el cine y la revolución" es una breve biografía de Eisenstein (pp. 12-13). En la página 14 se inicia la filmografía comentada, película a película, que concluirá en la página 28.

Las páginas 29-37 están ocupadas por un "Coloquio sobre Eisenstein después de una proyección de Octubre". Entre las páginas 38 y 50 se publica el guión original de dicho film, según el esquema redactado por Eisenstein en forma de poema. "Del fascismo, del cine alemán y de la vida tal como es" reproduce una "carta abierta" de Eisenstein al doctor Goebbels, ministro alemán de propaganda, tomada del libro de Eisenstein Reflexiones de un cineasta (v. Bibl.), prologado y anotado por Román Gubern (pp. 51-53).

El "dossier" dedicado a John Huston va de la página 54 a la 103, y en él han colaborado Fernández-Santos, Galán, Gubern, Llinás, Marías, Martínez Torres, Pérez Perucha y Santos Fontenla.

La introducción, en este caso --"John Huston, el maxilar de la 'generación perdida'", pp. 55-59-- corre a cargo de Román Gubern, quien escribe:

Los críticos de la obra houstoniana se han aplicado tradicionalmente a una codificación minuciosa de los fracasos que padecen los personajes de sus films. Y es cierto que, con mucha frecuencia y una vez conseguido su objetivo (la estatuilla de The Maltese Falcon, el oro de "El tesoro de Sierra Madre", los billetes --falsos-- de "Cayo Largo", el botín de "La jungla de asfalto"), los protagonistas de los films de Huston coronan sus empresas con un fracaso estrepitoso. Pero el propio Huston ha puesto en guardia a la crítica contra las interpretaciones simplistas de la "retórica del fracaso" y de la "moral del esfuerzo". Porque una lectura atenta de sus films revela que la preocupación subyacente en estas obras (y que es un doble punto de contacto con Sartre y con Hemingway) es la perpetua y escéptica búsqueda de un sentido de la vida. Creo que ahí reside el meollo de la famosa "aventura houstoniana" y del triste "héroe houstoniano". ... Con sus cacerías de animales y de riquezas, o con sus retos a la naturaleza y a los grandes mitos históricos, Huston se alinea en la categoría de los cineastas que, como su admirado Buñuel, alzan una y otra vez su voz en su lucha por la liberación del hombre. Pero su diferencia con el cineasta aragonés radica en su profundo pesimismo existencialista, que ha hecho de Huston, con su invisible y transparente escritura stendhaliana y con sus toques de humor irlandés, uno de los últimos y raros cineastas trágicos del cine contemporáneo. (pp.57-59)

La filmografía comentada de Huston se inicia en la página 60 y concluye en la 82. "Entrevista con John Huston" (pp. 83-98) es una traducción de Julio Pérez Perucha de la publicada en el número 116 de Positif, complementada con unas breves declaraciones aparecidas en el número 70 de dicha revista francesa.

Hacia el final de la entrevista, cuando le preguntan cuáles son sus films preferidos, Huston dice:

En primer lugar, creo que pondría Reflections[24]. Después, algunas secuencias de La Biblia, de Freud, de Moby Dick y, por fin, El tesoro de Sierra Madre, Heaven Knows, Mr. Allison, The Maltese Falcon, La jungla de asfalto... No pueden imaginarse cómo me ha alegrado la manera que tienen de hablar de Reflections. No he encontrado ni media docena de personas que hayan comprendido este film. Hay que decir que en Estados Unidos el nivel crítico es lamentable. No creo que haya ni uno solo que sepa hablar de cine. Vi un film que me preparaba a detestar, las "personas inteligentes" me habían hablado muy mal de él, y, sin embargo, lo adoro: Bonnie and Clyde. Es una obra extraordinaria, una inmersión en lo desconocido, en la aventura. ... Cuando pienso que en América han colocado Bonnie and Clyde al mismo nivel que En el calor de la noche y El graduado... El film de Mike Nichols está bien hecho, bien interpretado, sobre todo los secundarios, pero es una obra burguesa, mezquina. Mientras que Bonnie and Clyde es la aventura. Es tan buena que me sorprende que los críticos americanos la aprecien. (p. 96)

"Fool" (pp. 99-103) es un relato original de John Huston, sobre el tema del boxeo --Huston había sido boxeador--, aparecido en 1929 en el American Mercury y reeditado en 1954 en una antología de textos deportivos en la que figuraban cuentos de Ernest Hemingway, Budd Schulberg y William Saroyan, entre otros.

"La traperera" (pp. 104-114) es la síntesis de un guión cinematográfico inédito, original de Azcona y Berlanga.

No hay sección crítica en en este número.

Número 106 (febrero de 1971)

Canto del cisne de Nuestro Cine, pocos meses después de la definitiva muerte de Film Ideal. Salvo una colaboración del veterano superviviente Santos Fontenla, el número corre enteramente a cargo de los últimos llegados: Llinás, Martínez Torres, Pérez Perucha.

En las páginas 4 y 5 aparece la votación sobre las mejores películas de 1970, en la que participan Baledón, Bobis Zapico (confeccionador de la revista), Fernández-Santos, García Reyes, Galán, Santiago de las Heras, Llinás, Miguel Marías, Martínez-Lázaro, Martínez Torres, Molina-Foix, Pérez Perucha y Santos Fontenla.

Dado que no se publica la clasificación definitiva y que en las votaciones individuales muchos han optado por el orden alfabético, sólo es posible anotar que las películas que aparecen con mayor frecuencia son El submarino amarillo (George Dunning), Mi noche con Maud (Eric Rohmer), Grupo salvaje (Sam Peckinpah), Antonio das Mortes (Glauber Rocha), El compromiso (Elia Kazan), Tristana (Luis Buñuel), Topaz (Alfred Hitchcock), Vivan los novios (Luis G. Berlanga), La mujer infiel (Claude Chabrol), Elvira Madigan (Bo Widerberg), La sirena del Mississippi (François Truffaut) y Castillos en la arena (Vincente Minnelli).

En "El ángel exterminador", El día de los tramposos, de Joseph L. Mankiewicz obtiene la calificación unánime de obra maestra. Más o menos cerca de ello andan El valle del fugitivo (Abraham L. Polonsky), Ser o ser (Ernst Lubitsch), Vanina Vanini (Roberto Rossellini), Los dientes del diablo (reposición, de Nicholas Ray) y El político (Robert Rossen). Con los ojos cerrados (Richard Brooks) y Confidencias de mujer (George Cukor) van de las tres estrellas (muy buena) al punto (mala). Punto unánime para Vente a Alemania, Pepe, de Pedro Lazaga.

"Benalmádena año 2" (pp. 7-15) es una crónica sobre la Semana de cine de autor celebrada en la citada localidad malagueña en noviembre de 1970. Situado a medio camino entre la desaparición de Film Ideal y la de Nuestro Cine, dicho festival sirvió de marco y excusa para el más duro enfrentamiento entre los críticos especializados españoles, enfrentamiento que por cierto nada tuvo que ver con las posturas mantenidas por ambas publicaciones a mediados de la década (25). Es obligado aludir aquí al momento de grave tensión política --preparativos del proceso de Burgos contra los militantes de ETA-- que coincidió con la celebración de la Semana de Benalmádena, y al subsiguiente estado de excepción (con censura de prensa) durante el cual se preparó este número de Nuestro Cine, para entender cabalmente alguno de los fragmentos de la crónica de Francisco Llinás que nos disponemos a reproducir. Escribe Llinás:

... la presencia en Benalmádena, masiva, de jóvenes realizadores, críticos o, simplemente, aficionados, ... ha venido a resaltar, antes que las posibilidades de una manifestación seria y responsable, las graves contradicciones que, en un momento histórico preciso, sufre una generación, nada homogénea, que, teóricamente al menos, pre-

tende reformar y cambiar el cine español y que no acepta las normas habituales en que, diariamente, se desenvuelve su trabajo. Los diversos incidentes ocurridos en Benalmádena, los enfrentamientos de distintos grupos --más que existentes antes del certamen, aglutinados desordenada y rápidamente gracias a las circunstancias--, no han supuesto, en modo alguno, una ceremonia de la confusión (como confusamente señalaba Brasó en "Nuevo Fotogramas"), sino una clarificación importante y que debiera continuar, tras una reflexión posterior, en lugar de ser rechazada, ignorada o, simplemente, tomada a broma. (pp. 7-8)

Mediada la Semana, un grupo proponía su clausura "ante una serie de hechos exteriores a la Semana misma", en tanto que otro se oponía violentamente a ello:

Sin embargo, la discusión, teñida de actitudes personales, enturbiada por una serie de intereses concretos, no fue llevada en ningún momento a sus últimas consecuencias: lo que se discutía no era una postura reflexiva y más o menos lúcida ante el cine y la cultura como algo existente, de forma objetiva, en unas circunstancias sociales y políticas concretas, sino que el problema fue (y es) rehuído cuidadosamente por una serie de participantes en la discusión, utilizándolo diversas y curiosas coartadas pseudoculturales y pseudoprogresistas y llegando a torpedear de forma clara la reunión, de manera que cineastas que por la tarde votaron una resolución (la firma y lectura pública de un documento muy concreto, cuyos términos estaban muy claros), por la noche se negaron a aceptar lo que ellos mismos habían votado democráticamente, consiguiendo, al fin, su objetivo de evitar una paralización (directa o indirecta) de la Semana. (p. 8)

Se enfrentaban intereses económicos personales a consideraciones ideológicas. Del mismo modo, cuando la crítica "joven" pretendió ponerse de acuerdo sobre la película a

premiar, se enfrentaron los intereses personales de quienes pretendían premiar El desastre de Annual, de Ricardo Franco, a las consideraciones "cinematográficas" de quienes defendían Escenas de caza en la Baja Baviera, que finalmente resultó vencedora. Tras ello, gesto de Ricardo Franco desde el escenario --levantó el puño--, "gestos de signo contrario", alboroto, encierro de un grupo de participantes y detención de diez de ellos (puestos en libertad a las pocas horas). Concluye Llinás --actor, por cierto, en el film de Franco--:

Dejando aparte los films mismos, la II Semana Internacional de Cine de Autor ha tenido una repercusión insospechada. Ha obligado a clarificar posturas, ha sacado a luz algo que existía pero que no había sido evidenciado y que se pretendía disimular. Ha demostrado que, desgraciadamente, como no existió un "nuevo cine español", no existe un "cine independiente español" y que estamos todavía muy lejos de que exista. Hecho que solamente podrá ser superado cuando hacer cine (o crítica de cine, o, simplemente, pasar por la taquilla de un cine) sea algo planteado desde presupuestos rigurosos, no idealizados y cuando no se confunda el espejismo de lo deseado con lo que existe realmente. (p. 10)

Las páginas 16 a 27 están dedicadas a Abraham Lincoln Polonsky, con motivo del estreno en España de su film El valle del fugitivo. Se incluye un comentario sobre dicha película por Augusto Martínez Torres, quien destaca los cortes fundamentales sufridos por el film de Polonsky en nuestro país. Las restantes páginas de este apartado reproducen una entrevista de Michel Ciment y Bertrand Tavernier con el veterano director americano represaliado por el macarthismo, entrevista originalmente publicada en el número 114 de Positif.

Entre las páginas 28 y 70 se publica un "dossier" dedicado a Ernst Lubitsch, cuyo To Be or Not To Be (1942) acaba de estrenarse en las salas de arte y ensayo españolas. "La importancia de llamarse Ernesto" se titula el artículo introductorio de César Santos Fontenla (pp. 29-39). Acerca de la "modernidad" de Lubitsch y de la importancia concedida por la crítica a su obra observa Santos Fontenla:

Sin haber sido jamás un autor "maldito" --en realidad ningún cineasta americano ha sido "maldito" durante su período de actividad, ya que cuando podía llegar a serlo la industria se ocupaba rápidamente de apartarle de ella y reducirle a la inacción--, Lubitsch ha sido, sin embargo, un hombre que no gozó en vida, pese a ser un realizador de éxito, de la apreciación crítica que hoy merece. El hecho de tratarse de un hombre especializado en la comedia, indudablemente, contribuyó a ello en gran medida. La "importancia" de los temas, la "seriedad" con que se acometían eran determinantes a la hora de enjuiciar una obra. La comedia, como el musical, se consideraban géneros "menores", y quienes se dedicaban a ellos hombres a los que al máximo se les concedían los calificativos de "habilitados" y "brillantes". Hoy, sin embargo, cuando mucho de aquel cine de temas "importantes" --y, dentro de la comedia, el de Capra, único realizador del género que en su época mereció la misma consideración crítica que los de cine "serio", por sus pretendidas implicaciones sociales-- ha quedado arrumbado, por viejo, falaz e inservible, el de Lubitsch sigue vivo y pimpante, e incluso cuando se mueve en el resbaladizo terreno de la opereta sigue, en los mejores casos, vigente. (p. 30)

En su comentario sobre To Be or Not To Be, Llinás se refiere a la tan interesante cuestión del género en el cine clásico americano de las grandes productoras de Hollywood, muy especialmente "al de los años 40, quizás los más brillantes de su historia":

La presencia de esta noción de "género" (codificación de una serie de elementos que oscilan desde los puramente ambientales hasta el establecimiento de un tipo preciso de personajes-relaciones entre ellos) unifica y masifica la producción de Hollywood. El film original, creador, nace, no de la voluntad exclusiva del sistema de producción, sino de la violación de alguna de sus normas, y muy especialmente del género, de su interferencia con otros, siempre dentro de una ficticia sumisión a sus reglas aparentes. La gran lección del cine americano está, precisamente, no en la formación de un código que opera esencialmente con relación a la resolución segura de unos problemas económicos de la propia industria, sino en la transgresión continua, por personas concretas, de estos mismos códigos, cuya mutabilidad hace posible, dentro de unos límites no precisados con toda claridad, alcanzar una serie de matices que contradicen la operación primera (industrial).
(p. 40)

El material restante del "dossier" --"De Lubitsch" y "Sobre Lubitsch"-- procede (aunque no se indica) del libro de The Lubitsch Touch, de Herman G. Weinberg, cuya edición española, El toque Lubitsch (v. bibl.) tardaría aún dos años en aparecer. Se publica también una filmografía de Lubitsch, establecida a partir de Cahiers du Cinéma, Premier Plan y --aquí sí se le cita-- el libro de Weinberg.

"Documentación" (pp. 71-74) publica una crónica de Hans Ehrmann sobre "El despegue del nuevo cine" tras la victoria de Unidad Popular, y el manifiesto de 13 puntos de los cineastas de la UP.

Al igual que ocurrió con Film Ideal, nada anuncia que este va a ser el último número de Nuestro Cine.