

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.

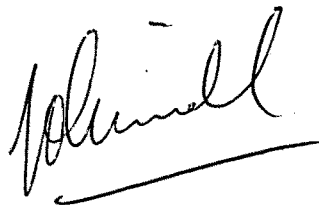
ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en 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

T O M O I

AGRADECIMIENTOS

Exagerando un poco --pero tampoco tanto--, podría decirse que este trabajo comenzó a gestarse cuando, en 1959, un compañero de estudios llamado Pascual Vidal --cinéfilo como yo mismo entonces y productor de cine hoy-- me pasó un ejemplar de Film Ideal. Tal vez mi primera nota de agradecimiento debiera ser para él. O para otro compañero de entonces, Jorge S. Berenguer, que aquel mismo año, en Venecia, prefirió quedarse a ver Some Like It Hot (que en Italia se llamaba algo así como A qualcuni piace caldo) cuando todos los demás nos dirigíamos al cine donde ponían La dolce vita.

Pero vengamos al presente. Quiero agradecer a quienes fueron críticos de las revistas estudiadas su más que amable colaboración, que me ha permitido elaborar la impagable parte testimonial del trabajo. Gracias también a los críticos actuales cuyas respuestas a mi cuestionario constituyen el Apéndice I; a Enrique Brasó, Fernando Méndez-Leite Serrano --por segunda vez--, Marina Pino y Pelayo Yzquierdo, que me permitieron completar mis colecciones con sus préstamos; a Mercedes Cerverón, Virginia Duran, María Rosa González y Mercedes de la Sierra, que me ayudaron en las ingratas tareas de transcripción magnetofónica y mecanografiado; a la actriz Julieta Serrano, en cuya acogedora buhardilla madrileña se celebraron algunas entrevistas; a la abogada Maria Pia Barrenys, la psicóloga Ana Freixas, el semiólogo Miquel de Moragas y la periodista Petra María Secanella, compañeras de trabajo universitario que me dedicaron consejos y/o apremios en verdad provechosos.

Finalmente, pero no en último lugar --¿cómo evitar el tópico?--, quiero agradecer a Miquel Porter-Moix sus orientaciones y entusiasmos, tan útiles unas como estimulantes los otros.

PREFACIO. OBJETO Y OBJETIVO

El corpus de estudio elegido es limitado y estricto. No es el cine en general, ni siquiera la crítica de cine considerada globalmente. De modo muy concreto, se trata de investigar acerca de la crítica cinematográfica especializada, en un ámbito geográfico bastante determinado, España, y en un período histórico muy determinante, los años sesenta (obviamente de nuestro siglo: en los 60 del XIX tuvieron que contentarse con el zoótropo). Más concretamente aún, el estudio de las tendencias críticas de la década se hará a través de las dos revistas que en este terreno la caracterizaron: Film Ideal y Nuestro Cine.

"Cuando en 1932 --escribe García Escudero-- Gonzalo Menéndez Pidal presentó en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid una tesis doctoral sobre 'Elementos expresivos del cinema', con proyecciones, la sorpresa del claustro fué mayúscula (1)." Ignoro si el trabajo de Menéndez Pidal fue el primero sobre cine presentado en la universidad española. No fue el último, sin duda. Dentro y fuera de la universidad se ha escrito mucho sobre cine desde entonces : "el cine ha sido --observa Miquel de Moragas-- entre todos los medios de comunicación el que ha provocado un mayor interés entre los estudiosos". "Intuyo como causa directa de esta circunstancia --prosigue Moragas-- el hecho de que el cine ha adquirido, entre los modernos medios de comunicación de masas, un máximo prestigio 'intelectual'(2)."

En efecto, los diversos aspectos del cine (historia, teoría, estética, lenguaje, economía, géneros, escuelas, directores, actores) han suscitado una bibliografía extensísima, de la cual la que incluyo al final de este trabajo es sólo una mínima selección, usual en los temas generales y subjetiva en los más concretos.

Sin duda, pues, el cine goza de mayor prestigio "intelectual" que las vallas publicitarias e incluso que el comic, y una prueba de ello sería que casi ninguna publicación periódica carece hoy de una sección de crítica cinematográfica, de idéntica relevancia que las dedicadas a la crítica literaria, artística, musical o de teatro. Es decir que la crítica de cine ha obtenido su lugar al sol junto a la que se ocupa de las artes tradicionales.

No obstante ello, sobre crítica de cine se ha investigado muy poco (véase sin ir más lejos lo parco del apartado específico en nuestra bibliografía). Una posible causa podría ser la carencia de una tradición teórica sólida en la crítica de cine y su notable autonomía o alejamiento con respecto de la crítica "de artes y letras" (3). Hasta los años más recientes la crítica cinematográfica no ha aplicado --las más de las veces mecánicamente y con poca fortuna-- las aportaciones del estructuralismo, la semiología en general y "el psicoanálisis moderno, entiéndase Lacan y sucedáneos (4)". Antes (en el período abarcado por mi estudio), la crítica de cine tuvo a gala el mantenimiento de una especificidad en la cual, sin embargo --como veremos--, no resulta difícil detectar aquí y allá ecos varios, influencias no siempre sistematizadas y tan diversas como las de Lukács, Merleau-Ponty, Sartre, Gramsci, Hauser, Read o Malraux, por citar algunas de las más evidentes.

Esta especificidad --o este aislamiento voluntario-- de

la crítica cinematográfica ha tenido indudables ventajas: la observación minuciosa, "amorosa", exclusiva casi del fenómeno cinematográfico sin un aparato teórico previo la ha conducido acaso a sus mejores hallazgos. Cuesta pensar, por ejemplo, que un André Bazin dedicado a aplicar a sus análisis los principios de la lingüística saussureana hubiese abierto los caminos que abrió. La prueba a contrario correría a cargo de Guido Aristarco, que trasladando empecinadamente al cine las teorías de Lukács sobre la literatura llevó a cabo una política de inclusiones y exclusiones que --al margen de que ya en su día fuera combatida-- el tiempo (veinte años como mucho) se ha encargado de invalidar en su mayor parte, sobre todo en lo que se refiere a las exclusiones.

No todo son ventajas, sin embargo. La carencia de estudios sistemáticos sobre crítica de cine tiene para el investigador el inconveniente de hacerle partir casi de cero a nivel teórico. Esto, que tal vez sería grave en un estudio con otras pretensiones, no lo es mucho en un trabajo de tan concretos objetivos como este. Porque hora es ya de decir que no he tratado de hacer una crítica de la crítica, ni una historia de la crítica especializada española, ni un análisis de contenido de dos publicaciones, ni una antología comparada exhaustiva (una pequeña muestra de esta última posibilidad constituye no obstante el Apéndice I).

Esta limitada investigación se adentra en terrenos poco explorados y pretende ser una base útil para futuros estudios históricos, sociológicos y estéticos del hecho cinematográfico en España. No hay que pedirle pues lo que no ofrece, pero lo que ofrece lo da sin reservas, tal vez incluso de modo en exceso prolijo. Prolijidad que no ha podido evitarse porque este es un trabajo primario, de contacto

directo con los materiales, una de esas tareas previas necesarias, a partir de las cuales pueden surgir especulaciones de mayor enjundia o más sofisticados niveles de abstracción.

Confieso que mi primera intención fue seguir un esquema similar al del estudio sobre el humor gráfico de la posguerra que publiqué hace algún tiempo (5): consulta de las colecciones, acopio de ejemplos significativos donde surgieran, síntesis crítica de tendencias y modalidades. Pronto vi que ese procedimiento era inaplicable aquí, dada la muy distinta magnitud del campo acotado. En aquel libro recorría, a lo largo de treinta años, diecisiete diarios y dieciséis semanarios. Aquí me ocupo sólo de dos publicaciones, una de las cuales (que alternó la periodicidad quincenal con la mensual) vivió doce años y la otra (mensual) diez: un corpus compuesto por 329 números. Podía, pues, evitar las generalizaciones a que entonces me vi obligado, podía llevar a cabo una lectura más minuciosa, podía ganar en detalle lo que perdía en amplitud: podía, en fin, pasar del plano general al primer plano.

En consecuencia, decidí reducir al mínimo mis juicios críticos e incrementar hasta donde fuese razonablemente posible la mostración y el testimonio. Si se trataba en esencia de elaborar un informe, de intentar una descripción, opté por que ese informe lo suministraran los propios materiales estudiados, por que esa descripción corriera a cargo de quienes produjeron esos materiales. Era un itinerario quizás más laborioso y menos brillante, pero también menos expuesto a subjetividades interpretativas. Más que un retrato buscaría, en lo posible, un autorretrato: qué se dijo ayer y qué piensan hoy quienes lo dijeron.

Por ello, el cuerpo principal del trabajo lo constituyen

la lectura de una muestra de veintitrés números de Film Ideal y quince de Nuestro Cine, y las entrevistas en profundidad con cinco críticos de la primera publicación y seis de la segunda. En los capítulos correspondientes (3. Lecturas, y 4. Testimonios) se explica cómo y por qué han sido seleccionados determinados números de las revistas y determinados críticos de las mismas. Me adelanto no obstante a declarar que en buena medida he procedido de acuerdo con el sentido común, "ese enemigo permanente del pensamiento científico" según Abraham Moles (6). Al fin y al cabo, tanto crédito como Moles puede merecernos Juan Cueto, que llamó a los semiólogos estructuralistas algo así como desentrañadores de obviedades (7).

Me ha parecido conveniente que precediera a las lecturas un seguimiento número a número de cada revista, que a nivel meramente enumerativo nos diera una síntesis de sus respectivas trayectorias (2. Trayectorias). He creído asimismo necesario preparar una breve introducción que situara el tema respecto de los antecedentes españoles por un lado y de las influencias europeas por otro.

En cuanto a las conclusiones, son breves también y no pretenden otra cosa que inferir algunas evidencias a partir de los datos suministrados por el cuerpo principal del trabajo. Cualquier lector, a la vista de dichos datos, puede no sólo coincidir conmigo sino también contradecirme: prefiero proporcionar elementos de juicio a impartir doctrina.

Dos apéndices completan el trabajo: la ya aludida antología crítica comparada (mínima pero elocuente) y una encuesta entre críticos cinematográficos actuales, que a través de sus respuestas a un sucinto cuestionario expresan su opinión sobre las publicaciones estudiadas.

Salvo las referidas a este prefacio, que van de inmediato, las notas han sido agrupadas al final del trabajo (tomo II). En el capítulo dedicado a testimonios me ha parecido preferible intercalarlas entre corchetes en el propio texto, con objeto de romper lo menos posible la fluidez de lectura de las entrevistas.

Quisiera decir por último que la extensión del trabajo ha desbordado los límites en principio previstos: no he sabido ser más breve ni ver por dónde podía cortar.

NOTAS

1. J.M.GARCIA ESCUDERO, "Los intelectuales españoles ante el cine", Cinema Universitario nº 9, Salamanca, abril de 1959, p. 32.
2. MIQUEL DE MORAGAS, Semiótica y comunicación de masas, Barcelona, Península, 1976.
3. No olvido que la crítica es una actividad secundaria con respecto de la creación, sin la cual no existiría. Tampoco conviene olvidar, sin embargo, que la crítica contribuye a fijar tendencias, definir escuelas o movimientos, revalorizar o desmitificar autores. El historiador y el estudioso acuden a ella --con frecuencia a veces excesiva--, sobre todo cuando les resulta difícil el acceso directo a la obra. Cfr. algunas observaciones sobre esto en las conclusiones.
4. La fórmula es de Joan Batlle. Cfr. sus respuestas a mi encuesta en Apéndice II.
5. IVAN TUBAU, De Tono a Perich. El chiste gráfico en la prensa española de la posguerra (1939-1969), Madrid, Publicaciones de la Fundación Juan March-Guadarrama, 1973.
6. ABRAHAM MOLES, presentación de: ALBERT KIENZ, Para analizar los mass-media. El análisis de contenido, Valencia, Fernando Torres, 1974, p. 9. La traducción del libro es por cierto deliciosa. Un par de perlas: "hechos diversos" por sucesos (faits divers), "los 50 años" por los años 50 (les années 50).
7. Sobre la aplicación de la metodología estructuralista a la crítica de cine, cfr. entrevistas con Miguel Marías (pp. 683-685) y Alvaro del Amo (pp. 649-650). También, entre otras, las respuestas de Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo a la pregunta 7 del cuestionario, en Apéndice II.

1. INTRODUCCION. PANORAMICA BREVE SOBRE LA CRITICA DE CINE

1.1. LA POBRE PERO HONRADA PREHISTORIA ESPAÑOLA

"Creo que ni los más viejos del lugar pueden recordar que haya habido una verdadera crítica en España, estoy hablando de diario..." Así se expresaba José María García Escudero en 1962, en un coloquio sobre la crítica organizado por Film Ideal. Y proseguía el ensayista cinematográfico e inminente director general del ramo: "Eruditamente, se puede decir, incluso recuerdo, que la primera crítica de las revistas españolas se hizo en el año 15, en la revista España. Pero lo cierto es que tradición cinematográfica de crítica de diarios, en absoluto; creo que nuestros críticos han sido o publicidad enmascarada, o debilidad o incompetencia. En revistas, sí; en las revistas ha habido algún brote" (1).

Parece haber consenso en que la crítica cinematográfica no nació en las páginas de los diarios, sino en las más segadas de las revistas. Y no de las revistas especializadas en cine --hubo muchas desde el principio--, sino de las publicaciones culturales. Lo cual parecería indicar, en contra de una opinión muy extendida, que la condición estética de esa diversión de feria llamada cinematógrafo fue muy pronto percibida por algunos. No por Ortega y Gasset, como podría hacernos pensar la referencia a España, pero sí por Federico de Onís. El propio García Escudero nos aclara la cuestión en su libro Cine español:

Cuando Ortega fundó, en 1915, la revista España, ofreció colaboración al profesor y ensayista Federico de Onís y éste, con gran pasmo del filósofo, escogió la crítica de cine, en la que le sucedió pronto el ensayista, poeta y diplomático Alfonso Reyes, que escogió el seudónimo Fósforo, que compartió con Martín Luis Guzmán. La primera crítica de Fósforo apareció el 28 de octubre de 1915 con el título genérico Frente a la pantalla... (2)

El propio Alfonso Reyes iba a ser el pionero de la crítica en diarios, al hacerse cargo en 1916 de una sección fija sobre cine en El imparcial, de Madrid. La relación tangencial de Ortega con la crítica cinematográfica --que en cierto modo llega hasta nuestros días, con Julián Marías y su hijo Miguel-- se prolongaría en la Revista de Occidente, cuya dilatada primera etapa (1923-1936) acogería los ensayos sobre cine de Fernando Vela, discípulo del pensador, "que nos produce frecuentemente la ilusión, leyéndole --escribe García Escudero--, de que el autor de El tema de nuestro tiempo se decidió al fin a escribir sobre cine" (3).

Donde, sin embargo, iba a incubarse toda una generación de críticos cinematográficos (muchos de ellos, más tarde cineastas) fue en La Gaceta Literaria, fundada en 1927 por el intelectual fascista, "cuasi profeta y visionario" según García Escudero (4), Ernesto Giménez Caballero. Curiosamente, la revista del introductor teórico del fascismo en España --que en 1979 ha publicado sus Memorias de un dictador-- fue, como se ha dicho, "la última barricada liberal" (5).

En efecto, la sección de cine de la revista, que apareció desde el primer número, fue llevada por Luis Buñuel, quien consiguió la colaboración (por citar sólo algunos

nombres españoles) de Rafael Alberti, Julio Alvarez del Vayo, César M. Arconada, Francisco Ayala, Rosa Chacel, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Ramiro Ledesma Ramos, Salvador Dalí y Guillermo de Torre. Claro que el mérito lo compartieron Buñuel y Giménez Caballero con Juan Piqueras, que sucedió a aquél al frente de la sección de cine de La Gaceta. Piqueras, según J.F. Aranda (6), "dio a la sección un cuño menos literario, más sociológico y con dialéctica más próxima a lo que hoy entendemos por especialización de escritor cinematográfico". Especialización en la que siguieron por lo menos dos de los escritores que acogió La Gaceta: Sebastián Gasch y Luis Gómez Mesa, éste futuro crítico de Arriba:

Lo cual nos lleva a destacar --aunque el detalle no habrá escapado al curioso lector-- el carácter "ecuménico" de la sección cinematográfica de La Gaceta, en la cual convivían pacíficamente fascistas como Ledesma Ramos o el propio Giménez Caballero con comunistas como Arconada o Piqueras. Sobre el curioso talante de Giménez Caballero es bastante significativo este párrafo, aparecido en el número 96 de La Gaceta (1930):

Yo quiero ante todo decirte, Dalí, que así como en Un chien andalou vuestra violencia y vuestro instinto eran sinceros, geniales, en L'Age d'Or me parecen mixtificados. Al servicio de Victor Basch, de la révolution française, anticatholique et sensuelle. Creo que es el film más profundamente burgués que se ha hecho hasta la fecha nunca. Y cuya esencia no os pertenece ni a ti ni a Buñuel. Creo que sois unas inocentes víctimas de un cabaret ideológico, de un paraíso artificial, de una edad de oro que no soñáis en el fondo, porque si la soñaseis estaríais en el arroyo de París, muertos de hambre y de frío, ensuciándoos en la vida con todos vuestros espasmos intestinales. Y no es así. No es así. Tienen razón los

camelots del rey en denunciaros violentamente. Me gustaría que la censura permitiera vuestro film en España, y que no me pidierais 50.000 francos por una copia, para demostraros la cosa. (7)

Pero este curioso cóctel ideológico duró relativamente poco: La Gaceta Literaria murió en 1932.

Hemos hablado hasta aquí de las (poquísimas) revistas culturales que se ocuparon críticamente del fenómeno cinematográfico, de modo periódico o cuando menos asiduo. Otra cosa son las revistas específicamente cinematográficas. Ya dijimos que hubo muchas desde el principio. Nada menos que 114 registra Eva Frutos Lucas (8) en el período comprendido entre 1907 --en que aparece Cinematógrafo-- y 1931. Aunque algunas, como Arte y Cinematografía (1910) o El Cine (1911) (9) destacaron pronto la condición "artística" del cine, lo cierto es que estas publicaciones (semanales, quincenales, mensuales o de aparición irregular) se ocupaban primordialmente de "las actrices y los actores, el argumento, la novela o folletín por entregas, la moda, la belleza, el chismorreo, etcétera" (10).

Habrá que esperar a la aparición de Nuestro Cinema en junio de 1932 para encontrarnos con una revista cinematográfica especializada tal como lo entendemos en este estudio y tal como lo entendieron los fundadores de Nuestro Cine en 1961 al proclamarse desde el título mismo continuadores de la revista de Piqueras.

Porque fue en efecto Juan Piqueras, último responsable como sabemos de la sección de cine de La Gaceta, quien fundó y dirigió Nuestro Cinema, explícitamente subtitulada entre los números 1 y 12 "Cuadernos Internacionales de Valoración Cinematográfica" (11). Piqueras (1904-1936) había

colaborado o colaboraría en El Sol, Popular Films (12), Gaceta del Arte, Mirador, en la revista francesa Le Tout Cinéma y en los periódicos comunistas Mundo Obrero, Octubre y Nueva Cultura.

Lo de "Cuadernos Internacionales" respondía a una realidad, no sólo en cuanto a los propósitos políticos de la revista, sino incluso en lo que se refiere a su elaboración material. Piqueras residía habitualmente en París --donde trabajaba como contratista de películas--, la revista se imprimía en Barcelona y más tarde en Sevilla, y Antonio del Amo --el mismo que durante el franquismo dirigiría las películas de Joselito-- ejercía en Madrid el cargo de director en España. Merece la pena que detengamos un momento sobre esta revista nuestra rápida panorámica: algunos de sus defectos y virtudes (con las modificaciones impuestas por un período tan distinto de la euforia republicana como fue la dictadura franquista) serían heredados por su casi homónima Nuestro Cine.

Ya en su primer número Nuestro Cinema afirmaba:

Nos hace falta un cinema que enfoque ampliamente el tema social, el tema documental sin falsearlo, el tema educativo desde un punto de vista sincero. Un cinema que nació con Eisenstein, con Pudovkin, con Alejandro Room... Un cinema que se prolonga en Torine, en Dowjenjo, en Nicolay Ekk, en Karl Junghas... Un cinema que no sea la ópereta cinematográfica; ni la comedia salpicada de canciones absurdas; ni el documental "al aire libre" realizado en los estudios; ni el inspirado en las "estrellas", ni en los "divos", ni en los "códigos" puritanos de William Hays... Queremos un cinema enjundioso, nuevo y fuerte, y para preconizarlo y señalar los valores y las deficiencias del de hoy, nacen nuestros cuadernos mensuales, abiertos a todos cuantos se uniformen en nuestro equipo. (13)

Esta preconizada "uniformación" no hay que entenderla --por lo menos en los primeros números-- de modo estricto, pues hallamos colaboraciones de Luis Gómez Mesa, Rafael Gil, Manuel Villegas López, Augusto Ysern, Angel Rosenblat o Ramón J. Sender. Junto a ellos, bien es cierto, los trabajos de Arconada, Antonio del Amo o el propio Piqueras marcan la línea "proletaria" y prosoviética de la revista, de la cual es buen exponente el fragmento que extraemos de "El cinema y el arte futuro", artículo de José Renau (el cartelista que regresó a España tras el fin del franquismo) publicado en el número 8-9 (enero-febrero de 1933):

Sólo cuando el proletariado internacional, siguiendo el camino marcado por la revolución rusa, logre romper el frente de resistencia del imperia-
lismo internacional, instaurando su propio régimen de vida en la faz de todo el universo, asistiremos al desarrollo progresivo y sin trabas del cinema, en su lucha por la conquista del espacio y del tiempo en una unidad sintética y vital de expresión plástica sin precedentes en la historia del Arte, como un gran arte de masas al servicio de la única clase que merece seguir influyendo en el desarrollo de la Historia. (14)

En efecto --y siguiendo el desglose hecho por Carlos y David Pérez Merinero--, podemos considerar que Nuestro Cine-
ma considera al cine como un arma de clase y al cine soviético como adelantado y norma del cine proletario internacionalista. En consecuencia, defiende el naturalismo como expresión última del realismo (lo que equivale a defender al realismo llamado socialista como único realismo válido) y considera que el cine tiene una función educadora de las masas. Se opone pues al simbolismo (que es burgués-capitalista, individualista) y al cine puro --arte por el arte--, al que contrapone el cine social. Contrapone también el cine

(arte de masas) a las artes tradicionales (individualistas). Como corolario de todo ello, separa forma y contenido e identifica la forma con la técnica y el contenido con la concepción artística: "La técnica (o la forma) se considera un medio, no un fin, un aderezo que acentúa el contenido social del film. Es precisamente este contenido social lo que para Nuestro Cinema da validez a un film. Lo social es la causa del cinema, su razón de ser." (15)

Este enfoque hiperpolitizado del hecho cinematográfico puede suscitar en nosotros la benévola sonrisa que solemos dedicar a las ingenuas soflamas de los años treinta, pero convendrá tener en cuenta que no está lejos --si salvamos una cierta actualización del lenguaje, tampoco muy considerable por otra parte-- de las posturas críticas mantenidas en los años cincuenta por Cinema Universitario o (como tendremos ocasión de comprobar) en los primeros sesenta por Nuestro Cine.

El número 13 (octubre de 1933) fue el último de la primera etapa de Nuestro Cinema, pese a la constitución de una "Asociación de amigos" para intentar salvarla de las dificultades económicas y de la censura. Una segunda etapa, "muy atemperada en sus planteamientos" según Pérez Merinero (16), se iniciaría y terminaría en 1935: sólo duró cuatro números. En esta segunda etapa encontramos las firmas de Tony Román y Carlos Serrano de Osma, respectivamente director de cine "comercial" y subdirector de la EOC tras la guerra civil.

Otros dos hechos importantes cabe destacar en el período republicano: la entrada de la crítica cinematográfica en la programación radiofónica (Manuel Villegas López fue crítico de Unión Radio Madrid hasta 1935) y la creación del GECI (Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes),

primera asociación española de críticos de cine, en Madrid, en 1933. El comité directivo estaba formado por Antonio Barbero, Rafael Gil, Luis Gómez Mesa, Benjamín Jarnés y Manuel Villegas López.

Tras el obligado corte de la guerra --Manuel Villegas López se exiliaría mientras Luis Gómez Mesa y Carlos Fernández Cuenca se convertían respectivamente en críticos de Arriba y Ya-- nos situamos, el 20 de octubre de 1940, ante la aparición del número 1 de la revista cinematográfica Primer Plano, que intentó combinar la frivolidad cinematográfica --frivolidad de 1940, no lo olvidemos-- con las lucubraciones críticas de algunos teóricos franquistas. "Nada más lógico entonces --escribe José Luis Guarner-(17)-- que se preconizase un cine nacionalista e histórico. Y que José Luis Gómez Tello exaltase la urgencia de un film sobre Isabel la Católica, "porque cualquier día podría surgir el director judío (18) que se dedicara a llevar a la pantalla, sin genialidad, sin amor, sin pasión, hasta rencorosamente" su figura."

Pero Primer Plano tiene importancia --aunque García Escudero no le conceda ninguna--, entre otras cosas porque en sus páginas reencontramos a nuestro viejo amigo Giménez Caballero. Véase por ejemplo lo que escribe en el número 13 (14-4-43) a propósito de La aldea maldita:

La aldea maldita --realizada por Florián Rey antes de nuestra guerra-- refleja aquel dolor social e histórico que entonces alcanzaba en España su máxima exacerbación. No olvidemos nunca que si en España estalló la revolución comunista no fue por azar o por simple propaganda del Komin-tern. No olvidemos que desde hacía tres siglos la

vida española era un perpetuo "éxodo" --como en el simbólico éxodo de La aldea maldita, como en el simbólico pueblo emigrante de esta película. Cuando Florencia Bécquer, en el papel de la "Adúltera" escapa --en el carro del éxodo y se desvía con una Celestina perversa, fuera de la meta recta que llevaban los del pueblo-- para caer en un burdel de la ciudad lejana, abandonando marido, hijos, criados, casa... ¿no vemos a España misma, dejando su secular enlace con Roma y Austria y marchándose a las alegres Francias volterianas, a las Rusias del amor libre? (19)

Bastantes más cosas similarmente divertidas escribió en Primer Plano el impagable Giménez Caballero. Aunque en la misma cuerda política, carecía en cambio de garbo y salero Pedro Laín Entralgo, que se ocupó de cine "desde el humilde y sufrido menester de crítico de películas" (20). Comentando las películas Vive como quieras (Capra) y Vivir para gozar (Cukor), escribe en el número 31 (18-5-41) de Primer Plano, sin el menor asomo de humor voluntario:

Por fin, como formas más levantadas de una radical insolidaridad con el medio histórico cuando éste se ha hecho tedioso e inhumano, la subversión política y social en nombre de un auténtico ideal histórico, o la reforma de aquél según un principio motor religioso, José Antonio y Cisneros son dos ejemplos próximos a nosotros de este esfuerzo europeo por buscar la propia autenticidad en el complemento de una obra común política y religiosa (21)

Contemporánea de Primer Plano era Cámara, donde escribía críticas Antonio Barbero. "Las críticas que hacía en Cámara Barbero --dice Arroita-Jáuregui, uno de los puntales de Film Ideal-- a mí me enseñaron mucho a ver cine." "Barbero, desde luego, ha sido --apostilla Manuel Rabanal Taylor--, aunque siempre dentro de una línea un poco erudita, uno de

los mejores críticos (23)".

En 1946 nace la barcelonesa revista Fotogramas, que combinando hábilmente las dosis de seriedad y frivolidad según iban soplando los vientos de la moda ha logrado sobrevivir hasta hoy, convirtiéndose en la indiscutible decana de las revistas cinematográficas españolas. En los primeros tiempos de Fotogramas escribieron el agudo Angel Zúñiga, el ya entonces veterano Sebastián Gasch que había debutado en La Gaceta Literaria, José Palau y el hoy director de La Vanguardia Horacio Sáenz Guerrero.

Acaso quepa considerar --con Guarner-- Cine Experimental (que se publicó entre 1944 y 1946) como la primera revista especializada de la posguerra. Tampoco sería justo olvidar Otro Cine y Revista Internacional del Cine, aunque como observa García Escudero las dos tuvieron un alcance restringido, debido a su dedicación al cine amateur la primera y a su carácter de publicación de archivo la segunda. Debe tenerse en cuenta que el primer director de Cine Experimental fue Carlos Serrano de Osma, uno de los hombres de Nuestro Cinema y personaje clave en la creación del IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas) en 1947. Dos años antes se había formado el CEC (Círculo de Escritores Cinematográficos), entre cuyos fundadores se hallaban Luis Gómez Mesa, Carlos Fernández Cuenca y Antonio Barbero.

Dentro del campo de las revistas de información general, al final de los años cincuenta hallamos a Julián Marías haciéndose cargo de la crítica cinematográfica en el semanario Gaceta Ilustrada. A Julián Marías le ponen pegas la derecha y la izquierda. García Escudero escribe: "Marías se mantiene en la buena línea estética de Vela y añade algunas consideraciones sociológicas, no siempre atinadas, a mi jui-

cio, puesto que exagera la función de evasión y estupefaciente del cine, con detrimento de una función de testimonio que el neorrealismo impide desconocer (24)." Por su parte, César Santos Fontenla considera que "Julián Marías, en la Gaceta ilustrada, acusa en sus comentarios su tardío acercamiento al cine y su consideración de él como algo marginal a sus preocupaciones centrales visto excesivamente "desde fuera" (25). El lector de este trabajo tendrá ocasión de comprobar que no comparto tales reservas. Pero retrocedamos un poco y volvamos a las revistas culturales, siguiendo cuya trayectoria acabaremos desembocando en las publicaciones especializadas de la posguerra.

Si, como ya vimos, el creador de la primera revista cinematográfica bolchevique española se crió a los pechos del pintoresco fascista Giménez Caballero, la primera publicación marxista de crítica de cine de la etapa franquista iba a nacer de la mano del católico-joseantoniano-franquista-liberal señorito extremeño Juan Fernández Figueroa. Pero vayamos por partes.

En octubre de 1945 apareció en Madrid Índice de Artes y Letras, una especie de boletín bibliográfico. En julio de 1951, cuando la revista llevaba 42 números, la cabecera fue comprada por Juan Fernández Figueroa. Figueroa transformó la publicación en una revista cultural progresivamente politizada, entre cuyos objetivos estaba la reconciliación --por lo menos cultural-- entre el exilio y el interior, entre la derecha y la izquierda, dicotomía a superar (Figueroa solía decir en privado que la verdadera izquierda española eran Francisco Franco y José Antonio Girón de Velasco). Esta actitud (el slogan de la revista era "Índice dice lo que

no se dice") le valió a Figuerola diversos tropiezos con la administración: secuestro de algún número, suspensión por un año en sus funciones de director, etcétera.

Quiso Figuerola desde el principio que Indice contara con una sección de cine y decidió encargársela a Berlanga, titulado de la primera promoción del IIEC. Berlanga --que siempre se las ha dado de perezoso-- pasó el encargo a otro valenciano, Ricardo Muñoz Suay, quien se agenció la colaboración de Bardem y Eduardo Ducay (que ya escribía sobre cine en Insula) y puso en marcha la sección. Y esta sección --que más tarde estaría sucesivamente a cargo de Manuel Villegas López, Miguel Buñuel, Iván Tubau y Leopoldo Azancot-- daría origen a Objetivo. Objetivo nació como revista filial de Indice, en mayo de 1953. Su consejo de redacción estuvo compuesto por Bardem, Ducay, Muñoz Suay y Paulino Garagorri.

"La estructura de la revista se basaba en unos cuantos ensayos teóricos o históricos sobre cine y en la crítica de las películas que se presentaban en Madrid. Se completaba con abundantes notas bibliográficas y con una sección informativa. El espíritu de Objetivo era polémico, acerbamente crítico, renovador y abierto y, sin perderse en elucubraciones teóricas, pretendía reanimar directa y vigorosamente el cine español. Ante su impulso, y gracias a las realizaciones de sus colaboradores, el cine español comenzó a abrirse paso hacia nuevos horizontes (26)".

Sobre Objetivo escribe García Escudero:

"Objetivo" expresó adecuadamente el estado de espíritu de éstos [los universitarios] cuando habló de los que, amando profundamente el cine, se dueñen (así lo señalaba el editorial de su número 2) del desdén tradicional de unos intelectuales --los de casa--, que contrasta con la actitud de los de fuera, y a consecuencia del cual aquéllos

"son quizás la causa de que el cine español tenga que leer silabeando". Fué el estado de espíritu que cristalizó en las Primeras Conversaciones Cinematográficas, celebradas en Salamanca en la primavera de 1955. (27)

Antes de desembocar en Salamanca --donde confluyen diversas líneas--, veamos la opinión de Guarner sobre Objetivo:

Pero su influencia en la cultura cinematográfica española fue muy importante. ... se insertó plenamente en la corriente "realista" del neorrealismo italiano --cuya profunda huella en esta generación ha sido ya apuntada-- preconizada por el crítico Guido Aristarco y el grupo de la revista Cinema Nuovo; el primer número constaba, por ejemplo, de dieciocho páginas dedicadas a Cesare Zavattini. Fiel a los principios de Cinema Nuovo, Objetivo ensalzó a los autores defendidos por Aristarco (Visconti) y rechazó a los eliminados por éste (Rossellini), atacó al cine americano de Hollywood para defender las producciones yanquis independientes de tipo testimonial o social; incluso en sus páginas se deslizaron algunos italianismos, consecuencia inevitable de la consulta frecuente de textos en dicha lengua. Pese a estas limitaciones, inherentes a la época y de las que aún hoy muy raramente escapa ninguna revista cinematográfica nacional, ... la aportación de Objetivo en esta época de transición aparece como inapelablemente positiva. (28)

Objetivo desapareció --por decisión administrativa, eufemismo que equivale a prohibición-- en 1955:9 números duró.

Otra línea que va a converger en Salamanca es la de los críticos "católicos": García Escudero escribía regularmente sobre cine en Arriba; Manuel Rabanal Taylor en Alcalá; Arroita-Jáuregui y Pérez Lozano en Ateneo; éste y Juan Cobos en Signo.

Por otra parte, revistas más o menos vinculadas al SEU,

como La Hora, Juventud o Acento, mantienen secciones regulares de crítica cinematográfica.

Mientras, en la propia Salamanca y como órgano del cineclub del SEU de aquella ciudad dirigido por Basilio Martín Patino, aparecía Cinema Universitario, cuyo primer número vio la luz poco antes de que se celebraran las célebres conversaciones, y que dirigida por Luiciano G. Egido desde su número 2, tomaría el relevo de la truncada Objetivo en la línea aristarquista. La cosa, a partir de Salamanca, quedó bastante clara: a un lado la crítica de diarios o de revistas "populares", crítica triunfalista o acomodaticia según García Escudero --aunque algunos de sus representantes, como Fernández Cuenca o Gómez Mesa, hubieran sido inquietos intelectuales del cine en el período anterior a la guerra civil--; del otro lado la "nueva" crítica, la de quienes se reunieron en Salamanca, cuya ala izquierda disponía de un órgano de expresión minoritario y de salida irregular (Cinema Universitario) y cuya ala derecha iba a crear al año siguiente (1956) Film Ideal.

Sobre Cinema Universitario --que a trancas y barrancas logró durar hasta 1963 y sacar 19 números-- escribe Santos Fontenla:

Surgida en circunstancias excepcionales, en un momento de evolución histórica que repercutía en la evolución individual de sus redactores, a la revista le faltó, quizá, un entronque inmediato con la realidad específicamente cinematográfica de su momento, un entronque que sólo la forzosa adecuación a cada momento preciso a que obliga la exigencia de una periodicidad podía haberle dado. Esto no es, sin embargo, más que un lunar si se piensa en el papel de primer orden que la revista desempeñó en un período en el que fue la única existente dentro de su línea, y cuya brutal desaparición supuso una amputación de la cultura cinematográfica española. (29)

La división entre derecha e izquierda de Salamanca hay que entenderla de modo relativo --la izquierda marxista no podía ser explícitamente tal, por ejemplo-- y en cualquier caso posterior a las Conversaciones: en Objetivo habían colaborado Juan Cobos, García Escudero y Arroita-Jáuregui, y ya hemos visto que en 1959 (lejos ya las Conversaciones y con Film Ideal en la calle) García Escudero colaboraba en Cinema Universitario.

Por otra parte, católicos no eran sólo los Propagandistas. Lo eran también los del Opus Dei, que en el cineclub Monterols de Barcelona pusieron en marcha el culto a Rossellini y a Renoir, la editorial Rialp (que desde Madrid puso en la calle, en 1957, nada menos que siete libros sobre cine), una productora cinematográfica y la primera revista especializada española declaradamente cahierista, Documentos Cinematográficos (1960-1963) (30).

Este es pues el panorama de las revistas cinematográficas especializadas españolas en el umbral de los años sesenta: una revista minoritaria, de salida irregular, en la línea marxista-neorrealista de Objetivo (= de Cinema Nuovo); Cinema Universitario; una revista quincenal católica a punto de escidirse, Film Ideal; y tres revistas de inminente aparición: Documentos Cinematográficos, Nuestro Cine y Cinestudio. No podemos, sin embargo, cerrar esta introducción sin aludir a lo que pasaba fuera de las fronteras españolas, pues lo que pasaba fuera --como se verá a lo largo de este trabajo-- iba a tener una incidencia notoria en las trayectorias respectivas de las dos publicaciones españolas que iban a definir las tendencias principales de la década, Film Ideal y Nuestro Cine.

1.2. EL EJEMPLO EUROPEO Y CAHIERS DU CINEMA

"La crítica de los diarios franceses siempre ha sido igual. Ha habido una serie de gacetilleros, sobre todo en los periódicos de gran tirada, tipo France-Soir, y luego el periódico de tipo minoritario, como ha sido Le Monde, que mantiene a Jean de Baroncelli a lo largo de los años y siempre hace el mismo tipo de crítica: muy literaria, muy honesta, desde luego, muy chauvinista. Y el resto, pues poco más o menos como en España." Estas palabras de Manuel Rabanal Taylor, dichas en 1962 (32) merecen alguna puntualización. Por de pronto, no puede calificarse de periódico minoritario a Le Monde, que se movía entonces en torno al medio millón de ejemplares de tirada. Tampoco puede seriamente calificarse de gacetilleros a Samuel Lachize (L'Humanité), Claude Mauriac (Le Figaro) o, sobre todo, André Bazin, que tuvo a su cargo --desde 1945 hasta su muerte en 1958-- la crítica cinematográfica del Parisien Libéré, el diario de más tirada de la prensa matutina parisiense. Quiere decirse con todo esto que la situación en Francia no era "más o menos como en España": en Francia existía una cierta tradición de crítica cinematográfica seria en diarios, semanarios y revistas culturales.

"La crítica de cine nació en París --escriben René Jeanne y Charles Ford, como si quisieran confirmar lo del chauvinismo--, el domingo 22 de noviembre de 1908, cuando Adolphe Brisson, crítico teatral de Le Temps, dedicó un amplio comentario al film "El asesinato del Duque de Guisa", estudiando las características del nuevo medio expresivo (33)".

"Et, le 25 juin 1917 --escribe Pierre Ajame--, jour de la naissance de la critique indépendante, Delluc écrit son premier article dans Film (34)". Louis Delluc (1890-1924) escribió también críticas en Paris-Midi. En cuanto a las revistas, ya en los años veinte René Clair publicaba críticas

en Le Théâtre, cuyo suplemento cinematográfico dirigió durante dos años. Y ya en los años que nos ocupan, Georges Sadoul y Marcel Martin escribían sobre cine en Les Lettres Françaises, Bazin en Esprit y France Observateur... Y, dato a tener en cuenta, François Truffaut llevó la sección cinematográfica de Arts entre 1955 y 1958.

Pero esto nos lleva ya muy cerca de las revistas especializadas. Hacia el final de los cincuenta existían revistas cinematográficas especializadas dignas de cita en Italia, Inglaterra y Francia.

Ya hemos rastreado la influencia de Cinema Nuovo sobre Objetivo y Cinema Universitario: tendremos ocasión de comprobar que dicha influencia se prolonga en Nuestro Cine. Pero la milanese revista fundada por Aristarco en 1951 (y que en 1958 se había convertido en bimestral y había suprimido las fotos --!una revista de cine sin fotos!--) no era la única publicación especializada italiana. A su derecha estaba Bianco e Nero, fundada en 1937 por Luigi Chiarini y editada por el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. A su izquierda --según como se mire-- Filmcritica (Roma, 1949), inspirada por Umberto Barbaro, que intentaba la por entonces casi imposible proeza de combinar el "cahierismo" estético con la militancia comunista. Salvo en lo que se refiere a Juan Cobos --que vivió bastante tiempo en Roma--, estas dos revistas no parecen haber influido visiblemente en los críticos españoles.

En Inglaterra estaba Sight and Sound (editada por el British Film Institute); no existía aún Movie, mensual, fundada en 1962 y llevada por Ian Cameron, V.F. Perkins y Paul Mayersberg. También aquí es Juan Cobos el único que se confiesa influido (35), acaso porque la mayoría de los críticos españoles dominaba poco la lengua inglesa (José Luis

Guarner o Miguel Marías, por ejemplo, que nos consta sí la dominan, no habían hecho aún su aparición pública como críticos).

Volvemos a Francia, donde hallaremos la influencia clave sobre la etapa más significativa de Film Ideal. Tres revistas contaban en Francia en los últimos años cincuenta: Cinéma, Positif y Cahiers du Cinéma.

Cinéma, que iba acoplando su título al paso de los años (Cinéma 54, Cinéma 55...) era el órgano de la federación francesa de cineclubs, lo cual garantizaba su venta y la convertía en la publicación especializada de mayor tirada. Sus posturas críticas eran eclécticas, dada la variedad de tendencias de su cuerpo de redacción.

Positif había sido fundada por Bernard Chardère en 1952, en Lyon. Trasladada después a París, su comité de redacción incluía a Albert Bolduc, Raymond Borde, Gérard Gozlan, Ado Kyrou, Marcel Oms y Paul-Louis Thirard, entre otros, aunque acaso su personaje más significativo fuese Robert Benayoun. Lejos del marxismo ortodoxo de Cinema Nuovo --con la que sin embargo mantenía buenas relaciones--, Positif era una rara mezcla de trotsquismo y arbitrariedad post-surrealista (algunos de sus miembros eran asiduos de la tertulia que en un café de París mantenía André Breton, a quien veneraban). En realidad, Positif era una revista muy combativa, aunque no atacaba --como Cinema Nuovo-- al cine de Hollywood en bloque. Más bien podría decirse que estaba pendiente de Cahiers para decir siempre lo contrario. Así, odiaba a Renoir, Hitchcock o Bergman y admiraba a Lester, Huston o Mekas. Alguna vez se producían coincidencias: Jerry Lewis, descubierto por Positif, era también muy apreciado por Cahiers.

Y hora es ya de que nos ocupemos de Cahiers du Cinéma. En octubre de 1959 Cahiers había llegado a su número 100.

En él, uno de los padres fundadores, Jacques Doniol-Valcroze, nos cuenta el nacimiento de la revista (36). Digamos de paso que la portada de este número 100 viene adornada por un dibujo y un calembour doblado de private joke --"Les cahiers du cinéma, le 100 d'un poète"-- manuscrito por Jean Cocteau, uno de los más persistentes ídolos de la revista.

La admiración por Cocteau --y por Welles y Rossellini-- se remonta en efecto a la prehistoria de los Cahiers: se la localiza ya en 1946 en La Revue du Cinéma, que dirigía Jean George Auriol secundado por Doniol-Valcroze y editaba Gallimard. La Revue era deficitaria. En septiembre de 1948 la NRF decidió liquidar sus revistas: "Les Temps modernes traversèrent la rue de l'Université pour aller chez Julliard, mais personne ne songeait à reprendre l'austère Revue de Géographie ni la malchanceuse Revue du Cinéma. Jean George Auriol lutta de son mieux, mais sans beaucoup d'illusions (37)".

Poco después nacía, con un espíritu contrario al cine tradicional francés, "Objectif 49", un cineclub "pas comme les autres et qui sous la houlette de Jean Cocteau, Robert Bresson, Roger Leenhardt, René Clément, Alexandre Astruc, Pierre Kast, Raymond Queneau etc., groupait tous ceux, critiques, cinéastes ou futurs cinéastes, qui rêvaient d'un cinéma d'auteurs. Ce mouvement, dont Auriol faisait bien sûr partie, aurait pu épauler La Revue du Cinéma, mais les dés étaient jetés".

Así, tras diversos intentos fallidos por parte de Bazin, Leenhardt y Doniol de resucitar la revista --Auriol había muerto en accidente automovilístico en la primavera de 1950--, se llega a la oferta de Léonide Keigel, director de un circuito de salas de exhibición y "trésorier bénévole" de "Objectif 49". En enero de 1951 se funda Les Editions de

l'Etoile. Doniol pide a Gaston Gallimard que le ceda la cabecera de La Revue du Cinéma, pero éste se niega: "il ne voulait plus faire La Revue, mais c'était un titre N.R.F. et devait le rester; par contre, ... il m'autorisa à reprendre la formule de La Revue et la couleur de sa couverture" (amarillo). Decidido el título Cahiers du Cinéma y con Bazin en los Pirineos (cuidando la tuberculosis que le llevaría a la tumba siete años después), se incorpora al equipo Lo Duca, que ya había trabajado con Auriol en La Revue. Y el 1 de abril de 1951 sale a la calle Cahiers.

Los primeros números no mostraron una tendencia definida. Bazin había vuelto y se llevaba mal con Lo Duca. "En fait, Bazin était déjà l'incontestable maître à penser des Cahiers, mais nous ne nous en rendions pas tout à fait compte et il ne faisait rien non plus pour nous en persuader." Al equipo se habían incorporado ya Eric Rohmer, "Hans Lucas" (Jean-Luc Godard), Jean Domarchi, François Truffaut, Jacques Rivette (que escribió su primer artículo sobre Hawks). Pero el despegue del "cahierismo" puede situarse en el número 31, cuando aparece --"après bien des hésitations de la part de Bazin et de moi", revela Doniol-- el artículo de François Truffaut "Une certaine tendance du cinéma français", donde se ataca implacablemente (Truffaut fue el creador de la "critique au revolver") la "tradition de la qualité" representada por Autant Lara, André Cayatte, Marcel Carné, Delannoy, Christian-Jaque, Yves Allégret, Julien Duvivier, Albert Lamorisse y el mismísimo René Clément, entre otros.

"Je constate objectivement --escribe Doniol-- que la publication de cet article marque le point de départ réel de ce que représentent aujourd'hui à tort ou à raison, les Cahiers du Cinéma. Un saut était franchi, un procès était in-

tenté dont nous étions tous solidaires, quelque chose nous rassemblait. Désormais, on savait que nous étions pour Renoir, Rossellini, Hitchcock, Cocteau, Bresson... et contre X, Y et Z. Désormais, il y avait une doctrine, la "Politique des auteurs", même si elle manquait de souplesse."

Cuando se publicó el artículo de Truffaut, Lo Duca ya no estaba. Hasta la muerte de Bazin fueron redactores-jefe éste, Doniol-Valcroze y Eric Rohmer. Rohmer --que con Godard y Rivette procedía de La Gazette du Cinéma, una revista que en 1950 había logrado sacar a la calle cinco números-- se convirtió en el puntal ideológico de Cahiers desde la desaparición de Bazin y hasta 1963, en que fue sustituido en su cargo de redactor-jefe por Jacques Rivette.

Pero precisemos un poco el concepto clave "política de los autores". Se trata ante todo, por supuesto, de considerar autor de una película al director ("metteur en scène" es el término usual francés para designar al director, y esta precisión no es ociosa, como se verá). Sentado esto --el director es el autor de una película--, lo mejor para aclarar rápidamente en que consistía la "política de los autores" es que acudamos al propio Truffaut, que en su prólogo de 1975 a Las películas de mi vida, escribe:

Cuando tenía veinte años, reprochaba a André Bazin el que considerara a las películas como mayonesas que cuajan o no cuajan. Le decía yo: ¿No ve Vd. que todas las películas de Hawks son buenas y todas las de Huston malas? Veredicto brutal que, más tarde, cuando a mi vez fui crítico, me esforcé en suavizar: "La película menos buena de Hawks es más interesante que la mejor de Huston." Habrán reconocido en estas expresiones la quintaesencia de la "politique des auteurs", lanzada por Cahiers du Cinéma, hoy olvidada en Francia, pero debatida con frecuencia en los periódicos por los cinéfilos americanos. (38)

Esta política --que Truffaut practicó también en Arts, como ya se ha apuntado-- significaba para él estar contra Dmytrick, De Sica, David Lean, Elia Kazan, John Ford, los franceses de la "qualité" ya citados y por supuesto John Huston, y defender hasta el delirio a Nicholas Ray, Ophüls, Hitchcock, Renoir, Sacha Guitry, Fritz Lang o Stanley Donen. Pero, como apunta con cierta sorna Pierre Ajame, "chacun peut avoir sa politique des auteurs"(39). Así --y son unos pocos ejemplos elegidos al azar--, Godard "defendía" a Jacques Becker o a Jean Rouch, Luc Moullet a Hawks y a Mizoguchi, Jacques Rivette a Bergman y a Cocteau, Jean Douchet a Lang y a Renoir, Jean-Louis Comolli a Hawks, Ford --atacado, como sabemos, por Truffaut-- o Preminger.

Y es que, como puntualiza Rohmer: "La politique des auteurs n'est pas un axiome, c'est un postulat." A lo que apostilla Rivette: "Un postulat qui, à mon avis, doit être remis en question à chaque vision nouvelle (40)". De todos modos se produjeron bastantes unanimidades, sobre todo en lo que se refiere a un grupo de directores americanos "comerciales" --hasta entonces despreciados por la crítica "contentutista" tradicional--, lo cual originó que a los redactores de Cahiers se les denominase pronto "hitchcocko-hawksiens". Por tanto, la política de los autores cahierista desembocó en una defensa e ilustración del cine americano --no todo, precisémoslo-- basada en la estricta valoración de la "mise en scène".

Ya hemos tropezado con otros dos conceptos clave: contentutismo y puesta en escena (es obvio que él primero de estos términos debía haber dado en castellano "contenidismo", pero prosperó la adaptación literal de la forma franco-italiana). En efecto, contentutista designa para la "nueva" crítica --peyorativamente, of course-- al comentarista a la

antigua que basa su análisis de un film en la presunta importancia de su tema, es decir (por seguir con la terminología de una época absolutamente preestructuralista en el campo de la crítica cinematográfica) en la mayor o menor validez de su contenido ("contenu", "contenuto"). En el saco de los contenutistas entran no sólo los viejos gacetilleros sin ideología, sino también toda la crítica marxista de la época, desde el venerable Georges Sadoul al sumo sacerdote lukacsiano-gramsciano Guido Aristarco (que por cierto no siempre hacía honor a su predestinado apellido). Y entran ahí asimismo Objetivo y Cinema Universitario. Y la primera época de Film Ideal (no por el lado marxista, sino por el católico). Y entrará en su día el primer Nuestro Cine.

Puesto que hemos aludido a marxistas y católicos, tal vez convendrá que antes de explicar brevemente el concepto puesta en escena demos unas pinceladas sobre la ideología del equipo de Cahiers, tantas veces acusado desde la izquierda de derechista e incluso fascista (nos referimos, por supuesto, a la primera época de la revista: hemos llegado hasta 1959 sólo).

No es necesario descubrir que André Bazin era católico, profundamente católico (41). Pero era un católico de izquierdas, "muy influenciado en el principio de su carrera por Jean-Paul Sartre", según Truffaut (42). Bazin había nacido en 1918, de modo que ese principio de su carrera tampoco estaba, en los años cincuenta, perdido en la noche de los tiempos. Más adelante Truffaut añade un detalle más explícito: "Hombres de izquierdas y de formación católica, Bazin y Buñuel se comprendieron enseguida (43)."

El propio Truffaut y Doniol-Valcroze se consideraban a sí mismos como hombres de izquierdas también, y como tales actuaron públicamente en diversas ocasiones (la guerra de

Argelia, por ejemplo). Carezco de datos sobre Rivette en este aspecto. Cuestión distinta es Eric Rohmer. Su catolicismo militante es de sobras conocido (ser católico en Francia no es tan significativo como serlo en Inglaterra, pero sí algo más que serlo en España). En cuanto a sus ideas políticas, me permitiré una larga cita, traducida de una entrevista publicada en el número 172 de Cahiers (noviembre de 1965). Cuando los entrevistadores aluden a su etapa en Cahiers diciendo que en sus artículos "su postura no era solamente estética, sino también política", Rohmer responde:

Sí. Y no menos conservadora. Ahora lo lamanto. La política es inútil. Prestaría más bien mal servicio a mi causa. Pero la situación en 1950 era diversa. Vuelvan a leer L'Écran français: el cine americano estaba condenado en bloque. Para denunciar la impostura de la izquierda, había que inclinar la balanza a la derecha, corregir un exceso mediante otro exceso. ... Actualmente, soy muy indiferente a la política, por lo menos en su sentido restringido, pero no he cambiado. Yo no sé si soy de derechas, pero, en cualquier caso, lo que es seguro es que no soy de izquierdas. ... Que yo sepa, la izquierda no tiene el monopolio de la verdad y de la justicia. Yo también soy partidario --¿quién no lo es?-- de la paz, la libertad, la extinción de la pobreza, el respeto a las minorías. Pero no llamo a eso ser de izquierdas. Ser de izquierdas es aprobar la política de algunos hombres, partidos o regímenes precisos que se denominan así, lo cual no les impide practicar, cuando les conviene, la dictadura, la mentira, la violencia, el favoritismo, el oscurantismo, el terrorismo, el militarismo, el belicismo, el racismo, el colonialismo, el genocidio. (44)

Por lo que se refiere a Chabrol y Godard, se movían en la órbita "derechista" de Rohmer: la evolución del primero hacia la izquierda moderada es posterior a la época que nos ocupa, como lo es la del segundo hacia la extrema izquierda

maoísta (arranca "oficialmente" de mayo del 68).

Liquidado el tedioso pero pertinente asunto político-religioso, vayamos con la puesta en escena. Hay que decir de entrada que esta fórmula obviamente procedente del teatro está menos connotada en Francia que en España: ya comentamos que "metteur en scène" es la forma usual francesa de designar al director (director en inglés, regista en italiano) tanto en cine como en teatro. "Mise en scène" es pues en principio la dirección (los cahieristas españoles se atrevieron con la traducción literal puesta en escena, pero no osaron sustituir la palabra director por "colocador en escena": y sin embargo, por ahí va la cosa).

Las gentes de Cahiers, en efecto, ampliaron el campo semántico de "mise en scène" al elaborar su teoría de los autores, lógica consecuencia --o viceversa-- de su política de los autores: un "metteur en scène" de teatro no es considerado nunca como "autor" de la obra que ha puesto en pie; si había que considerar autor al director de una película (aun cuando trabajase sobre argumentos o guiones ajenos), había que valorar por encima de cualquier otro factor el cómo estaba hecha la película. En ese cómo --y nunca en el qué-- residía pues el verdadero acto de creación cinematográfica, y eso sería la "mise en scène", que comprendería una determinada organización del espacio y el tiempo cinematográficos, desde la colocación de los diversos elementos dentro de un plano hasta la elección de uno u otro encuadre, pasando por los movimientos y la interpretación de los actores, la duración y el tamaño de un plano, la elección de la luz y los colores, la utilización o no de la música... Estas ideas, elementales y ya viejas en el campo de la literatura o en el del arte, significaban en los años cincuenta una verdadera revolución en el ámbito de la crítica

de cine. Porque, en efecto, era a través de la organización de su puesta en escena como se traslucía la visión del mundo de un director determinado, de un autor (porque no todos los directores eran "autores").

A este respecto puede aportarnos algunas precisiones Rohmer:

Si se considera que la "mise en scène" es el arte del cine, si es la operación cinematográfica como tal, en tal caso negar su existencia es lo mismo que negar que el cine sea un arte y el cineasta un artista. Ahora bien, si se concibe la "mise en scène" como una técnica finalmente bastante próxima a la técnica teatral, o a lo que en la profesión se llama la "realización", la acción de hacer valer, un arte de la ejecución, entonces es muy posible pretender que no exista. Si, personalmente, prefiero el término de "mise en scène", es porque yo no lo entiendo como realización, sino como concepción: el arte de concebir un film. (44)

Jacques Rivette, en unas declaraciones hechas a Sight and Sound en 1963 y reproducidas por Film Ideal (45) aclara más aún la cuestión: (si bien se mira):

La "mise en scène" es una expresión de la inteligencia del director. El término incluye no sólo la posición de la cámara, sino la construcción del guión, el diálogo y el manejo de los actores. "Mise en scène" es simplemente una forma de denominar lo que en otras artes se llamaría la visión del artista, y está clarísimo que la visión de un novelista no depende sólo de dónde coloca un adjetivo o cómo construye una frase, sino también de la historia que cuenta. Cuando defendimos a Preminger, Hawks o Hitchcock debería resultar evidente que era su visión personal del mundo lo que queríamos que entendiese el público.

Ya hemos visto --toscamente resumidos-- los principales elementos constitutivos del cahierismo. Pero entiendo que no podemos cerrar esta introducción sin aludir a dos factores que habrán de influir decisivamente en la trayectoria de las revistas que nos proponemos estudiar: los gustos de Bazin y el concepto de cinefilia, que acabaría desembocando en su caricatura, la cinefagia.

Obsérvese que he escrito los gustos de Bazin, no sus ideas o sus teorías. No tengo la absurda pretensión de intentar resumir aquí las ideas y teorías de Bazin, del mismo modo que no se me pasa por la cabeza hacer lo propio con las de Lukács y su discípulo Aristarco: en cuanto a los gustos de éste ya vimos un poco por dónde iban. De Bazin se ha dicho que sus ideas eran mejores que sus gustos, pero son precisamente sus gustos (casi siempre por vía indirecta, además) los que van a incidir sobre una parte de la crítica española (la recopilación de artículos ¿Qué es el cine? no se publicaría en España hasta 1966).

Hay que decir que Bazin coincide con Aristarco (46) por lo menos en un punto: ambos son partidarios del realismo, aunque lo entiendan de distinta manera. Y de esta preferencia rotunda por el realismo se deriva la mayor parte de los gustos de Bazin, que incluyen por supuesto el neorrealismo italiano (no sólo el de Rossellini, sino también el de De Sica). De este amor por el realismo se deriva su rechazo del montaje entendido como elemento clave de lo cinematográfico (Bazin contra Eisenstein, podríamos decir para simplificar); su aversión a cualquier trucaje (acelerados, ralentis, flous, sobreimpresiones, desenfoques...); sus diatribas contra el "film d'art"...

Bazin era partidario del plano-secuencia porque en él no se fragmentaba arbitrariamente la realidad. Era partidario

de la profundidad de campo porque gracias a ella todos los términos de la realidad eran nítidamente percibidos por el espectador. Prefería el cine sonoro al mudo porque en éste la realidad estaba amputada de uno de sus elementos. Era enemigo de las músicas ilustrativas y no justificadas porque en la realidad no suenan músicas salvo que haya un músico o un aparato reproductor que las difunda. Prefería la luz natural a las iluminaciones expresionistas, porque la luz natural es la de la realidad. Prefería los planos frontales a la altura de los ojos del hombre a los picados o contrapicados, porque en la realidad es infrecuente que veamos las cosas desde arriba o desde abajo...

Bazin odiaba cualquier concepción cinematográfica que tendiese a engañar al espectador. Para él, partidario de un cine impuro, el cine no era un fin, sino un medio de acceder a la belleza y a la verdad. Traicionar esa posibilidad era imperdonable. Permítaseme aportar como prueba en este sentido un fragmento de crítica (sobre el falso documental que solían cultivar algunos italianos):

En effet la reconstitution est admissible en ces matières à deux conditions: 1^o qu'on ne cherche pas à tromper le spectateur; 2^o que la nature de l'événement ne soit pas contradictoire à sa reconstitution. Ainsi, dans Continent perdu, cherche-t-on à nous faire perpétuellement oublier la présence de l'équipe de cinéastes et à nous présenter comme sincères et naturelles des situations qui ne sauraient l'être si on a pu les reconstituer. Montrer en premier plan un "sauvage" coupeur de têtes surveillant l'arrivée des blancs, implique forcément que l'individu n'est pas un sauvage puisqu'il n'a pas coupé la tête à l'opérateur.

(47)

Podría aportar muchos ejemplos de la intransigencia rea-

lista de Bazin. Creo que puede sintetizarlos perfectamente este párrafo en el que, tras aludir a la obra de Stroheim, Murnau, Flaherty y Griffith, escribe:

Mais ces exemples suffisent peut-être à indiquer l'existence, en plein cœur du muet, d'un art cinématographique précisément contraire à celui qu'on identifie avec le cinéma par excellence; d'un langage dont l'unité sémantique et syntaxique n'est en aucune façon le plan; dans lequel l'image compte d'abord non pour ce qu'elle ajoute à la réalité mais pour ce qu'elle en révèle. (48)

Por supuesto, subraya Bazin. Creo que con lo dicho basta para darse una idea de sus gustos: si Sadoul había ponderado el realismo socialista y Aristarco ensalzaba el realismo crítico de Visconti, Bazin defendía de modo implacable el realismo a secas.

Queda la cuestión de la cinefilia, del "amor al cine" que tanto juego daría en la polémica Film Ideal-Nuestro Cine y que acabaría degenerando en cinefagia. También la cinefilia (que algunos creyeron una típica enfermedad española de los años sesenta) puede rastrearse en Francia en los cincuenta. No otra cosa que cinefilia bien entendida es el principio expuesto por Rivette (que los filmidealistas habrían de aplicar): "La règle aux Cahiers, c'est que c'est toujours la personne qui aime le plus le film qui en parle (49)."

Pero cuando la cinefilia degeneraba en cinefagia nos hallábamos ante individuos que se alimentaban sólo de cine, o por lo menos consumían cantidades de cine verdaderamente inimaginables, ignorando por completo en ocasiones otras manifestaciones cualesquiera de la cultura, o llegando a ellas a través del cine: mucho se les ha reprochado esto a

los jóvenes críticos españoles de los años sesenta (50). Pero como muestra de que tales habas estaban ya cocidas, veamos lo que decía el crítico de Cahiers Luc Moullet en el número 103 de la revista (enero de 1960):

La génération d'aujourd'hui découvre la littérature et les autres arts en fonction du cinéma. Pour ma part, c'est après avoir vu mon premier Welles que j'ai découvert les beautés de Shakespeare, c'est The Big Sleep qui m'a fait connaître le nom de Faulkner, c'est grâce à Murnau que j'ai aimé Stendhal, grâce à Eisenstein que je me suis familiarisé avec le monde du Quattrocento, grâce à Jean Renoir que j'ai appris qu'il existait un type qui s'appellait Auguste.

Este es pues, recién mordida la década que había de ser llamada prodigiosa, el panorama en el que van a producirse la escisión y posterior evolución de Film Ideal y la salida a la calle de Nuestro Cine. Hacia un lado se canalizará la influencia francesa (con sus galicismos americanistas), hacia el otro la italiana (con su materialismo dialéctico lombardo). Claro está que que la cosa es en realidad más compleja, como tendremos ocasión de comprobar. Tampoco las virtudes de cierto cine americano fueron un invento de los cahieristas: el crítico norteamericano Manny Farber, por ejemplo, las había descubierto antes que ellos o al mismo tiempo. Pero eso --como tantas otras cosas-- los cinéfilos españoles no lo supimos hasta mucho más tarde: Farber escribía en publicaciones absolutamente desconocidas por el cinéfilo español que viajaba a París o a Perpinyà (Commentary, The New Republic, Artforum) y la primera traducción castellana de sus escritos no se publicó hasta 1974 (51).

2. TRAYECTORIAS

2.1. UNA EXPLICACION

En este capítulo trataremos de seguir número a número la trayectoria completa de Film Ideal y Nuestro Cine, con objeto de obtener una visión de conjunto que nos permita entrar con cierto conocimiento de causa en la lectura detallada de una determinada muestra de números, que constituirá el capítulo siguiente.

Hemos dividido el capítulo en dos bloques (uno dedicado a Film Ideal y el otro a Nuestro Cine), subdivididos a su vez cada uno de ellos en cinco apartados: características formales y datos técnicos y administrativos de cada revista; nombres de quienes figuraron en diversas etapas en los respectivos "staffs"; crítica (editoriales, generalidades, coloquios, escuelas, tendencias, movimientos) y críticas (de películas concretas); cine español (atención prestada y actitud ante él de cada una de las revistas). Nos ha parecido útil que estos apartados específicos (crítica y cine español) fueran precedidos por un inventario de los contenidos generales destacables de cada número (de este modo, algunos textos registrados en los apartados crítica o cine español lo serán también en el dedicado a contenidos generales).

Quiero advertir que este capítulo no es un sumario de las colecciones ni un índice por materias exhaustivo: se trata de una selección de contenidos, en alguna medida subjetiva pero hecha en función del objeto de este trabajo, la crítica. Resulta obvio por tanto que los contenidos directa

o indirectamente interpretativos (entrevistas, crónicas de festivales, editoriales, comentarios) tendrán preferencia sobre los estrictamente informativos.

Precede a ambos bloques un código de iniciales, siglas y abreviaturas. No he registrado, en general, los contenidos de los números que son objeto de lectura en el próximo capítulo: remito, en cada caso, a dicha lectura, si en ella se halla algún texto relacionado con el apartado correspondiente.

En contenidos generales destacables, la ordenación es como sigue: figura en primer lugar la materia (en algunos casos el título exacto) del texto registrado; a continuación, cuando dicho texto va firmado, las iniciales del autor; por último, la página. (Ej.: El lenguaje del cine, los medios de expresión, GE, 9.) Debe tenerse en cuenta que los colaboradores ocasionales no figuran en el código de iniciales; por tanto, su nombre se registra completo. (Ej.: En defensa de un cine positivo, Alfonso Piñán, 7.) También debe tenerse en cuenta, en lo que se refiere a Film Ideal, que entre el número 87 y el 201-204 esta revista numeró su paginación por anualidades (de enero a diciembre); esto origina, p.e.: Los diez mandamientos de un cineasta, SG, 197. En cuanto a los títulos de las películas, van siempre subrayados.

El apartado sobre cine español se ordena de igual modo.

En el apartado crítica, lo más frecuente es que figure en primer lugar el título de la película, a continuación (entre paréntesis o entre comas) el nombre del director de la misma, y por último las iniciales del autor de la crítica. (Ej.: Grupo salvaje, Peckinpah, Ll.) En ocasiones, sobre todo cuando el juicio es claramente favorable (f) o adverso (vs), el orden se invierte. Ej.: VE vs Marnie (Hitchcock). Se observará que los juicios adversos apenas se re-

gistran en Film Ideal y en cambio abundan en Nuestro Cine:
ello obedece a una política premeditada de ambas publica-
ciones, que se explicita en el siguiente capítulo y en el
dedicado a recoger los testimonios de quienes hicieron una
y otra revista.

Código de iniciales, siglas y abreviaturas

AA Alvaro del Amo
AC Antonio Castro
AE Antonio Eceiza
AF Alfonso Flaquer
AFS Angel Fernández-Santos
AJ Marcelo Arroita-Jáuregui
AMT Augusto Martínez Torres
CG Carlos Gortari
CRS Carlos Rodríguez Sanz
CS Carlos Serrano
DG Diego Galán
EM Enrique M. Martínez
FL Félix de Landáburu, SJ
FM Félix Martialay
FR Francisco Regueiro
GD Jesús García de Dueñas
GE José María García Escudero
GH Claudio Guerín Hill
GSE Gonzalo Sebastián de Erice
JA Javier Aguirre
JAM Juan Antonio Molina Foix
JAP Juan Antonio Pruneda
JC Juan Cobos
JL Juan Miguel Lamet
JLE José Luis Egea
JLG José Luis Guarner
JM José Monleón
JMa Julio Martínez
JMC José María Carreño
JML Jesús Martínez León

JMP José María Palá
JO Juan José ("Jos") Oliver
JPP Julio Pérez Perucha
JR Juan Ripoll
JS José Antonio de Sobrino, SJ
JT Juan Tébar
Le Javier León
LG Luis Gasca
LR Luis Revenga
Ll Francisco Llinás
Ma Manolo Marinero
MB Miguel Bilbatúa
MC Juan Munsó Cabús
Mi Miguel Marías
MM Marcel Martin
MPE Manuel Pérez Estremera
MR Miguel Rubio
MS Miguel Sáenz
MV Marcelino Villegas
OL Pedro Olea
PG Pedro Gimferrer
PL José María Pérez Lozano
Po Juan Antonio Porto
PR Pedro Recio
RB Ricardo Buceta
RF Ramón Font
RG Román Gubern
RGR Ramón Gómez Redondo
RM Ramón ("Terenci") Moix
RMS Ricardo Muñoz Suay
SF César Santos Fontenla
SG Javier Sagastizábal

SRC Samuel R. César
SSM Santiago San Miguel
Su Carlos Suárez
VE Víctor Erice
VL Manuel Villegas López
VMF Vicente Molina Foix

DGC Dirección general de cinematografía
EOC Escuela oficial de cinematografía (antes IIEC)
FI Film Ideal
IIEC Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinemato-
gráficas (más tarde EOC)
MPEAA Motion Pictures Export Association of America
NC Nuestro Cine
NV "Nouvelle Vague"
OCIC Oficina Católica Internacional del Cine
USA United States of America (Estados Unidos)

f juicio o crítica favorable
vs juicio o crítica adversa

2.2. FILM IDEAL NUMERO A NUMERO

2.2.1. Características formales, datos técnicos y administrativos

El formato inicial de la revista --que se mantendrá hasta el número 201-204-- es 23x30,5 cm. Se imprime por tipografía, a dos tintas: negra y otra (generalmente roja), utilizada ésta en logotipo, titulares y alguna ilustración. Fotos no muy abundantes, reproducidas a una o dos columnas, en alguna ocasión a tres, siempre dentro de la caja del texto; algún dibujo, en general del confeccionador, Francisco Izquierdo. El esquema básico de la maqueta son cuatro columnas de 10 cículos, con escasas variaciones, principalmente lieds compuestos a doble columna. Titulares de composición, de cuerpos casi nunca superiores al 36. Alguna cabecera de sección ("Nada más que la verdad"), dibujada. 32 páginas. Tanto la portada como las páginas interiores están impresas sobre papel satinado de bajo gramaje, blanco.

Redacción y administración: Hermosilla, 20, Madrid. Impresión: Artes Gráficas Ibarra, S.A., Cáceres, 15, Madrid. Precio: 5 pesetas. (Cfr. Lectura de FI, nº 1.)

A partir del número 6 (marzo de 1957), pliego de 8 págs. (3-6 y 27-30) impreso sobre papel amarillo o verde, calidad prensa.

Nº 12 (octubre de 1957): el precio pasa a 7 pesetas.

Nº 19 (mayo de 1958): disminuyen a 28 las páginas.

Nº 30 (abril de 1959): aparece en staff (p. 6) la lista de colaboradores habituales. (Cfr. Lectura, nº 31.)

Nº 37 (noviembre de 1959): la redacción y administración

se traslada a Fernando el santo, 23, Madrid-4.

Nº 40 (15 enero 1960): la revista pasa a quincenal. El precio baja a 5 pesetas, las páginas a 16. Se imprime en hueco-offset, sobre papel offset de poco gramaje. Deja de aparecer la lista de colaboradores. El confeccionador sigue siendo Izquierdo, aunque ya no consta como tal: más blancos, fotos reproducidas a mayor tamaño, más titulares dibujados. Imprime Artes Gráficas Marases, Coslada, 31, Madrid.

Nº 46 : 24 págs., al precio habitual de 5 pesetas.

Números 53-54 y 55-56 (agosto y septiembre de 1960): 32 páginas cada uno, 10 pesetas.

Nº 62 (15 diciembre 1960): 32 páginas, 12 pesetas. Aumenta de modo sensible el número de páginas confeccionadas a dos columnas de 20 1/2 cíceros.

Nº 68: cambia el logotipo del título, que se mantendrá hasta nueva indicación. Aparece un consejo asesor (Cfr. Lectura de este número). Administrador-gerente: Francisco Gallardo. Redacción y administración: General Goded, 42, 2ª dcha. B.

Nº 69-70 (abril 1961): 56 páginas, 24 pesetas.

Nº 77-78 (1 agosto 1961): 56 páginas, 20 pesetas.

Nº 84: cambia el logotipo, que se mantendrá hasta el último número de la revista. (Cfr. Lectura nº 85.)

Nº 87 (enero de 1962): pasa a numerar la paginación por años.

Nº 94: hace constar equipo de críticos. (Cfr. Lectura de este número.)

Nº 102 (15 agosto 1962): desaparece prácticamente el esquema compositivo basado en las 4 columnas. La base son ahora las dos columnas dobles y las tres de 13 cíceros. Impresión a tres tintas planas (negro, rojo y otra, generalmente azul o verde).

Nº 116: las cubiertas pasan a imprimirse en cuatricromía, sobre cartulina de gramaje bastante alto. Confecciona José Ramón S. Sanz: aumentan los blancos y abundan las fotos sangradas, con frecuencia a toda página. Las páginas interiores pasan a imprimirse a una sola tinta (negro). Bastantes titulares dibujados por el confeccionador. Uso discreto de retículas como elemento compositivo. (Cfr. Lectura de este núm.)

Nº 117: el precio pasa a 20 pesetas.

Nº 159: aparece en segunda página consejo editorial, redacción y colaboradores (Cfr. Lectura nº 161). Confecciona F.M. (Félix Martialay), que sigue en líneas generales el esquema marcado por José Ramón, aunque con menor preocupación plástica. Se indica en la citada segunda página: "Permitida la reproducción parcial y total de todos los artículos, siempre que se cite a FILM IDEAL y el nombre del autor."

Nº 163: (1 marzo 1965): aparece una tercera página ("Noticias") con confección de diario, a 5 columnas de 8 cíceros, que se mantendrá sólo hasta el número 168.

Nº 164 (15 marzo 1965): en portada y bajo la cabecera, antecediendo a la fecha, consta la indicación Madrid-Barcelona (hasta ahora constaba sólo Madrid).

Nº 184: por primera vez aparece un sumario, en un rincón de la segunda página.

Nº 187: couché en portada (Cfr. Lectura de este número). El sumario alcanza espacio destacado en tercera página. Edita Film Ideal, S.A. Imprime Gráficas Publicitarias, Coslada, 31, Madrid.

Nº 193: Imprime Industrias gráficas Caro, Isabelita Usera, 80, Madrid.

Nº 205-6-7: formato 11,5x25,3 cm. Portadas en martelé a dos tintas planas. Imprime Relieves Arsango, Béjar, 27 Madrid. (Cfr. Lectura de este núm.)

2.2.2. Nombres

Los nombres clave de la primera etapa de Film Ideal son José María Pérez Lozano, Juan Cobos, Félix Martialay y los jesuitas José A. de Sobrino y Félix Landáburu. (Cfr. Lectura del número 1.)

En los apartados dedicados a contenidos destacables, crítica y cine español se irán observando las progresivas incorporaciones de nuevos colaboradores habituales. Aquí registraremos sólo las variaciones producidas en el "staff".

A partir del número 30 constan como colaboradores habituales José María García Escudero, Manuel Villegas López, Alfonso Flaquer, José Antonio Pruneda, Javier Aguirre, Enrique M. Martínez, Marina Díaz, José María Latiegui, Jorge Felú, José Luis Hernández Marcos y Pedro Recio (por este orden).

En el número 68 aparece un consejo asesor compuesto por García Escudero, Javier María Echenique, Florentino Soria, Alfonso Sánchez, Juan Miguel Lamet. Como redactores-jefe figuran Juan Cobos, Francisco Izquierdo y Félix Martialay. El equipo de críticos lo integran Juan Munsó Cabús, José Antonio Pruneda, Alfonso Flaquer, Elías Querejeta, José Luis Hernández Marcos y P. Soria, OP.

A partir del número 94 figuran como auxiliares de redacción Alfonso Flaquer y José Antonio Pruneda, y como miembros del equipo de críticos Munsó Cabús, García Escudero, Gonzalo Sebastián de Erice, José Luis Guarner, José Luis

Hernández Marcos, RP Soria OP, Juan Cobos, Pascual Cervera, Julio Martínez, Félix Martialay, J.A.Pruneda, Manuel Villegas López, Alfonso Flaquer, Juan Ripoll, Florentino Soria y Marcelo Arroita-Jáuregui.

En el número 159 aparece un consejo editorial formado por J.A.Pruneda, Marcelo Arroita-Jáuregui, Gonzalo Sebastián de Erice, Miguel Rubio, Julio Martínez. Como redactores figuran Ramón G. Redondo, Waldo Leirós, José María Palá y Carlos Gortari. Como colaboradores, José Luis Guarner, Javier Sagastizábal, Marcelino Villegas --sin ningún parentesco con Manuel Villegas López--, Ricardo Buceta, Miguel Sáenz, Ramón Moix, Pedro Gimferrer, Pedro Labat, Vicente Molina Foix, Luis Revenga, Jesús Martínez León, Juan José Oliver, Javier León --hermano de Jesús M.L.--, Mario Tapia Chao, José María Carreño y Carlos Suárez.

Esta lista sufrirá ligeras variaciones como consecuencia de la escisión de Griffith y las subsiguientes incorporaciones (Cfr. Lectura de los núms. 161 y 169), antes de acabar desapareciendo. En la última etapa de formato grande no figura en el "staff" otro nombre que el de Félix Martialay como director.

Al reaparecer la revista en formato pequeño, Félix Martialay figura como editor y director. La lista de colaboradores aparece en la tercera página de cada número, por orden alfabético (Cfr. Lectura de los núms. 201-204 y 222-223).

2.2.3. Contenidos generales destacables

1. Cfr. Lectura de este número.
2. FI en la calle, 2. De "Aquellos de Salamanca", año primero, FL, 3. Neorrealismo cristiano, JC, 8. El lenguaje del cine, introducción para católicos, GE, 15. Guiones para cine-forum, 22.
3. Enésima salida de don Quijote, PL, 3. Cine religioso, PR, 6. El lenguaje del cine, los medios de expresión, GE, 9. FI en Radio Vaticana, 14.
4. El lenguaje del cine, el tema, GE, 9. Nosotros frente al cine (lectores), 15. El cine y sus estilos, Neoidealismo, JA, 23.
5. James Dean, JS, 17. Congreso de la OCIC, 18.
6. La sección crítica pasa de las últimas a las primeras páginas (4 y ss.); se incluye calificación moral de la Jerarquía católica. El lenguaje del cine, el actor, GE, 7.
7. El cine y sus estilos, Expresionismo, JA, 6. El Papa del cine (Pío XII), Andrés Ruszkowski, 12. El código Hays, FM, 25.
8. Chaplin, 7. Oscars 57, 16. El equipo de FI en Palma de Mallorca, 26.
9. Hacia un humanismo cristiano, Pierre D'André, 17.
10. El cine y sus estilos, Vanguardismo, JA, 2. Un cine digno del hombre, 13.
11. Carta a todos los amigos de FI, 3. Algunas consideraciones sobre el Apostolado Cinematográfico, Andrés-Avelino

- Esteban Romero, 8. GE jurado en Berlín, 14. Cine amateur, 32. Entrevista con Alexander Mackendrick, JC, 16.
12. Portada: el nuevo cine español. Nuestro primer cumpleaños, 3. Carta de monseñor Dell'Acqua, 3. Silencio, habla el Papa, FL, 7.
13. Censura y libertad, 3. El cine y sus estilos, Surrealismo, JA, 19.
14. Entrevista con Hitchcock, JC, 8. El mensaje social de René Clair, GE, 16. Entrevista con Clair, JC y FM, 22.
15. Cfr. Lectura de este número.
16. Número dedicado a los cineclubs.
17. Significado y valor del suspense en el cinedrama, Alfonso Piñán, 18. El cine y sus estilos, Cine experimental, JA, 17.
18. Número dedicado al cine francés.
19. Crónica de Roma, JC, 8.
20. Número dedicado al cine italiano.
- 21-22. Cfr. Lectura de este número.
23. Crónica de Roma, JC, 9. El cine tras el telón, el caso de Hungría, JC, 23. Noticias del cine polaco, Antonio Eceiza, 25.
24. IIEC, 3. Cómo se hace una película publicitaria, FR, 24.
25. No se ha extinguido la luz, FL, 7. Espectador y film, EM, 10. Teatro burlesco y cinema, J.F.Aranda, 26.
26. "Cine social", de GE, 18. Número dedicado al cine infantil.
27. Análisis del suspense, JR, 7. Católicos y cine, 23.
28. Panorama sobre un año ido (1958), JC, 13. Cuatro guionistas (franceses) hablan de su oficio, 14.
29. El cine español visto por sí mismo (encuesta), 7. Semana del cine francés en Madrid (febrero 1959), 18.
30. En defensa de un cine positivo, Alfonso Piñán, 7. Sensa-

- cionalismo bobo, 3. Se acabó el "boicot" de la MPEAA, FM, 4.
31. Cfr. Lectura de este número.
32. Don Espectador Español, 3. Algunos problemas perceptivos de la proyección cinematográfica, EM, 4. "Dios en el cine", de Amedée Ayfre, 23.
33. ¿Agonía del cine?, 3. Notas a la "ola", 3. Nosotros, las "esperanzas pendientes", Carlos Saura, 15.
- 34-35. Número dedicado al actor.
36. Festival de Venecia 1959, 4.
37. ¿Forma o contenido?, JR, 7. Los juicios éticos, Félix Morlión, 20. Encuesta sobre posible paso a quincenal.
38. Se anuncia el paso a quincenal.
39. Ahora es tiempo para el festival, 3. Números cantan, 3.
40. Cfr. Lectura de este número.
41. Nazis y comunistas, 3. Películas caras, no; películas buenas, VL, 8.
42. Una solución: la calidad, 3. Resultado de la encuesta sobre FI, 7.
43. Los cineclubs, ¿un peligro?, 3. El valor trascendente del film, Estaban Farré, 4. Contra los premios sindicales, 7. Cine policíaco, Norteamérica, VL, 10.
44. Actualidad mundial: cierre de cines, 3. La pantalla japonesa vista por detrás, 6.
45. Cine policíaco, Alemania, VL, 4. El cine no es un teatro, PL, 8.
46. Neorrealismo incómodo, JC, 3. Nosotros, el IIEC, Antonio Eceiza, 12.
47. Una cátedra de cine en la Universidad de Londres, JC, 3. Valladolid, año V, 3.
48. Una corriente peligrosa (contra pornografía), PL, 3. Festival de Valladolid, Jesús García de Dueñas, 5. En-

- trevista con Nicholas Ray, JC.
49. El cine español, ¿ante una hora H?, 3. Cannes 60.
 50. Si al menos fuera de calidad (sobre el cine de Bronston), 3. Robert Aldrich. Aparición de Documentos Cinematográficos, PR, 6. Bresson, PL, 8. Polémica JI-JC sobre El traje de oro, de Julio Coll, 14.
 51. Páginas para el diálogo (lectores), 10. Clair en la Academia, 14. Cine policíaco, Inglaterra, VL, 7.
 52. Chaplin, cristiano, PL, 7. Berlín 60, 12.
 - 53-54. Festival de San Sebastián, Basilio M. Patino, Juan Francisco de Lasa.
 - 55-56. Número dedicado al cine inglés.
 57. FI, cuatro años, 3. Independencia justificada, 3. Festival de Venecia.
 58. España, último refugio de los argentinos, JC, 6. Algo que no se ha hecho para el país, Jorge Torras, 14.
 59. Una pregunta a nuestros suscriptores (sobre posible aumento de páginas y precio); 3.
 60. Certificado aclaratorio, 3.
 61. Nuevo cine español a la vista, 3
 62. Cfr. Lectura de este número.
 63. Los mejores de FI, 9. El nuevo cine europeo será espiritual o no será, Jean Parvulesco, 6. El western.
 64. Diario de un cine rural, JC, 18. Ni cine dirigido, ni cine taquillero, 3.
 65. Corrientes modernas del cine, PL, 12. Cine italiano.
 66. Una idea: salas experimentales, FM, 2. Don Braulio, los desaprensivos y París, 3. Festival de Mar del Plata 61, 4.
 67. Tratamiento y tema (sobre el erotismo en el cine), 3. Número dedicado al cine documental.
 68. Cfr. Lectura de este número.

- 69-70. Número dedicado al cine argentino.
71. Festival de Valladolid. Encuesta sobre El séptimo sello, 21.
72. Cine y televisión, El porvenir de la TV, GE, 10.
73. Ideario de ética cinematográfica, 3.
74. Los italianos han descubierto Sudamérica, JC, 3.
75. Cfr. Lectura de este número.
76. Rossellini, Visconti, Fellini: a la búsqueda del tiempo perdido, Mario Arosio, 8.
- 77-78. El Festival ante el futuro (San Sebastián), VL, 32.
79. Cine y universidad, 3.
80. Venecia 61.
81. Quinto aniversario de FI, 3.
82. Antonioni sobre el actor, 16.
83. Distribución dirigida (sobre Marienbad), 3.
84. El carácter nacional y el individuo, Andrej Munk, 3. Un cine escondido, el film industrial, EM, 16.
85. Cfr. Lectura de este número.
86. Autopsia de los cine-clubs españoles, Luis Serrano, 3. Antonioni, 13.
87. Se inicia la numeración por anualidades. Bagaje y deseos para un nuevo año (1962), 3. ¿Distribución dirigida? (véase nº 83), encuesta entre distribuidores sobre el cine "artístico", 8.
88. JLG sobre el musical, 42.
89. Las mejores películas del 61. Las diez obras máximas de la historia del cine (jurado de Bruselas), 71. Rey de reyes, 85.
90. Los premios sindicales, 98. Welles y Sed de mal.
91. Nuevo cine francés (I).
92. Nuevo cine francés (II): agradecimientos a Cahiers y Unifrance. García de Dueñas sobre Resnais documentalista.

93. Cine, catolicismo y modernidad, GE, 195. Los diez mandamientos de un cineasta, SG, 197. Cine italiano, Mario Arosio. Entrevista con Marco Ferreri.
94. Cfr. Lectura de este número.
95. Festival de Mar del Plata. Cinéma vérité (Morin), 279.
96. Semana de Valladolid.
97. Festival de Cannes.
98. Festival de Cannes.
99. Festival de San Sebastián.
100. Cfr. Lectura de este número.
101. GE director general de Cinematografía, 450. Festivales de Berlín y Venecia. Entrevista con Jean-Luc Godard.
102. Actores de la A a la Z (entrevista con Jesús Arístu y Manuel Zarzo), 496.
103. Marilyn Monroe, 528. Actrices (entrevista con María Cuadra, Margarita Lozano y Julieta Serrano), 532. Entrevista con Jesús Franco.
104. Entrevista con Nicholas Ray. Empieza diccionario de directores americanos.
105. Encuesta sobre NCE, 547. Festival de Venecia.
106. Prosigue encuesta sobre NCE, 588. Entrevista Arthur Penn.
107. Entrevista con Delmer Daves. Festival de cine documental de Bilbao.
108. Cine argentino. Semana de cine en color de Barcelona.
109. Apertura de la EOC (antes IIEC). Diálogos del "sketch" de Berlanga de Las cuatro verdades, 690.
110. Cfr. Lectura de este número.
111. Explicación sobre las dificultades económicas derivadas de la escisión de PL y los jesuitas (véase núm. 68). Diez años de Fílmoteca, ninguna proyección, 23.
112. Cine para todos (salas especiales), 35.
113. Los mejores de FI, 68.

114. Antonioni, JM^o, 116.
115. Marienbad en coloquio, 139.
116. Cfr. Lectura de este número.
117. Normas de censura (editorial), 199. El código de censura, 200.
118. Una imagen es una imagen, MR, 235. Entrevista con Robert Bresson. Minnelli el incomprendido, FM, 247.
119. El largo camino hacia el cine de autor, JM, 271. El cinema italiano mañana (encuesta), Luigi Constantini, 277. Isidoro M. Ferry y Escala en Hi-FI, entrevista por FM, 289.
120. Número dedicado a Nicholas Ray. Entrevista. Se inicia la publicación del cuadro de valoraciones numéricas de films. Valladolid año 8, 325.
121. La Filmoteca inicia sus sesiones públicas, 3. Hitchcock y Los pájaros, 343.
122. Juan XXIII y el cine, 3. Cannes 63, MM, 395.
123. Pablo VI, 3. San Sebastián año XI.
124. Festival de Berlín, 428. Entrevista con Carlos Saura.
125. Se inicia la publicación de la Historia del cine en 120 films, de MM, 471. Entrevista con Luis G. Berlanga.
126. Lo que Fellini dice de Fellini, 502. Entrevista con J.A. Bardem.
127. Cfr. Lectura de este número.
128. Venecia XXIV, 3. Losey sobre The Servant, 576.
129. Número dedicado a Vincente Minnelli. Entrevista.
130. Cine infantil, 3. JC se casa, 666.
131. EOC, 635. Buster Keaton, Luis G. Berlanga, 653.
132. Número dedicado a Otto Preminger. Entrevista.
- 133a. (Por error, dos números consecutivos --1 y 15 diciembre 1963-- figuran como 133.) Blake Edwards, AJ, 705.
- 133b. Sistemas de protección, 739. El joven Ford, JT, 748.

135. Número dedicado a Joseph L. Mankiewicz.
136. Buscamos, luego existimos (editorial-balance sobre la postura de FI ante el cine), 39. Nueva entrevista con Nicholas Ray (con motivo de 55 días en Pekín).
137. Cfr. Lectura de este número.
138. FI, premio de la DGC. Entrevista con Josef von Sternberg.
139. Número dedicado a Richard Fleischer. Entrevista.
140. Los mejores de FI 1963. Entrevista con Henry Hathaway.
141. Número dedicado al cine francés. Entrevista con Jacques Demy.
142. Arte, artificio y moral del cine, RGR, 255. Leo McCarey, cineasta del instante, MR, 259. El amor y la muerte en el cine, MV, 263. Entrevista con Sam Peckinpah.
143. Semana de Valladolid. Hacia un cine operístico, PG, 296. Actualidad de Sam Fuller, JLG, 299. Claudia, Niven y la piel de tigre, JMP y WL, 307.
144. Número dedicado a Anthony Mann. Entrevista. Charada en verso, AJ, 356.
145. Número dedicado a Joseph Losey (entrevista) y Howard Hawks.
146. Número dedicado a George Cukor.
147. Festival de San Sebastián.
148. Dreyer, JM, 471. Entrevista con Miguel Picazo. Sobre el ciclo Kazan de San Sebastián, JC, 490.
149. Berlín 64, MS. Robert Aldrich, SG, 513. Buñuel, JC, 519.
150. Cfr. Lectura de este número.
151. Sigue festival de Berlín. De nuevo el tiempo, VMF, 592. Dos realizadores que "son" el Oeste (sobre Ford y A. Mann), JM, 604. La cuarta posibilidad: infinito positivo infinito negativo (sobre A.Mann), FM, 606.

152. Hacia un nuevo concepto del montaje, Basilio M. Patino, 621. Samuel Fuller (introducción, FM, y entrevista). Notas sobre las relaciones FI-cine americano, FM, 637.
153. Ladrones, estafadores (editorial sobre cortes en los films), 655. Sigue entrevista Fuller.
154. Sigue entrevista Fuller.
155. Mañana es ahora, ahora es ayer, GSE, 719. El fabuloso mundo del cine (crónica de Londres por RM), 736. Termina entrevista Fuller.
156. El caso Hitchcock, MR, 755. La nostalgia de un arte, PG, 760.
157. Número dedicado a Hitchcock. Entrevista de Peter Bogdanovich. Poema de AJ.
158. Hitchcock, segunda parte.
159. Mizoguchi. Reflexión dramática sobre Antonioni, WL y RGR, 13
160. Fenomenología del telefilm, Vittorio Cottafavi, 39. Sobre Mizoguchi, 44.
161. Cfr. Lectura de este número.
162. A la búsqueda de un pop-cinema, RM, 112. Entrevista con Jacques Deray.
163. Hathaway: la comercialidad convertida en religión, JMP y LR, 150. El autor en el cine, JML, 160. Comentarios a André Bazin, JMP-RB-MV, 165.
164. La exhibición... estos lodos, FM, 185. El cine y su dominio, PG, 191. Requiem por un hombre tonto (en la muerte de Stan Laurel), MS, 198. Tanteos en torno a la "Nouvelle Vague", AJ, 202.
165. Josef von Sternberg, la evasión por el entorno, RM, 221. Producción en serie (la Universal y los años 60), VMF, 226. Función del mito, JMP, 230. Actualidad de William Wyler, JAM, 242.

166. Número dedicado a John Ford.
168. Número dedicado a S.M.Eisenstein.
169. Cfr. Lectura de este número.
170. Número dedicado a Raoul Walsh. Un poema para Raoul Walsh, PG, 405. Entrevista.
173. Número dedicado a Jean Negulesco. Entrevista.
174. En portada, AJ, actor, en Posición avanzada. El cine, la apariencia y la gallina, Miguel D'Ors, 543. Festival de Berlín. MS. Entrevista con Leo McCarey.
175. Un cine a nuestra semejanza, SRC, 579. Cine y comic hablan un mismo lenguaje, LG, 582. Entrevista con Henry Fonda. Rouben Mamoulian a través de datos y entrevistas, AMT, 596.
176. Sigue A la búsqueda de un pop-cinema, RM, 615. Entrevista con Robert Ryan. Jacques Tourneur en 11 secuencias, 635. Entrevista.
177. Venecia, 1965, VMF-AMT.
178. New York Film Festival, René Jordan, 687.
179. Número dedicado al cine de terror.
180. Número dedicado al cine de terror.
181. Riccardo Freda, entrevista y filmografía.
183. Cfr. Lectura de este número.
184. La séptima línea, Germán Lorente, 39. El cine iberoamericano, Néstor Almendros, 42. Planteamiento de David Swift, JMP, 54.
185. Los mejores films de 1965 para los redactores, 75. Sobre Richard Brooks, RM, 79.
186. Cheyenne Autumn (Ford), mejor film del 65 para lectores y redacción, 111. Germán Lorente, JMP y entrevista, 123.
187. Cfr. Lectura de este número.
189. Orson Welles, las telarañas del genio, JML-JMP, 224. Jean-Luc Godard sí, Jean-Luc Godard no, RM, Ma, RF, MPE.

190. XX festival de Cannes.
191. Cine mayor y menor, AJ, 297. Sobre Francesco Rosi, RF.
192. San Sebastián año 14.
193. Las joyas del Opar, Ma, 370. Entrevista con Basilio M. Patino. Berlín 66, Luis Gómez Mesa.
194. Murnau, Carlos Fernández Cuenca, 406. Entrevista con Mervyn Le Roy.
195. 007, de Ian Fleming a Terence Young, RF-SM, 4. Reflexiones ... a propósito de Cita trágica, de William Conrad, JMP, 26. Introducing: George Sydney, Pal Joey, RM.
196. Número dedicado a Isasi Isasmendi. Entrevista.
198. IV festival de New York, René Jordan, 548. Los grandes horizontes están lejanos, Ma, 557. Festival de Bilbao, SG, 565. En torno al neo-western, JAP, 570.
199. Venecia 66. Crónica de una estancia en Barcelona, RB.
200. Alquimia 70, Ma, 620. De nuevo hacia un cine de mensaje, Oscar Batallar, 626.
- 201-204. Cfr. Lectura de este número.
- 205-207. Cfr. Lectura de este número.
208. Número dedicado a la Escuela de Barcelona. Sobre cine clásico y cine moderno, Ma, 6. Semana de cine en color de Barcelona. Semana de cine fantástico de Sitges.
209. El cine ya está legitimado, JMP, 4. Carlos Saura, Roman Polanski. Pier Paolo Pasolini.
210. Flash-back sobre Raoul Walsh. La lotta dell'uomo, Rossellini, JLG, 31. Entrevista con Astruc.
212. Número dedicado al cine para niños.
213. Siete miradas sobre Seven Women (Ford). Antonioni: lenguaje y testimonio, JMC, 30. Panorámica sobre Richardson. En memoria de Robert Rossen.
- 214-215. Situación del nuevo cine, RF, 6. XVII festival de San Sebastián. Entrevistas con von Sternberg, Bresson,

Aranda, Guerin, Egea, Erice, Julia Peña y Daisy Granados. Festival de cine para niños de Gijón. Guión de La madriguera, de Carlos Saura.

216. Número dedicado al cine de arte y ensayo 1967-69, preparado por Manuel Ferrer, Francisco Rialp y José Ma Ibáñez.
- 217-219. La otra América, RF, 7. Más sobre Robert Rossen y Lilith, AC, 51. Sobre el cine independiente español, Ma, 91. Festivales de Venecia, Pesaro, Sitges, Barcelona, San Sebastián, Benalmádena, Bilbao y Zamora. Entrevistas con Gonzalo Suárez, Carlos Diegues, Basilio M. Patino y Antonio Gasset.
- 220-221. Las mejores películas de los años 60 (votan los redactores de FI), 9. Entrevista con François Truffaut, 23. Especial Sam Peckinpah (filmografía, entrevista, críticas, diálogos de películas). Tours 70. Entrevista con Raúl Peña.
- 222-223. Cfr. Lectura de este número.

2.2.4. Crítica y críticas

4. La crítica en la picota, JC, 3. Renovación de la crítica, Henri Agel, 7. El globo rojo "muy buena", 29.
5. GE f Calle Mayor, 29.
7. Críticos de pacotilla, Augusto Ysern, 14.
19. Crítica criticada (de Variety), 3.
27. El film es una obra moral, 3. Católicos y cine, 23.
28. Las doce mejores películas según la redacción de FI.
30. Defensa de la crítica, 3.
31. Cfr. Lectura de este número.
32. Un importantísimo, 3. Jordán sobre Critiscope. Críticas comparadas, 20.
37. Sonatas, división de opiniones, 23.
38. Orfeo Negro (Marcel Camus), división de opiniones, 20.
40. Más sobre la crítica, 3.
41. PL vs La fiel infantería (Lazaga). Encuesta: Hitchcock sí o no.
42. Cartas de lectores contra crítica La fiel infantería; a favor: José M^a de Oriol y Urquijo.
45. Crítica francesa, PR, 3. Carta de García Serrano contra Oriol y Urquijo a propósito de La fiel infantería, 7.
50. JL-JC, polémica sobre Julio Coll.
58. Sobre el "macmahonismo", 4.
62. Cfr. Lectura de este número.
- 69-70. Encuesta entre críticos argentinos, 35.
73. Cine español: la crítica, JAP, 15.

74. A propósito de L'avventura, 9.
76. JLG f Interludio de amor (Douglas Sirk), 27.
81. Sobre A las cinco de la tarde (Bardem), 26.
82. Nicholas Ray y los críticos, 27.
83. Espartaco (Kubrick), seis opiniones, 22.
84. GE vs Rocco y sus hermanos (Visconti), 26.
85. Sobre El manantial de la doncella (Bergman), 22. Cfr. L.
86. GE sobre Bergman y sus críticos, 5. El rostro, 26.
88. Cine ideológico: Bardem y la crítica, 35. El Cid (Anthony Mann), 54.
89. Las mejores películas del 61. Sobre Rey de reyes, JLG y otros, 85.
94. Número dedicado a la crítica. Cfr. L.
95. JLG f Esther y el rey (Raoul Walsh) y nota reticente FM.
96. Dos páginas dedicadas a Los cuatro jinetes del apocalipsis (Vincente Minnelli).
97. Revisión del cine americano, I, Coursodon, 323. Alusión a la teoría de la puesta en escena. La critique, 343. Califican de caprichosa y maniática a Cahiers.
98. Sigue Coursodon sobre cine americano, 366. JLG sobre El eclipse (Antonioni), 374.
99. Sigue Coursodon sobre cine americano.
100. Cfr. Lectura de este número.
104. Diccionario directores americanos. Las gafas de Parménides (Sobre la crítica), JLG, 530.
106. El milagro de Ana Sullivan (Arthur Penn). Barrabás (Richard Fleischer).
112. Hatari! (Hawks).
113. Los mejores de FI, 68. Howard Hawks, (Andrew Sarris.
114. De nuevo la crítica, 99. Termina estudio de Sarris sobre Howard Hawks. Antonioni en la Gran Vía, críticas varias sobre El eclipse, 122.

115. Marienbad en coloquio, 139.
116. Cfr. Lectura de este número.
118. Una imagen es una imagen, MR. FM sobre Minnelli. Dos semanas en otra ciudad, Juan de Sagarra y otros.
119. El cine de autor, JM^o
120. SG sobre Ray. Cuadro de calificaciones numéricas.
121. El proceso, 355.
122. El proceso, novela y cine, JC-MR, 380. El cine y las demás artes, SG, 389.
125. Cine de actores, SG, 460. Invasión en Birmania (Fuller), 475. Río Grande (Ford).
127. La paradoja del crítico, MR, 528. Cfr. L.
130. Dos películas "menores", AJ, 612. Sobre Gordon Douglas, JMP, 616.
129. Sobre Eceiza, NC y Ford, 657.
133. Ford. MV sobre Escala en Hi-Fi (Ferry), 758. JM^a sobre El buen amor (Regueiro), 764.
135. RM sobre Mankiewicz, 6; nota de JC, 15. Sobre Cleopatra (Mankiewicz), JAP, WL y otros.
136. Editorial-balance. 55 días en Pekín (Ray).
137. Cfr. Lectura de este número.
138. Una visión del mundo (sobre la puesta en escena), PG, 112. Una imagen es un film, JC, 123. Sobre El testamento del doctor Cordelier (Renoir), JM^o 127. Marilyn meets Wilder, RM, 132. Cahiers-cine americano, 142.
139. Barrabás (Fleischer), MV, 158. Sábado trágico, JMP, 164. Los vikingos, JMP, 170.
140. Los mejores del 63: FI, Desayuno con diamantes (Blake Edwards); lectores, El proceso (Welles). Reflexiones para mejor entender, RB, 196. Analfabetismo del crítico, 202. JLG f Trampa para Catalina (Lazaga), 206. El buscavidas (Robert Rossen), JAP, 210.

141. Rebelde sin causa (Ray).
142. Arte, artificio y moral del cine, RGR, 3. Sobre McCarey, MR, 259. Sobre Ray, 276. Evidente cahierismo, 277. MV sobre Lazaga, 281.
143. Hacia un cine operístico, PG, 296. RM sobre Charada, 302. JMP sobre Walsh, 317.
144. Anthony Mann, el Virgilio del cine, FM, 335. AJ, en verso, sobre Charada, 356.
145. Losey. Ciclo Hawks en Filmoteca.
147. Dos críticas de García Espina (ABC) sobre Forqué y Losey, 457.
148. JM_a sobre Dreyer, 471. 20 años de Kazan, 490.
149. SG sobre Aldrich, 513. JC sobre Buñuel, 519.
151. FM sobre A.Mann, 606.
152. FM sobre Fuller, 630. FI-cine americano, con datos estadísticos, FM, 637. Reposición de Solo ante el peligro (Zinnemann), 652. Delmer Daves, 653.
153. SG sobre Jacques Becker, 657. 13 páginas de crítica.
155. GSE sobre Godard, 3. Jordan vs Bertolucci, 728.
156. El caso Hitchcock, MR, artículo de 1955, 3. La nostalgia de un arte, PG, 760. Sobre Cahiers, 777. Los para-guas de Cherburgo, MR, 782.
157. Hitchcock.
158. Hitchcock.
159. JM sobre Mizoguchi, 7. WL-RGR vs Antonioni, 13.
161. Cfr. Lectura de este número.
162. A la búsqueda de un pop-cinema, RM, 112. Diez páginas de crítica.
163. JMP-LR sobre Hathaway. Comentarios a Bazin, JMP, RB, MV.
164. El cine y su dominio, PG, 191. AJ sobre NV, 202.
165. RM sobre von Sternberg, 221. Función del mito, JMP, 230.
166. RM, SG, JMC, AJ sobre Ford.

168. Eisenstein. AMT sobre Stuart Heisler, 352.
169. Lazaga. Cfr. L.
170. Walsh: MS, JO, JAM, JML, AJ, PG, RF.
173. RM sobre Jean Negulesco.
174. El cine, la apariencia y la gallina, Miguel D'Ors, 3.
176. SG sobre Jacques Tourneur, 635.
178. Qué cosas, Dios, 697. Contra Martínez Tomás, 698. SG sobre Georges Franju, 700. JMP sobre Hugo Fregonese, 706.
179. Terror: PG, RM, JAM, LG, JLG.
180. Semana de Barcelona: VMF, JO, RF, SRC, 775.
181. La sobre Primera victoria (Preminger), 807.
183. Cfr. Lectura de este número.
184. JO sobre críticos de Barcelona, 52. Eva (Losey), AMT, 61.
185. Los mejores del 65. RM sobre Richard Brooks, 79.
186. Cheyenne Autumn (Ford) mejor film del 65 para redacción y lectores. Amar el film, SG, 117.
187. Cfr. Lectura de este número.
189. Welles: JML, JMP. Godard, RM, Ma, RF, MPE.
191. Cine mayor y cine menor, AJ, 297. FM sobre A.Mann, 299. RF sobre Rosi, 304.
192. JML sobre Nueve cartas a Berta (Patino), 343. San Sebastián: FM, Ma, JML.
193. Las joyas del Opar, Ma, 370.
198. Western, Ma, 557. Neo-Western, JAP, 570. Disney, JMP, 572.
200. Alquimia 70, Ma.
- 201-204. Cine español. Cfr. L.
- 205-207. 1967-1969. Cfr. L.
208. Cine clásico y cine moderno, Ma. La Escuela de Barcelona: JO, RMS, SM, RF.

209. El cine ya está legitimado, JMP, 4. SM sobre Polanski, 27.
210. Walsh: Ma, Matji, Maqua. JLG sobre Rossellini, 31.
213. Sobre Siete mujeres (Ford): La, Barbáchano, JO, JMC, Guajardo, JMP, AJ, JML. JMC sobre Antonioni, 30.
- 214-215. Situación del nuevo cine, RF.
- 220-221. Las mejores películas de los años 60.
- 222-223. Cfr. Lectura de este número.

Otras críticas aparecidas en FI entre los números 76 (coincidente con el primero de NC) y 200 (penúltimo antes de la desaparición temporal de la revista)

76. Centauros del desierto, Ford, VL. Anatomía de un asesinato, Preminger, JL.
- 77-78. Siempre hace buen tiempo, Kelly-Donen, JAP.
81. Hombre del Oeste, A.Mann, FM.
84. El último atardecer, Aldrich, JL.
88. El Cid, A. Mann, FM, GE, AJ, JC, AF.
89. El zurdo, Penn, AJ.
90. La chica con la maleta, Zurlini, JL. No me digas adiós, Litvak, JL.
93. Una cara con ángel, Donen, JLG.
97. Vencedores y vencidos, Kramer, MC, AF.
105. Río salvaje, Kazan, AF.
107. El hombre que mató a Liberty Valance, Ford, Jesús Franco.
108. Buenos días, tristeza, Preminger, JM, FM.
109. El hombre que mató..., AJ. Uno, dos, tres, Wilder, AF.
113. Dos cabalgan juntos, Ford, AJ.
114. Más allá del amor, Daves, AJ. Esplendor en la yerba, Kazan, GSE.
118. Vida privada, Malle, AJ. La isla de Arturo, Damiani, JM. Salvatore Giuliano, Rosi, JM, AJ.
119. Dulce pájaro de juventud, Brooks, JC, MR. La misteriosa dama de negro, Quine, MV.
121. La conquista del Oeste, Ford y otros, AJ, MR. Crónica familiar, Zurlini, Po, CS, JC. 007 contra el doctor No, Terence Young, Po, Jesús Franco.

122. Duelo en la alta sierra, Peckinpah, AJ. Nota de Po sobre Crónica familiar (véase núm. 121).
124. Juicio Universal, De Sica, JM^o Ninotchka, Lubitsch, AJ.
125. Invasión en Birmania, Fuller, FM, AJ. La puerta del diablo, A.Mann, FM. Río Grande, Ford, AJ, FM. El infierno de las aguas, Gordon Douglas, FM.
126. Yo confieso, Hitchcock, GSE. Schlesinger, Esa clase de amor, JC.
130. Suspense, Clayton, GSE. Nuevas amistades, Comas, MV.
131. Los pájaros, Hitchcock, AJ.
132. Número dedicado a Otto Preminger.
- 133b. Desayuno con diamantes, Edwards, JMP. Impulso criminal, Richard Fleischer, SG. Un espía en Hollywood, Jerry Lewis, JC. Con faldas y a lo loco, Wilder, GSE.
136. El cardenal, Preminger, JC.
139. Número dedicado a Richard Fleischer.
140. Duelo al sol, Vidor, JC. Contra el imperio del crimen, Selander, JMP.
141. El noviazgo del padre de Eddie, Minnelli, Su. Electra, Cacoyannis, JM^o
142. El profesor chiflado, Jerry Lewis, RGR. Siete espartanos, Lazaga, MV. Playas de Florida, Levin, RB.
143. Camino de la horca, Walsh, JMP. Los inocentes, Bardem, JMP. 4 tíos de Texas, Aldrich, PG. RGR vs El inspector, Dunne.
144. Número dedicado a Anthony Mann.
145. Número dedicado a Losey y Hawks.
146. Número dedicado a George Cukor.
148. Siete novias para siete hermanos, Donen, AJ, VMF.
149. JAM sobre Henry Koster. Donde tú estés, Germán Lorente, JMP. El amo de la selva, Gordon Douglas, JMP. Luz en la ciudad, Guy Green, MV.

151. El tesoro de Sierra Madre, Huston, CG (vs). Ese desinteresado amor, Swift, RB.
152. Fiebre en la sangre, Daves, AJ. Sobre Sergio Corbucci, JAM. Solo ante el peligro, Zinnemann, JM^a(vs).
153. 13 páginas de crítica. Sargento York, Hawks, CG. Tambores lejanos, Walsh, Pedro Labat. Encuentro en París, Quine, CG. Su sobre Ricard Lester.
154. Su juego favorito, Hawks, JML.
155. Policía Montada del Canadá, De Mille, JAM.
156. Los paraguas de Cherburgo, Demy, MR, LR.
157. Número dedicado a Hitchcock.
158. Hitchcock, segunda parte.
159. El hombre tranquilo, Ford, WL.
160. El cardenal, Preminger, WL. Fin de semana, Lazaga, SG. Brandy, Borau, RGR. Stalag 17, Wilder, JMC. Matrimonio a la italiana, De Sica, Fernando Bartolomé.
162. 10 páginas de crítica. Antes llega la muerte, Romero-Marchent, JAM. El señor de Hawai, Green, AMT.
163. América, América, Kazan, JO. Nunca pasa nada, Bardem, Le.
164. San Francisco Story, Parrish, PG. Doris Day en el Oeste, Butler, RM.
165. Cuatro confesiones, Ritt, JMP.
166. Número dedicado a John Ford.
168. Adiós, Charlie, Minnelli, AJ. Goldfinger, RM.
170. Número dedicado a Raoul Walsh.
173. Tres perfiles de mujer, Antonioni y otros, AMT, VMF.
174. Los felices 60, Jaime Camino, RF.
175. El crepúsculo de los dioses, Wilder, CG. El tímido, Lazaga, AMT.
177. Vaghe stelle dell'Orsa, Visconti, AMT. Pierrot el loco, Godard, VMF. Simón del desierto, Buñuel, AMT.

178. Lady Hamilton, Korda, RM. Por un puñado de dólares, Leone, AMT.
179. Número dedicado al cine de terror.
180. Recuerda, (Hitchcock, Ma. Zorba el griego, Cacoyannis, RB.
181. Código del hampa, Siegel, Miguel D'Ors.
184. Los cuatro hijos de Katie Elder, Hathaway, J.L.Sauquillo. La batalla de las colinas del whisky, Sturges, Ma. Aquellos chalados con sus locos cacharros, Annakin, JMP.
185. La bugiarda, Comencini, JMP.
186. Viva Zapata, Kazan, SRC. Fango en la cumbre, Donner, J.Sauquillo.
189. Godard: RM vs, Ma f. El juego de la oca, Summers, JML. Nacida ayer, Cukor, JO.
190. Doctor Zhivago, Lean, RM. Con el viento solano, Mario Camús, MPE (vs). AMT vs Un hombre y una mujer, Lelouch. Señoras y señores, Germi, AMT.
192. San Sebastián.
194. Terror en el espacio, Bava, JMP.
195. Cita trágica, William Conrad, JMP. Pal Joey, Sydney, RM.
199. Senso, Visconti, SM.
200. Horizontes lejanos, A.Mann, Ma, Matji. El quinteto de la muerte, Mackendrick, Maqua. Ditirambo, Gonzalo Suárez, Ma.

2.2.5. Cine español

1. Cfr. Lectura de este número.
2. FM entrevista a Fernán-Gómez, 4. Crónica del IIEC, 14.
3. Diez preguntas a Nieves Conde, 12.
4. Convencionalismo en el cine español, VL, 13. La historia del cine español, 16.
5. Carta abierta a los que estuvieron en Salamanca, Antonio del Amo, 6.
8. Sáenz de Heredia, 14.
11. Forqué, 20. Bardem, 20. Berlanga, 24. Estudio económico, 27. José Isbert, 11. Rafael Gil, 14.
- 21-22. Dedicado al cine español. Cfr. L.
29. El cine español visto por sí mismo, 7.
40. Cfr. Lectura de este número.
43. Cine español: ¿Rompeamos la baraja?, PL, 8.
44. Sigue polémica iniciada en el número 40, 8. Los chicos, 12.
49. El cine español, ¿ante una hora H?, 3.
50. Polémica JL-JC sobre Julio Coll.
51. Julio Coll juzga la situación de nuestro cine, 12.
52. Biba el cine español, JC, 6.
61. NCE a la vista, 3. IIEC: Patino, Picazo, Borau, Summers. IIEC, nombres y cifras, 12.
63. Un cine torpe, PL, 3.
64. Estiaje del cine nacional, 3.
67. El documental en España, Elías Querejeta, 10.

73. Cine español 61: callejón sin salida, JAP, 13.
76. Matemáticas del cine español, 16.
- 77-78. Películas del IIEC en San Sebastián, GSE, 28. Entrevista con Saura, 34.
81. A las cinco de la tarde (Bardem), 26.
82. Julio Diamante, único debut, 14.
83. Problemas del cine español, 4. Siempre es domingo, 26.
84. Plácido en la picota (9 opiniones), 19.
85. Número dedicado al IIEC. Cfr. I.
88. Bardem y la crítica, 35.
105. Encuesta NCE, 547.
106. Cine español y Mercado Común, 579. Sigue encuesta, 588.
107. Premios a la calidad, 611.
108. Sigue encuesta, 660.
109. Dedicado a la EOC (ex-IIEC). Encuesta con la última promoción.
110. Cfr. Lectura de este número.
112. Cine español, hora cero, SG, 36. Carlos Serrano entrevista a Francisco Regueiro sobre El buen amor, 48.
113. Sobre clasificación de películas, 67.
114. El cine español tiene otra hora, carta de Jesús Franco a SG (véase núm. 112), 100.
115. Entrevista con José Luis Vitoria sobre El rapto de TT, 136.
117. Normas de censura, 3. Encuentro Salamanca. SG contesta a Jesús Franco.
120. Reportaje sobre el rodaje de Escala en Hi-Fi, JC.
121. Entrevista con Eugenio Martín, 351.
122. Jesús Fernández Santos, Llegar a más, 399.
124. Entrevista con Saura sobre Llanto por un bandido, 3.
125. Entrevista con Berlanga, 3.
126. JC entrevista a Bardem, 3.

129. EOC, los nuevos.
133. Sistemas de protección, 3. JC y GSE entrevistan a Mario Camús. MV sobre Escala en Hi-Fi, 758.
140. 5 films nacionales, 199.
141. El verdugo en coloquio: RB, WL, JMP.
148. Entrevista con Miguel Picazo.
149. Llegar a más, RGR, 532.
154. Cine español, parada y fonda, RGR. Entrevista con Jorge Grau.
186. Entrevista con Germán Lorente, JMP, AMT, JAM.
192. JML sobre Nueve cartas a Berta (Patino), 343.
193. Entrevista con Patino, FM, Ma, 373.
196. Isasi: SG, JMP, MW. Entrevista.
- 201-204. Cine español. Cfr. I.
- 205-207. Cfr. Lectura de este número.
208. La Escuela de Barcelona, 36.
209. Saura: JMP (artículo), JMP, JO (entrevista). Filmografía, 24.
213. La madriguera, JO, 26. Guión de La madriguera, 259. Conversaciones con Aranda (Un cadáver exquisito) y Guerin, Egea, Erice, Julia Peña, Daisy Granados (Los desafíos).
- 217-219. Cine independiente español, Ma, 91. Conversaciones con Gonzalo Suárez, JLG, JO, y Patino, MV-Maqua. Conversación con Antonio Gasset, Ma.
- 220-221. Conversación con Raúl Peña, 265.

2.3. NUESTRO CINE NUMERO A NUMERO

NUESTRO

CINE

REDACCION
Y ADMINISTRACION
Melanca, 7, 1.º dcha. - Telef. 2 31 29 00
MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

ESPAÑA

12 núms., 200 ptas. - 6 núms., 125 ptas.
3 núms., 70 ptas.

AMERICA DEL SUR Y CENTROAMERICA

12 núms., 300 ptas.

OTROS PAISES

12 núms., 360 ptas. ó 6 dólares USA
Pago por título (cheque bancario)

SE PUBLICA TODOS LOS MESES

Dirección:
José Angel Ezcurrea

Subdirección:
José Montecón

Consejo de Redacción:
Jesús García de Dueñas, José Luis Egea, Víctor Erice, César S. Fontenla, A. Eceiza.

Redacción en Barcelona:
Román Gubern
Sección Teatro-Cine
Vergara, 3 - Tel. 232 26 00
Barcelona-2

Confección:
Francisco L. Álvarez

Administración:
Ricardo Cisneros

Redacción comercial:
Mario Gómez Martín

Impreso en MARASES, Coelada, 31, Madrid
Depósito Legal M. - 8110 - 1961

NUESTRO CINE no se solidariza necesariamente con los criterios y puntos de vista expuestos en los artículos firmados que publica, cuya responsabilidad corresponde a sus autores

PORTADA

MANUEL DE BLAS, recién titulado en la E. O. C. en Interpretación, intervendrá en papel importante en un «western» de próximo rodaje. (foto Wagner)

Semana del cine francés	4	José Luis Egea
El rey está desnudo	16	Robert Benayoun
Stroheim	27	Claudio Guerin
Knokke le Zoote	50	Juan Castella
Rebelde sin causa	52	C. G. H.
La foto del mes	55	
Crítica	56	S. San Miguel - V. Erice J. L. Egea - J. G. de Dueñas - C. S. Fontenla - J. Montecón.
		La escapada. Hiroshima. - La ciudad marcada. - Su propio infierno. - Los jóvenes salvajes. - El mujeriego. - Las campanas de Santa María. - Electra. - El profesor chiflado. - El noviazgo del padre de Eddie. - Su pequeña aventura. - Un balcón sobre el infierno. - Ahí está el detalle.

2.3.1. Características formales, datos técnicos y administrativos

El formato de la revista --que se mantendrá invariable de principio a fin-- es 16,8x23,5 cm. Se imprime por offset a una sola tinta (negro), excepto la portada, que lleva una segunda tinta, invariablemente roja hasta el número 30. Fotos relativamente grandes teniendo en cuenta el pequeño formato de la revista, no muy abundantes, casi siempre sangradas por uno o varios lados. El esquema básico de la maqueta son dos columnas de 15 cíceros, con bastante blanco entre ambas, combinadas con tres columnas de 10 cíceros en las secciones de noticias y críticas. Titulares de composición, de cuerpos casi nunca superiores al 24 y con frecuencia en negativo o --menos veces-- sobre retícula. Únicamente el logotipo del título está dibujado. 64 páginas más las portadas, fuera de numeración. La portada es de cartulina offset y las páginas interiores de papel offset de bajo gramaje, blanco. La encuadernación es mediante grapado, según el sistema tradicional de los semanarios.

Redacción y administración: Malasaña, 7, 1º dcha., Madrid. Impresión: Marases, Coslada, 31, Madrid. Precio: 25 pesetas. (Cfr. Lectura de NC, nº 1.)

A partir del número 6-7, los pliegos se adhieren al lomo mediante encolado, según el sistema tradicional de los libros en rústica. Sin embargo, las páginas siguen grapadas por la superficie de lectura, a unos 5 mm. del lomo, lo cual origina dificultades de lectura (no digamos ya de encuader-

nación) que se mantendrán hasta la muerte de la revista.

Desde el número 13 se publica un sumario en la página 1. Desde el 14 aparece también en dicha página un consejo de redacción. (Cfr. Lectura de NC, nº 15.)

A partir del número 21, el papel cambia: el nuevo es de menor peso pero más satinado: la reproducción de las fotos resulta más contrastada, pero en general más sucia. En el número 25 se vuelve a un papel similar al de la primera etapa.

Nº 30: se sustituye el logotipo dibujado por una cabecera de composición, exclusivamente de caja baja (Cfr. reproducción de la portada de este número). El logotipo antiguo, sin embargo, se sigue conservando como cabecera de la columna de staff en la página 3 (las portadas se incluyen ahora en la numeración). El precio pasa a 30 pesetas.

Nº 31: a partir de este número, otros colores (sepia, azul, amarillo, verde) empiezan a alternar con el rojo como segunda tinta de la portada.

Nº 32: el antiguo logotipo es sustituido por el nuevo en la cabecera de la columna de staff. Se observan tímidos intentos de introducir alguna variación visual en las portadas. A partir de este número, la revista se imprime en Osca, S.A., Madrid.

Nº 37: la redacción y administración se traslada a Sánchez Barcáiztegui, 35, 6º, Madrid.

Nº 53: Francisco L. Alvarez --confeccionador de la revista desde el primer número-- moderniza un tanto la concepción visual de algunas portadas, aunque el esquema de las páginas interiores sigue invariable.

Nº 55: la revista pasa a imprimirse en Gráficas Espejo, Tomás Bretón, 51, Madrid.

Nº 56. Dos cambios importantes: la calidad del papel y

el confeccionador. Las portadas son ahora de couché y el papel de las páginas interiores es de superior calidad, con lo cual la reproducción de las fotos mejora sensiblemente. Por su parte, el nuevo confeccionador, Montero, cambia la factura visual de la revista, recuadrando todas las fotos y utilizando casi exclusivamente el letraset para los titulares. Los blancos adquieren una función específica dentro del esquema compositivo de la maqueta.

Nº 59: la revista pasa a imprimirse en Industrias Gráficas Caro, Isabelita Usera, 80, Madrid.

Nº 60: la confección es ahora de Asensi-Blanquer (Blarques, por error, en este número), que consevan el esquema básico de Montero, pero con una ordenación visual menos rigurosa. El precio pasa a 40 pesetas.

Nº 65: consta como confeccionadora en este número María Montero. Ignoramos si es el mismo Montero de la etapa inmediatamente anterior, pero lo cierto es que la revista recupera una factura visual muy racionalizada.

Nº 67: otro cambio de confeccionador. El nuevo, Renzo Casali, muestra a mi juicio una notable ineptitud profesional (Cfr. Lectura del número 71).

Nº 70: la redacción y administración se traslada a Macarena, 23, Madrid.

Nº 71. Figura como director Santiago de las Heras Andrés. La revista aparece editada por Nuestro Cine, S.A. (Cfr. Lectura de este número.)

Nº 75: nuevo confeccionador, J.A.Laiz. Se vuelve --olvidadas las fantasías de Casali-- al esquema impuesto por Montero, aunque de modo más tosco.

Nº 76: José Monleón figura como director general de Nuestro Cine, S.A.

Nº 86: la revista pasa a imprimirse en Escelicer, S.A.,

Comandante Azcárraga, s/n. Se modernizan levemente los caracteres del logotipo de cabecera.

Nº 94: debuta como confeccionador César Bobis, que iba a mantenerse hasta el final. Se trata, a nuestro juicio, del mejor maquetista que ha pasado por la publicación. Prescindiendo con frecuencia del negro en las portadas y jugando inteligentemente con el blanco del papel y dos tintas variables, llega con frecuencia a hallazgos visuales notorios (Cfr. Lectura del número 95).

Nº 100-101: doble, 116 páginas, 65 pesetas.

Nº 102: el precio pasa a 50 pesetas.

Nº 103-104: doble, 116 páginas, 75 pesetas.

Nº 105: la redacción y administración se traslada a Velázquez, 138, Madrid-6. La revista pasa a imprimirse en Aldus, S.A., Castelló, 120.

2.3.2. Nombres

Los nombres fundacionales de Nuestro Cine pueden verse en la Lectura del número 1. Sólo Monleón y Eceiza iban, sin embargo, a mantenerse en los números siguientes. De cualquier modo, los nombres clave de la primera etapa son los que figuran como integrantes del consejo de redacción que empieza a publicarse en el número 14 (Cfr. Lectura del número 15): Jesús García de Dueñas, José Luis Egea, Víctor Erice, Santiago San Miguel y César Santos Fontenla. De ellos, García de Dueñas se mantendría durante casi toda la trayectoria de la revista y Santos Fontenla hasta el último número.

En las páginas que siguen se registran número a número los colaboradores ocasionales y el debut de los habituales. Hay que advertir, sin embargo, que el número de colaboradores habituales de Nuestro Cine fue inferior al de Film Ideal. Ahora nos ocuparemos sólo de las variaciones habidas en el staff que como tal consta.

En el número 21 se agrega el nombre de Antonio Eceiza al consejo de redacción. En el 24 desaparecen de dicho consejo San Miguel y Eceiza. En el 25 figura de nuevo Eceiza, pero San Miguel no reaparecerá ya.

A partir del número 42, Angel Fernández-Santos y Claudio Guerín entran en el consejo de redacción, donde deja de estar Eceiza. Román Gubern figura como corresponsal en Barcelona.

Tras una breve etapa en que dicho cargo fue desempeñado

por Gerardo Malla, Angel Fernández-Santos pasa a secretario de redacción, que seguirá siendo hasta el final de la revista.

En el número 56 se incorporan al consejo de redacción Alvaro del Amo, Miguel Bilbatúa, Carlos Rodríguez Sanz y José Monleón.

A partir del número 57 el consejo de redacción figura por orden alfabético: Alvaro del Amo, Miguel Bilbatúa, José Luis Egea, Víctor Erice, Angel Fernández-Santos, Jesús García de Dueñas, Claudio Guerín, José Monleón, Carlos Rodríguez Sanz y César Santos Fontenla. Aparece también un equipo de críticos encabezando la sección correspondiente (como se verá, todos ellos figuran también en el consejo de redacción, pero Egea, Erice y Guerín no ejercen ya como críticos): Alvaro del Amo, Miguel Bilbatúa, Angel Fernández-Santos, Jesús García de Dueñas, José Monleón, Carlos Rodríguez Sanz y César Santos Fontenla.

En el número 66 deja de aparecer el consejo de redacción. Egea, Erice y Guerín no colaboran ya en la revista. José Monleón figura como redactor-jefe.

En el número 70, Nuestro Cine, S.A., conforme a lo dispuesto en la Ley de Prensa e Imprenta, publica su consejo de administración: Presidente: D. Enrique Blanco Arroyo. Consejero Delegado: D. José Angel Ezcurra Carrillo. Consejero Director General: D. José Monleón Bennácer. Vocales: D. Enrique Blanco Arroyo y D. Santiago Moro Escalona. Consejero Secretario: D. Narciso Amorós Rica.

A partir del número 71 figura como director Santiago de las Heras Andrés. Desde el número 75 hasta el 88 consta como responsable de la redacción en Barcelona Ricardo Salvat.

A partir del número 76 José Monleón figura como director general de Nuestro Cine, S.A.

Colaboraciones eventuales e incorporaciones fijas

1. Cfr. Lectura de este número.
2. Ingmar Bergman, Adolfo Prego, Peter Brook. Santos Fontenla, García de Dueñas. Erice y San Miguel (que figuran como "alumnos del IIEC").
3. Joaquín Jordá, García Seguí, Félix Martialay, Giulio Cesare Castello.
4. Guido Aristarco. Román Gubern.
5. Javier Sagastizábal.
- 6-7. Javier Aguirre. José Luis Egea.
10. Carlos Saura.
12. Guillermo Ziener.
13. Antonio Ferres, Carlos Alvarez (sobre Marienbad).
15. Cfr. Lectura de este número.
16. Jaime Camino (sobre el festival de Tours).
17. Armando López Salinas, Jesús López Pacheco (sobre Marienbad), Pedro Costa Musté (encuesta sobre el cine en Ciudad Pegaso).
18. Vasconcelos Couto (sobre Chaplin).
20. Carlos Pérez Alvaro. Julio C. Acerete (sobre Corman).
21. Paulina L. de Fernández Jurado. Pedro Olea (sobre Pavese).
24. Joan Giner.
25. Ricardo Salvat. Claudio Guerín.
26. Santiago de Benito (entrevista con Claudia Cardinale).
28. Robert Benayoun.
30. Gérard Gozlan, John Howard Lawson. Cfr. L.
31. Valeriano Bozal (sobre Alberto Sánchez).
33. Manuel Villegas López (sobre los historiadores del cine), Ricardo Muñoz Suay.
35. Mario Ruspoli (sobre cine directo).

36. Jean-Paul Sartre ("Jugando al cine"). Angel Fernández-Santos (sobre Gian Luigi Polidoro).
37. Edgardo Díaz (cine argentino).
38. Robert Benayoun, Raymond Borde (nuevo cine USA).
39. Angelo d'Allessandro. Antonio Castro.
40. Manuel Michel (entrevista con Buñuel), Torres Murillo, Jorge Miguel Couselo.
41. Philippe Haudiquet (cine polaco).
42. Cfr. Lectura de este número.
43. Françoise Durieux.
44. Alberto Moravia (sobre Rosi), Eduardo Manet (sobre cine cubano), Laureano Bonet.
45. Guido Aristarco, Adelio Ferrero (sobre Visconti).
46. López Pacheco (sobre Pasolini escritor), González Ruiz (sobre Pasolini), Joaquín Fuertes, Saiz Viadero. Alvaro del Amo (sobre Pasolini).
47. Aristarco (sobre Gertrud, de Dreyer). Antonio Artero. Alvaro del Amo, Augusto M. Torres y Vicente Molina Foix entrevistan a Milos Forman. Arturo Amorós.
49. Gérard Gozlan y Bobette Liszek (Godard), Eduardo Manet (Cuba), Osvaldo Saratsola (Uruguay).
50. Charles Chaboud (Buñuel), Elio Petri (ciencia-ficción), Bryant Creel (Shadows).
51. Cfr. Lectura de este número.
52. Fernández-Jurado (Mar del Plata). Miguel Bilbatúa, Carlos Rodríguez Sanz (Patino).
54. Aristarco sobre Benedetto Croce.
55. P. Fages Mir (Berlín), Tomás Pérez Turrent (Karlovy-Vary).
58. Robert Benayoun (Marlene Dietrich). Jesús Martínez León, Vicente Molina y Juan Tébar entrevistan a Iván Passer.
59. Albert Bolduc (Welles).
- 60 y 61. Cfr. Lectura de estos números.

62. Patricio Guzmán (Viña del Mar), Romualdo Molina (Ford), Francisco Montolio (Planeta prohibido).
63. Bernard Dort (Buñuel), Juan Tébar (Carlos Velo).
64. Juan Francisco de Lasa (NCE).
66. Luis Buñuel (poesía y cine), Bernard Eisenchiz (sobre Abraham Polonsky).
67. Mino Argentieri (Italia 67), Jean-Louis Comolli, F. Velasco Capafons (Western europeo). Diego Galán (encuesta sobre el cine de arte y ensayo).
68. Urs Jenny (cine alemán).
69. Eduardo de Gregorio (entrevista Vera Chytilova), Fernando Birri (poema dedicado a Patino), Renzo Casali y Oscar Garaycochea (cine checo). Francisco Ilinás (festival de Bilbao).
71. Cfr. Lectura de este número.
72. Gérard Legrand (Mankiewicz), Martínez Carril (Mar del Plata), Hans Ehrmann (cine chileno).
73. A. García Seguí (Semana de Molins de Rei), Manuel Bayo (subgéneros).
75. Fernando Lara, Antoni v. Kirchner (Pesaro).
76. Jorge Caveda (Marat-Sade). Miguel Marías (Vampyr).
- 77-78. Cfr. Lectura de este número.
82. J.E.Lahosa ("Qué es el cine político").
83. Juan Antonio Molina (Boris Karloff), Martínez-Lázaro (Buñuel).
86. Fausto Canel (entrevista Semprún).
88. Rui Nogueira y Nicoletta Zalaffi entrevistan a Shirley Clarke.
89. Jean Luc Godard ("Objetivo y dialéctica del film"), Mario Jacob ("Cine para latinoamericanos"), Enrique Brasó (festival de Berlín).
91. M.A.González, Semana de cine cubano en Londres; Federico

- de Cárdenas entrevista a Jorge de Andrade.
92. Tomás Pérez Turrent (cine mexicano).
94. José Carlos Mariategui (sobre El circo).
95. Cfr. Lectura de este número.
96. César Bobis (Yellow Submarine).
97. Jos Oliver y Miguel Rubio entrevistan a Louis Malle.
Julio Pérez Perucha (Peeping Tom).
98. Alejandro García Reyes (Ana Karenina).
99. Georges Sadoul (Keaton). Teresa Buendía (versiones do-
bles).
- 100-101. Cfr. Lectura de este número.
105. Alberto Valero entrevista a George Dunning sobre Yellow
Submarine. Emiliano García (Godard político). Marcel
Martin (entrevista Godard). Vidal Alcover (sobre Laia).

2.3.3. Contenidos generales destacables

1. Cfr. Lectura de este número.
2. A las cinco de la tarde (Bardem), portada y guión. San Sebastián 61, Julio Diamante, 3. Adolfo Prego sobre el guión, 8. Entrevistas con Peter Brook e Ingmar Bergman. El amor visto por el cine español, 15.
3. Resnais: texto de Nuit et brouillard, diálogos de Hiroshima, mon amour. Venecia 61, Joaquín Jordá, 2. Jornadas de escuelas de cine, VE-SSM, 30. Castello sobre NV, 34. Jordá sobre Resnais, 44.
4. Cine documental Bilbao, 8. Semana de Barcelona, RG, 18. Cuatro fases cine italiano posguerra, Aristarco, 27. Mi método de trabajo, Visconti, 36. Guión Rocco y sus hermanos, I.
5. RG sobre Welles, 18. Aristarco sobre Rocco, 23. Termina publicación guión Rocco.
- 6-7. El cine en 1961. Medio año de NC, 1. Un año de películas extranjeras, JLE. Un año de cine europeo, VE-SSM. Marienbad y Resnais, Aristarco y otros. Tours, JA. La agonía de Hollywood, RG. Cine independiente de Nueva York. Guión de El ojo salvaje.
8. Francia: un estilo sin temática, JM, 3. Entre el neorrealismo y el futuro, JLE, 9. Quismondo, el cine visto en un pueblecito español, AE, SSM, VE, 23.
9. Cfr. Lectura de este número.
10. Cine francés, 1. Cinéma Vérité. Entrevista Edgar Morin.

- Mar del Plata. Sigue guión Ciudadano Kane iniciado en nº 9. El ciudadano Welles, Julio Diamante. San Sebastián 62, SF, JM, SSM, Ziener, 30.
13. Venecia 62, JM, Diamante, 10. Cine y sociedad, Antonio Ferres, 20. Muerte de Marilyn, SF, 22. Entrevista Agnès Varda. Guión Cléo de 5 a 7.
14. El incidente Zurlini, NC, 2. Cine argentino, 7. Semanas de Bilbao y Barcelona. Festival de Venecia. Guión de La noche (Antonioni).
15. Cfr. Lectura de este número.
16. "Infiltraciones", Ezcurrea, 2. "Obstáculos", JM, 3. Saura sobre Buñuel, 15. Eriprando Visconti. Episodio de Monicelli en Boccaccio 70. García Hortelano sobre "la anemia", 36. Jaime Camino sobre Tours, 39.
17. Febrero 63: Bergman, Resnais, Antonioni y Kazan en los cines. Sobre Marienbad: AE, SSM, JLE, García Hortelano, López Salinas, Ferres, López Pacheco. Bergman. El cine en Ciudad Pegaso: encuesta por VE, GD, SF y Costa Musté.
18. El eclipse, VE. Carta de Zurlini sobre incidente Barcelona. Bergman, JLE, 31. Guión Sonrisas de una noche de verano.
19. ¿Qué es el realismo en cine, RG (alude a Bazin, "Ontologie de l'image", y ataca --sin nombrarla-- a FI), 4. Valladolid 63, JLE, 28. JM sobre el moderno cine americano. Entrevista Wladimir Pozner sobre maccarthismo, 47.
20. Welles. Cannes 63.
21. Pavese. El cine americano independiente, RG, 21. San Sebastián 63. Mar del Plata.
22. Ciencia-ficción, 17. RG y Julio Acerete sobre el terror.
23. Cfr. Lectura de este número.
24. Germi. Guión Divorcio a la italiana. Barcelona 63.
25. Aristarco sobre Fellini. En torno a un año de exhibición,

- AE, 20. El año fuera de España, SF.
26. Número dedicado a Luchino Visconti. Los chicos de Preu opinan sobre cine, encuesta por JLE, OL y Couto.
27. Nuevo realismo italiano, SSM. Realismo y coexistencia, VE, 21. Guión de Senso (Visconti).
28. Cine francés. Robert Benayoun sobre NV. GH sobre von Stroheim, 27.
29. La herencia del didactismo, VE. Valladolid 64.
30. Cfr. Lectura de este número.
31. San Sebastián 64. Films soviéticos, 31.
32. Stroheim, Buñuel, Welles, por Julio Acerete. Festival de Gijón (cine para niños).
33. Nuevas normas de censura, 4. Venecia 64, Muñoz Suay y otros, 53.
34. Free Cinema, Acerete, 18. Bilbao 64.
35. Notas sobre el clasicismo, RG, 4.
36. Noticias de USA, Jaime Camino. Barcelona 64.
37. Cine y fenomenología, Valeriano Bozal, 4. Mizoguchi, VE, 15. GH entrevista a Maurice Ronet, 33. Cine argentino, Edgardo Díaz.
38. Sigue artículo Bozal. Jaime Camino sobre USA. Nuevo cine USA (de Film Culture). VE sobre Guns of the Trees, 30. Guión del film de Mekas. La NW en la Filmoteca, 50.
39. AC sobre Kubrick. JM sobre Lolita. AFS sobre Dr Strangelove (¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú). Diálogos Dr Strangelove. Cuestionario sobre NV, JM, JLE, VE.
40. SF sobre Godard. JM sobre Truffaut. Entrevista con Truffaut. Rassegna cine latinoamericano Génova. Dr Zhivago.
41. Notas de prensa para Jonas Mekas (estudio sociohistórico sobre USA), JLE. Argentina. Valladolid 65. La pasajera (Munk), notas y guión. Cine polaco.
42. Cfr. Lectura de este número.

43. Sigue Mekas-JLE. San Sebastián 13.GD sobre terror, 28. SF sobre Wojcek J. Has. Semana de la crítica, Cannes 65. Festival de Berlín, Diamante. Françoise Durieux sobre Los centuriones (Robson), rodada en España. GH sobre la filmoteca.
44. Rosi, SF. El momento de la verdad (Rosi): entrevista Miguelín (JM, JLE, Muñoz Suay), diálogos del film. Eduardo Manet, El cine en Cuba. Laureano Bonet sobre Corman. Couselo sobre Rodolfo Kuhn.
45. Venecia 65: Otra vez la batalla Chiarini, JM. Adelio Ferrero sobre Visconti. Rouch vs Visconti. Guión Vaghe stelle dell'Orsa. El cine de Weimar, Aristarco.
46. Pasolini. Reflexión sobre el método (El Evangelio según san Mateo), AA. Entrevista con Irazoqui, Costa Muesté.
47. Reflexión sobre Antonioni. Festival de Mannheim, JM. Cine checo. Entrevista con Milos Forman, AMT, AA, VMF. Aristarco sobre Gertrud (Dreyer). Adelio Ferrero sobre joven cine italiano. Arturo Amorós sobre Lausanne.
48. Fellini: entrevista, escenas. Aristarco sobre Giulietta degli spiriti. Cine infantil, GE. El cine de samurais, AFS, Florentino M. Ureña.
49. Godard: guión de Alphaville. SF sobre Keaton. Filmografías: cine cubano (Manet) y uruguayo (Saratsola).
50. Buñuel y el cine mejicano, Chaboud (publicación simultánea NC-Positif). Hungría. Muriel al regreso de Hiroshima, AA. Elio Petri sobre ciencia-ficción. SF sobre Losey. Entrevistas con Losey y Courtenay. Final Mekas-JLE. Bryant Creel sobre Shadows (Cassavetes).
51. Cfr. Lectura de este número.
52. Valladolid 66, CRS. AA sobre Murnau. Mar del Plata, Fernández Jurado. MB sobre neorrealismo.
53. Cannes XX, SF, AA. San Sebastián 66, JM.

54. Pesaro, CRS.
55. Welles, Campanadas a medianoche. VE sobre Welles y Scott Fitzgerald. Pat Hobby y Orson Welles. Festival de Berlín, P.Fages. Karlovy-Vary, Pérez Turrent.
56. Venecia 66: No a Chiarini, JM, CRS, AA, RMS. Godard. Bilbao, Patino, MB.
58. VE sobre von Sternberg (Marlene soy yo). Benayoun sobre Marlene. Entrevista con Iván Passer, JML, VMF, JT.
59. Cine polaco, AMT. Entrevista con Skolimowski, AA, Pérez Turrent, CRS. Albert Bolduc sobre Welles. El cine después de Brecht, Acerete.
- 60 y 61. Cfr. Lectura de estos números.
62. Viña del Mar, Patricio Guzmán. Valladolid 67, JM, AMT.
63. Cannes 67, SF, AMT, MPE, JT. Entrevista Buñuel.
64. Empieza el cine de arte y ensayo. Von Sternberg enjuicia a ocho directores. San Sebastián 67, JM. Pesaro, VE, CRS, MPE.
65. Carta de Buñuel sobre entrevista publicada en nº 63. Berlín, GD. Pasolini en Pesaro. Cinema Nôvo: entrevistas Guerra y Jabor, Positif y VE, CRS, MPE. Chaplin, Benayoun y VMF.
66. Venecia. Entrevistas Godard (La chinoise), Pasolini (Edipo), Bellocchio (La Cina è vicina), Polonsky. MPE sobre Pabst.
67. NC patrocina el estreno de Accidente (Losey). Encuesta sobre cine de arte y ensayo, DG. Italia 67, Mino Argenterii. 20 realizadores italianos. Niños y cine, JM. Venecia 67, VMF. Pesaro, CRS.
68. Cine alemán. Joven cine alemán, VMF. La Alemania de hoy, JM. Diálogos de Una muchacha sin historia (Kluge). Mannheim, JM. Bergamo, VMF.
69. Entrevista Marco Ferreri, AMT, VMF. Entrevista Vera Chy-

- tilova. Cine checo, 1, Casali y Garaycochea. Barcelona, SF.
70. Cine checo, 2, Casali y Garaycochea. I Semana joven crítica: ponencia de JM sobre crítica, 63.
71. Cfr. Lectura de este número.
72. Mar del Plata. Cines chileno y cubano, JM, Fausto Canel, AMT, VMF.
73. Valladolid 68, Ll, DG. Molins de Rei, CSF, García Seguí. Entrevista Juan Francisco de Lasa, director Semana Molins. Entrevista Alvah Bessie, RG. Subgéneros, M. Bayo.
75. Pesaro, Fernando Lara. Berlín, Antoni v. Kirchner.
76. Dreyer, VMF, Mi, Ll, JM. San Sebastián 68.
79. Venecia 68: contestación. Coloquio: JM, Fages, RMS, Pasolini.
82. Mannheim, DG. ¿Qué es el cine político?, J.E.Lahosa. Guión de Artistas de circo bajo la lona: perplejos (Kluuge). Bilbao, VMF.
83. Entrevista Lester. Von Stroheim sobre Kane. Cine húngaro 69, Fernando Lara, VMF, Cannes 68, DG.
84. El método de Flaherty. Preston Sturges, Mi, Ll, AFS. Bellocchio. Entrevista Angelino Fons, DG, Ll, Mi, VMF.
85. Weekend cinematográfico en Andorra, Mi. Eisenstein sobre Ford. Entrevista Gonzalo Suárez, Mi. Valladolid 69, DG, Ll, Mi. Entrevista Maurice Pialat.
86. Los surrealistas y L'Age d'Or. Cannes 69, AMT, CSF. Entrevista Glauber Rocha.
87. Cfr. Lectura de este número.
88. Antonioni sobre La terra trema (Visconti). Underground americano, AMT. Entrevistas Mekas y Shirley Clarke.
89. Venecia 69, JM. Objetivo y dialéctica del film, Godard. Montevideo, Jacob. Cine, peronismo y revolución, Ll. Entrevista Leonardo Favio, JM. Octavio Getino, AMT, Mi. Berlín 69, Enrique Brasó.

90. Gijón, DG. Venecia 69, JM. El film cómico, Mack Sennett.
91. Entrevista Truffaut por Fausto Canel. Antología rota: Chaplin, Vidor, Eisenstein. Cine latinoamericano: entrevistas con Diegues, M.O.Gómez y J.M.Andrade.
92. Antología rota: Epstein y Buñuel. Cine mexicano. Imagen urgente cine actual: Benalmádena, Barcelona, Bergamo, Pesaro.
93. Bilbao, DG. Straub. Viña del Mar. Cinema Nôvo. Cine yugoeslavo, AMT.
94. Chaplin-Keaton.
95. Cfr. Lectura de este número.
96. Teoría del montaje: Pudovkin, Eisenstein, Welles, Rossellini. Entrevistas Peckinpah y Delvaux.
97. Bogart. Valladolid 70, Ll. Cuba y Bolivia. Entrevista Louis Malle, JO, MR.
98. Bela Balasz. Garbo. Cannes 70, AMT, VMF. Entrevista Bertolucci (de Positif).
99. Sadoul sobre Keaton. Entrevista Berlanga, AMT, VMF. San Sebastián 70, Mi.
- 100-101. Cfr. Lectura de este número.
102. El cine según Renoir. Venecia 70, DG, AMT. Guión de Der leone have sept cabeças (Rocha). Entrevista Bertolucci. Harry Langdon.
- 103-104. Festivales: Barcelona, Bergamo, Pesaro, DG. Sobre Truffaut: Ll, Mi, A.García Reyes, Martínez-Lázaro, JM, JPP. Glauber Rocha. Rohmer.
105. Bilbao, JPP. Godard, una aventura política, Ll. Entrevista a Godard, MM (Cinéma 70).
106. Cfr. Lectura de este número.

2.3.4. Crítica y críticas

3. Superación y disidencia, 1.
5. Coloquio crítico sobre Placido, SSM, VE, SF, GD. SSM vs Rossellini.
- 6-7. Los directores sobre la crítica, 11.
12. SF vs La tumba india (Lang).
13. SSM Río Salvaje (Kazan).
16. GD f Hatari! (Hawks).
17. JLE Esplendor en la yerba (Kazan). SSM vs Dos cabalgan juntos (Ford).
18. SSM vs Dos semanas en otra ciudad (Minnelli).
19. RG sobre realismo crítico, 4. AE Salvatore Giuliano (Rosi), 14. SSM Crónica familiar (Zurlini), 23.
21. JLE vs Invasión en Birmania (Fuller), 55. SSM f Duelo en la alta sierra (Peckinpah). AE vs Ninotchka (Lubitsch).
22. SSM vs Yo confieso (Hitchcock). AE vs Río Grande ("nos repugna John Ford"), 66.
24. Sobre el sistema crítico de NC, 45. Desde Montevideo, carta a RG de Raúl César Gadea, 65.
25. AE vs La taberna del irlandés y Escrito bajo el sol (Ford). JM vs Cleopatra (Mankiewicz). JLE vs Desayuno con diamantes (Edwards [cita a Marx, Tesis sobre Feuerbach]). Las diez mejores del 63.
26. JLE, Cuestiones de método (sobre El gatopardo de Visconti), 27. JM vs Página en blanco (Donen), 65.
27. GD, Un año de cine español, 4. SF vs El testamento del

- doctor Cordelier (Renoir), 63.
28. GH Rebelde sin causa (Ray). GD vs McCarey, 62. SF vs El noviazgo del padre de Eddie, 65.
31. Sigue Gozlan sobre Bazin iniciado en núm. 30 (Cfr. L). CSF vs La caída del imperio romano (A.Mann) y Luz que agoniza (Cukor).
32. Hawks en la Filmoteca, CG, 13. Gozlan, 40. Vasconcelos Couto vs Fort Apache (Ford). GD vs Sargento York (Hawks). JLE vs Murieron con las botas puestas (Walsh).
33. SF vs Encuentro en París (Quine).
34. Termina Gozlan.
36. VE vs Marnie (Hitchcock). JLE f Tom Jones (Richardson). VE vs Un extraño en mi vida (Quine), 52. JLE Brandy (Borau), 59. GD Solo ante el peligro (Zinnemann), 64.
37. Las mejores del 64, 50. GD sobre David Lean, 51. La noche (Antonioni), El cardenal (Preminger), AFS. JM alude a Cahiers y repasa actitud crítica de NC.
38. VE Lawrence de Arabia (Lean).
39. JLE Matrimonio a la italiana (De Sica).
40. AFS Río Conchos (Gordon Douglas).
41. SF sobre Quine y Brillante Porvenir (Aranda-Gubern). JLE vs Javier Aguirre.
43. AFS Goldfinger. JM Cantando bajo la lluvia (Kelly-Donen). SF Cheyenne Autumn (Ford), f.
44. JM sobre Wilder y Walsh. AC sobre Douglas y Castle.
45. SF vs Primera victoria (Preminger). AC vs Una trompeta lejana (Walsh).
46. Pasolini en NC, JM. Crítica y cine nuevo, P.P.Pasolini.
47. SF Judex (Franju) y My fair Lady (Cukor). AC Andrew W. McLaglen.
48. Nota editorial a propósito de Fellini.
49. JM vs Godard. AC sobre Wyler.

50. Lewis-Tashlin, AA. Gordon Douglas, AA. AC Mayor Dundee (Peckinpah).
52. AA La carrera del siglo (Edwards). CRS El soñador rebelde (Cardiff) y El juego de la oca (Summers). MB El que debe morir (Dassin).
54. JM A bout de souffle (Godard). AA Mirando hacia atrás con ira (Richardson). AFS Cenizas y diamantes (A.Vajda).
57. Sistematización de la sección crítica. AFS El rapto de Bunny Lake (Preminger) y Arabesco (Donen).
58. CSF Ascensor para el cadalso (Malle). GD Juguetes rotos (Summers). JM La caza (Saura).
59. AFS vs Una luz en el hampa (Fuller). CRS vs Aldrich, f Losey. AA vs Divorcio a la italiana (Germi). MB vs Mario Camús.
62. AFS Un hombre y una mujer (Lelouch). AA Nueve cartas a Berta (Patino). CRS vs Ultimo encuentro (Eceiza). AA 8 1/2 (Fellini).
64. Creación de la Joven crítica cinematográfica.
70. JM La mujer indomable (Zeffirelli). Ll Sábado noche, domingo mañana (Reisz). SF Los profesionales (Brooks).
72. Mankiewicz, VMF. Lester, Ll. Una historia de amor (Grau) DG.
73. SF Senso (Visconti).
75. Aristarco y el cine español, SF. Kobayashi, Ll. No somos de piedra (Summers) y El fuego y la palabra (Brooks), DG. Ll La boutique (Berlanga).
76. ¿Quién teme a Virginia Woolf? (Nichols), Mi.
82. Las mejores del 68. Dios y el diablo en la tierra del sol (Rocha) y Diario de una camarera (Buñuel), Mi. Sonrisas de una noche de verano (Bergman), JM. La mujer maldita (Losey), Ll. Una historia inmortal (Welles), Mi.
83. Empieza "El ángel exterminador", calificación por estre-

- llitas. España otra vez (Camino), Mi. El ángel exterminador, (Buñuel), Martínez-Lázaro. La novia vestía de negro (Truffaut), VMF. Todo un día para morir (Collinson), L.A.Baledón.
84. Ll f Playa roja (Cornel Wilde) y vs Collinson. AFS sobre "el llamado cine mesetario". I pugni in tasca (Bellocchio), Martínez-Lázaro. Cantando a la vida (Fons), DG. La semilla del diablo (Polansky), AMT. Helga, L.A.Baledón. Las secretarias, (Lazaga), VMF. Freud (Huston), Ll.
85. Paris nous appartient (Rivette) y Ditirambo (G. Suárez), Mi. Nazarín (Buñuel), Ll. Las Vegas 500 millones (Isasi) DG. Mouchette (Bresson), Mi.
86. Mi vs Biotaxia (Nunes). El tigre dormido (Losey), AMT.
88. Ma nuit chez Maud, (Rohmer), Fausto Canel. Polémica AFS (f)- Mi (vs) La aventura (Antonioni). Esas mujeres (Bergman), Mi.
89. Siete mujeres (Ford), Mi (7 págs.) Esa mujer (Mario Camús), VMF. La seducción (Doniol-Valcroze), Ll.
90. Polémica con J.Picas sobre La madriguera, 19. Los desafíos (Guerín-Egea-Erice), AFS. Del amor y otras soledades (Patino, revisión NCE), Ll-Mi. Los fusiles (Guerra) Mi. Deseos humanos (Lang), Mi.
91. París visto por... (Chabrol y otros), Mi. Intimidad con un extraño (Losey), Ll. La leyenda del indomable (Rosenberg), Unión Pacífico (De Mille), El amor a los veinte años (Truffaut y otros), Mi.
92. Los felices 60 (Camino), AMT. Rachel, Rachel (Paul Newman), DG. Te amo, te amo (Resnais), Ll.
93. Los carabineros (Godard), Mi. Lilith (Rossen), AFS.
94. Las mejores del 69. AFS, Chaplin contra Keaton. Irma la Dulce (Wilder), Ll. La vergüenza (Bergman), AMT.
96. Grupo salvaje (Peckinpah), Ll. El hombre del cráneo ra-

- surado y Una noche un tren (Delvaux), AMT. Tristana (Buñuel), CSF. La conexión (Shirley Clarke), Mi. Té y simpatía (Minnelli), AFS. Las dos caras del gangster (J. Lewis), Mi. Urtain (Summers), DG.
97. Calcutta (Malle), Mi. Ofelia (Chabrol), Mi. Peeping Tom (Michael Powell), JPP. Un, dos, tres, al escondite inglés (Zulueta), L.A.Baledón.
98. ¿Qué se puede hacer con una chica? (Drove), Mi, 6. Prima della rivoluzione (Bertolucci), Gertrud (Dreyer), Castillos en la arena (Minnelli), Mi. El relicario (Rafael Gil), DG. Elvira Madigan (Widerberg), Mi. El jorobado de Roma (Lizzani), JPP.
99. AMT y Teresa Buendía entrevistan a Vicente Molina-Foix. DG vs "El ángel exterminador" (calificación de films). La boutique (Berlanga), AFS. EL (Buñuel), AMT. Banda aparte (Godard), Ll. John y Mary (Yates), DG. Hello, Dolly (Kelly), DG. Abismos de pasión (Buñuel), AMT. Landrú (Chabrol), A.García Reyes.
102. La estrategia de la araña (Bertolucci), AMT. El soldado (Godard), Mi.
- 103-104. Mi sobre Truffaut y Cahiers. Los rateros (Rydell), Mi.
105. Teresa Buendía sobre revistas, 7.

2.3.5. Cine español

1. Cfr. Lectura de este número.
2. Un cine sin contenido, 3. El amor visto por el cine español, GD-SF, 15. Cine histórico español, Luciano G. Egido, 20. Alfonso Sastre sobre A las cinco de la tarde; guión del film de Bardem.
3. Cine y realidad española, diálogo con Forqué, GE, J.A. Ezcurra, Leonardo Martín, JM. Cine social en España, García Seguí. Cine religioso y cine católico español, FM, 26.
4. Problemas de nuestra industria cinematográfica, 1. SSM y VE sobre Rafael Azcona, 3. Sigue Cine social G. Seguí.
5. EOC, nuevo curso, 1. Discurso Sáenz de Heredia. Encuesta diplomados EOC (Borau, Patino, Picazo, Diamante, Victoria), 3. Panorama del documental español, GD, 10. A partir de Cuenca (Saura), SG, 16.
- 6-7. Un año de cine español, 3 (SF). Encuesta directores. Encuesta alumnos dirección IIEC.
8. Documentales españoles en festivales, GD, 28. Guiones de documentales.
10. Por una mayor libertad de la cámara, Carlos Saura.
12. Posibilidades del realismo en el cine español, SSM, 1.
13. Los golfos: Para una autocrítica, Saura, 3. Cuatro no-al film, SSM, 5.
15. Cfr. Lectura de este número.
16. EOC y profesión, JLE, 10. Entrevista Diamante, 18.

17. Filmoteca Nacional, 43.
22. Entrevista Berlanga, 4. Rodaje Llanto por un bandido (Saura), GD, 13.
25. Guión de La tía Tula (Picazo).
27. Un año de cine español, GD, 4.
29. Notas 64 sobre Bardem, SF, 13. Bardem, hoy, JLE, 19. Bardem 64, entrevista por GD-OL, 24.
31. Entrevista Picazo. Foto del mes: Brillante porvenir (Aranda-Gubern).
34. "Entre la admiración y la repulsa", entrevista de GD a Jorge Grau, 40. ¿Qué hacer?, JLE, 50. Críticas de Tiempo de amor (Diamante), Llanto por un bandido (Saura), La tía Tula (Picazo).
35. Discurso GE en EOC, 46. Artículo Carlos Fernández Cuenca (nuevo director EOC), 50. Tres nuevos directores (San Miguel, Egea, Olea), 53.
36. Guión de Las Hurdes (Buñuel). Foto del mes: Maria Rosa, de Armando Moreno. Entrevista con Diamante, 26.
37. ¿Qué hacer?, II, JLE, 29. (Véase I en nº 34.)
38. ¿Qué hacer?, y III, JLE, 12.
39. Entrevista Mario Camús, JM, JLE, 9.
40. Entrevista Luis Buñuel, Manuel Michel.
47. Hacia un realismo popular español, Antonio Artero (cita preliminar de C.M. y F.E. [Carlos Marx y Federico Engels]). Cómo nació Luciano, Claudio Guerin Hill. AFS sobre Luciano.
48. Tres realizadores de cine infantil: León Klimovsky, Javier Aguirre, Pascual Cervera.
50. NCE en Molins de Rei, SF.
51. NCE 1 (Cfr. Lectura de este número).
52. NCE 2. Nueve cartas a Berta. MB sobre el film. Entrevista Patino, MB-CRS. Fragmentos del guión. Foto del mes: La busca, de Angelino Fons.

53. NCE 3. Juguetes rotos. MB sobre el film. Entrevista Summers, MB, AA.
54. NCE 4. Fata Morgana. RG, GD, CRS, JM sobre el film. Entrevista Aranda. Camino, Bofill, Nunes (Escuela de Barcelona). Ditirambo vela por nosotros (Gonzalo Suárez).
55. NCE 5. La busca. SF, Juan Cesarabea, GD sobre el film. Entrevista Angelino Fons, SF-GD. Gonzalo Suárez sobre Fata Morgana (polémica con Aranda).
57. NCE 6. La EOC. ¿Hacia dónde va la EOC? (encuesta con Patino y Erice). Nuevos titulados de la EOC: Julián Marcos, Juan Antonio Porto, Francisco Montolío.
58. NCE 7. Grau y Diamante. Diamante sobre su film El arte de vivir. Grau sobre sus films Acteón y Una historia de amor.
59. NCE 8. Ciencia-ficción, relato de J.A.Bardem. Dos o tres cosas que sé de nosotros, JLE (sobre los titulados por la EOC; cita a André Gorz, Historia y enajenación). Encuesta ¿Hacia dónde va la EOC?; responden Diamante, Guerin, Vitoria y Ziener.
- 60 y 61. NCE 9 y NCE 10. (Cfr. Lectura de estos números.)
62. ¿Crisis en el cine español? Encuesta productores y colaboración GE.
63. Tres españoles en México (Luis Buñuel, Carlos Velo, Luis Alcoriza), Bernard Dort, AFS, JT, AMT.
64. Semana de estudios sobre el NCE en el cineclub Pontevedra. Prehistoria del NCE, RG. ¿NCE?, J.F. de Lasa.
65. Tendencias y estilos del NCE, ponencias de Pontevedra. La EOC desde dentro.
67. Carta de J.L.Hernández Marcos y Guillermo Ziener sobre el guión de El último sábado, de Pedro Balañá.
71. Cfr. Lectura de este número.
72. Entrevistas con Montolío y Regueiro, Ll.

73. Entrevista con Jorge Grau, GD.
- 77-78. Cfr. Lectura de este número (abecedario cine español).
83. La caza de brujas, práctica final de A.Drove en la EOC.
87. Cfr. Lectura de este número.
88. Entrevista con Saura sobre La madriguera, AMT-VMF.
90. Suárez y sus diez películas de hierro, Mi, 18. Del amor y otras soledades (Patino), Ll y Mi.
91. Nocturno 29, de Pedro Portabella. Entrevista por VMF-AMT.
92. Polémica Jacinto Esteva-RG, sobre emigración. NCE, In Memoriam, JM. L.A.Baledón sobre Aspavientos, de Martínez Lázaro.
93. Doctor Fausto (Gonzalo Suárez), Mi. Entrevista con Gonzalo Suárez, Mi, Ll, VMF.
94. El extrañoviaje, de F.Fernán-Gómez. Entrevista con Fernán-Gómez, Ll-Mi-AMT.
95. Cfr. Lectura de este número.
98. Nota sobre El hombre oculto, de Alfonso Ungría. Crisis en la EOC, Ll.
99. Entrevista con Berlanga sobre La boutique, AMT-VMF. El bosque del lobo, film a defender, Ll. Entrevista con Pedro Olea, DG-Ll.
- 100-101. Cfr. Lectura de este número.
102. Nota sobre El desastre de Annual (Ricardo Franco). Adolfo Arrieta y el cine en 16 mm.
- 103-104. El cine español en crisis, 4. El cortometraje, 7. Festivales Made in Spain, 9. Filmoteca, TV, público y arte y ensayo. Folklóricas. Situación de la EOC (entrevistas director y alumnos). Censura. Sexo y cultura.
105. Entrevista con Martínez-Lázaro sobre Aspavientos, Teresa Buendía. Espriu y Laia, Vicente Lluch. Mesa redonda sobre cine catalán, con Maria Aurèlia Capmany, Pere Portabella, Pere I.Fages, Josep Maria López i Llaví y Joan Enric Lahosa. Fragmentos del guión de Laia.

3. LECTURAS

3.1. ¿QUE NUMEROS LEER?

Una vez obtenida la visión de conjunto que nos proporciona el capítulo anterior, había que decidir la muestra destinada a la lectura.

Dados mis planteamientos, me hallaba ante dos opciones:

a) Elegir arbitrariamente aquellos números que considerase más representativos en función del objeto de mi investigación.

b) Recurrir a la metodología hemerográfica tradicional, seleccionando los ejemplares según una frecuencia establecida: cada cinco números, cada diez, cada quince.

En ambos casos se planteaban inconvenientes.

La primera opción conducía a una muestra muy subjetiva y acaso en exceso significativa: corría el peligro de hallarme ante un conjunto compuesto exclusivamente por "números punta", destinado a corroborar una hipótesis --un prejuicio-- más que a mostrar las líneas generales de la tendencia crítica de cada publicación. Algo así como determinar los hábitos vestimentarios de un pueblo mediante fotos de bodas, bautizos y primeras comuniones.

La segunda implicaba el peligro no menor de presentarnos un conjunto cuya rigidez numérica le hiciera pasar por alto los ejemplos clave de cada período o las manifestaciones explícitas --altamente clarificadoras-- que sobre su trayectoria, metodología o tendencia habían publicado ambas revistas. Por otra parte, Film Ideal apareció en 1956 y fue

quincenal durante lo más dilatado de su trayectoria, en tanto que Nuestro Cine nació en 1961 y se mantuvo siempre como revista mensual. Esto hubiese originado, de seguirse una periodización estricta, que la segunda quedase infrarrepresentada con respecto de la primera (se partía de un corpus de 223 números frente a otro de 106).

Me decidí finalmente por un procedimiento ecléctico, que obviaba en buena medida unos y otros inconvenientes.

Consideré que determinados números no podían faltar: el primero, el último, el nº 100 de cada publicación.

En lo que se refiere a la primera etapa de Film Ideal --cuando Nuestro Cine no existe aún--, he seleccionado números especialmente significativos: el 15 (primero dedicado al cine americano), el 21-22 (que se ocupa de la crítica del cine español), el 31 (donde los redactores de la revista se definen como "una generación frente al cine"), el 68 (que registra la primera escisión). También he elegido el último número aparecido antes de la interrupción por dos años de la publicación (201-204) y el de la reaparición (205-207).

En cuanto a Nuestro Cine, me ha parecido pertinente elegir el primero (51) y los dos últimos (60 y 61) números dedicados al Nuevo Cine Español, movimiento del que la revista fue órgano publicitario principal.

Tanto en una como en otra revista he creído también oportuno seleccionar los números dedicados al análisis o discusión del ejercicio crítico (9 de NC, 94 de FI) o a la revisión crítica del cine español (el ya citado 201-204 de FI y el 77-78 de NC).

Los restantes números han sido seleccionados más o menos al azar, mediante una periodización flexible en la cual, sin embargo (excepto en la primera etapa de FI, 1956-60, en que

no existía Nuestro Cine), la distancia entre un número estudiado y el siguiente no fuese en general superior a 15 en el caso de Film Ideal o a 10 en el de Nuestro Cine. Con ello nos hemos mantenido dentro de los límites tradicionales. Este procedimiento hace que se pierda la lectura de algún texto importante, pero a cambio nos suministra una imagen bastante ajustada de lo que eran los números corrientes.

De todo ello resulta que leemos 23 números de Film Ideal (aunque dos son dobles, uno triple y otro cuádruple) y 15 de Nuestro Cine (dos son dobles). El porcentaje de lectura sobre el corpus total viene a ser levemente superior al 10 por ciento para la revista quincenal y sólo un poco inferior al 15 por ciento en la mensual. Si atendemos al período de coincidencia de ambas publicaciones en el mercado (1961-70, números 75 al 223 y 1 al 104 respectivamente), observaremos que la cantidad de números estudiados es sensiblemente idéntica (16 y 14).

Las posibilidades de contrastación global que ofrece la lectura de esta muestra de ambas colecciones se completan con la pequeña antología comparada de críticas reproducidas íntegramente, que constituye el Apéndice I. Tales críticas --referidas todas a films norteamericanos, piedra de toque del enfrentamiento entre las dos publicaciones en el período maximalista de ambas-- han sido extraídas de números que no son objeto de lectura, intentando así que la panorámica evite la redundancia innecesaria y sea lo más completa posible, sin pretensiones de exhaustividad por supuesto.

3.2. LECTURA DE FILM IDEAL

Número 1 (octubre de 1956)

En la portada aparece Grace Kelly. Figura como director José M^a Pérez Lozano y el Consejo de redacción aparece formado por José A. Sobrino, S.J.; Félix Landáburu, S.J.; Juan Cobos y Félix Martialay.

Bajo el título "La Jerarquía bendice a FILM IDEAL" figura una nota manuscrita firmada por Luis Alonso Muñoyerro, Presidente de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, que dice lo siguiente (p. 2): "Bendigo efusivamente a la Revista FILM IDEAL deseando que tenga mucho éxito en su labor de apostolado por un mundo mejor."

En la misma página 2 aparece una carta dirigida a Pérez Lozano por el Obispo Secretario General del Episcopado, Vicente Enrique y Tarancón, de la cual entresacamos los párrafos esenciales:

Me entero con satisfacción de su propósito de publicar, con el título de FILM IDEAL, una revista de cine, con criterio netamente católico, con el propósito de educar los gustos, la inteligencia y la sensibilidad de los lectores para pertrecharlos contra los peligros que encierra el cine actual para la gente poco formada en este aspecto y para que todos se den cuenta de lo bueno que se hace en este mundo del cine y de las posibilidades que tiene este arte al servicio de Dios y de la Iglesia.

Todos lamentamos los daños que el cine está produ-

ciendo y todos nos hemos dado cuenta después, particularmente, de las orientaciones pontificias, de la necesidad de no quedarnos con los lamentos, sino de hacer una obra positiva y sería para utilizar para el bien a esa "criatura de Dios".

La revista que usted proyecta es un paso importante para lo que podríamos llamar el "Apostolado del cine". Y su decisión y voluntad de estar siempre al servicio de la Iglesia es la mejor garantía del bien que puede hacerse con ella.

En la página 3, bajo el título "Destinatario: el hombre", Pérez Lozano define los propósitos de la publicación. El artículo se inicia así:

Tenemos que confesar que nacemos a la colectividad española porque no estamos de acuerdo. Quizá es cualidad común de la juventud ese inconformismo que tiene raíces biológicas y espirituales; no tratamos de distinguirnos en el desacuerdo, sino sencillamente decir que queremos otra cosa; que queremos un mundo mejor, y una España mejor, y un cine mejor, y un hombre mejor. Y en esta relación, damos ya nuestra meta. No nacemos como una revista más de cine, dispuestos a publicar gacetillas publicitarias, ni a servir chismorreos, ni a traicionar nuestra responsabilidad de periodistas españoles y cristianos. Nacemos porque nos preocupa el espectador. Si el cine tiene un mensaje es porque debe tener un destinatario. Lo diríamos así, con el mismo título de este artículo: destinatario = el hombre.

Prosigue Pérez Lozano constatando que los cines del mundo totalizan en un año ciento veinte mil millones de espectadores: "Cifra pavorosa, que hace pensar mucho, sobre todo si recordamos que el espectador es un menor de edad, siempre un niño [...] ". El espectador está indefenso ante el cine y ataca peligrosamente este medio de expresión ("como recordaba Pio XII") a la dignidad del hombre. La salvaguar-

da moral queda insuficientemente garantizada con las calificaciones de la Jerarquía (1, 2, 3, 3-R y 4): "Apenas si todo lo hemos resuelto con cuatro números, y no se entienda como una disconformidad con la censura moral, muy al contrario, puesto que estamos convencidos de su eficacia y de su necesidad." Pero lo importante es "robustecer la salud moral de los hombres robusteciendo sus criterios", del mismo modo que se lleva al médico a un niño que crece pálido y desmedrado. La formación de los espectadores deberá comenzar en la escuela, seguir en el instituto y terminar en la universidad. El artículo concluye así:

Con todo ello se trata de no dejar solo al espectador ante esa avalancha de las imágenes. Hacer de cada espectador un hombre con profundo sentido crítico, capaz de colocarse con objetividad y seriedad ante el cine, en un mismo plano horizontal, de igual a igual; capaz, pues, de no comportarse ya más ante el cine como un niño, como ese menor de edad a que antes aludía, sino como un adulto con criterios formados. No como un criado del cine, sino como señor de todo lo creado. Todo esto es posible. Lo estamos haciendo ya. Y creemos en nuestro triunfo si pensamos que el objeto de nuestros desvelos es el mismo que el de los desvelos de Dios: el hombre.

Parecido mensaje emite (p. 4) el padre Lombardi en un reportaje firmado F.M. [Félix Martialay] e ilustrado por una foto en la cual el sacerdote aparece acompañado por Pérez Lozano, Cobos y el propio Martialay. Las misiones concretas del cine son, según el padre Lombardi, liberarse "del dominio del demonio", "enseñar lo que Dios quiere" y "hacer una labor de apostolado positivo". A la pregunta sobre cuál debe ser la actuación del crítico cinematográfico responde así el ilustre jesuita italiano creador del movimiento "Por un mundo mejor":

En primer lugar, proceder pronto en la crítica, antes de que llegue el mal. Después, equilibrar el daño al criticar el aspecto técnico de los films buenos y repicar fuerte el aspecto moral, aunque el film sea bonísimo técnicamente. Naturalmente, evitando en todo momento el pecar de injustos.

Se cierra el reportaje con unas palabras de Pérez Lozano: "Pues ya sabe, P. Lombardi, que el Movimiento "Por un Mundo Mejor" tiene ya su primera revista de cine: FILM IDEAL."

En la página 5 se inicia una entrevista de Juan Cobos con José M^a Cano, director del entonces IIEC, Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (posteriormente EOC, Escuela Oficial de Cinematografía). En dicha entrevista se alude a la revitalización del centro, que aspira a convertirse "en la Universidad del Cine":

Aspiramos a que los alumnos adquirieran en las aulas una formación integral, proporcionada a la complejidad de su oficio y su trascendental importancia social, a la influencia que pueden ejercer sobre los demás.

Esa formación, en su aspecto espiritual, no puede tener otra orientación ni otros principios que los genuinamente católicos y españoles. Con ese fin, a partir de este curso, se explicará una asignatura obligatoria para todas las especialidades orientada a la comprensión y aplicación por nuestros cinematografistas de los principios del Film Ideal, trazados por el Sumo Pontífice en sus ya famosos y fundamentales discursos. No podemos olvidar nunca en cualquier actividad de trascendencia social y política, y muchísimo menos en el cine, los principios generales de nuestro Movimiento Nacional, que deben siempre marcar la pauta de nuestro futuro: unidad religiosa, unidad de la patria, justicia social, sin odios, sin turbias conjuras. [...]

La página 6 está ocupada por una entrevista de Martialay con el actor italiano Paolo Stoppa. En las páginas 7 a 11 se publica el guión "Pastor", de Zavattini, Berlanga y Muñoz Suay. Dicho guión constituye un episodio de la película no rodada Cinco historias de España.

En la sección "El director y su obra" (que se inicia en la página 12), Pérez Lozano estudia a Orson Welles. "De Luces de la ciudad a Candilejas" es el título del artículo sobre Chaplin (p. 13) que firma José A. de Sobrino, S. J. Florentino Soria escribe (p. 14) sobre "Calabuch, antes de ser película": se trata de un artículo sobre la preparación del film de Berlanga.

La crónica de José G. Maesso "Victoria en Venecia de la nueva generación" (p. 15) comenta el triunfo en el festival italiano de Berlanga y Bardem. Calabuch obtuvo en él el premio de la OCIC (Oficina Católica Internacional del Cine) y Calle Mayor el de la crítica internacional. Escribe Maesso:

El prestigio logrado para el cine español por esta joven generación es algo que, en relación al futuro, obliga tanto a sus triunfadores como al propio cine español en general. El camino para nuestro cine --cine español auténtico-- está señalado por la fuerza de estos hechos. Posibilitar, alentar la continuidad de este camino, es un deber de todos. De todos los que sientan de verdad el cine español. Sólo así nuevas obras auténticas podrán tener vida y con ellas nuevos triunfos. [...] Es una hora importante y decisiva para el cine español. Están puestos los ojos en él y ya hay quien señala la hora como el momento en que el cine español da su dimensión propia y profunda y se inserta en la historia universal del nuevo arte.

Las páginas 16 y 17 las ocupa un largo artículo de José María García Escudero, en el cual --y bajo el título "Con-

vertir un rayo de luz en un rayo de Dios"-- el antiguo (y futuro) director general de Cinematografía y Teatro glosa las opiniones de Pío XII en torno al cine. Comienza García Escudero contando una anécdota personal:

Había dado yo unas conferencias sobre el cine y los niños, y en ellas había insistido en la necesidad de sustituir la prohibición total, el NO rotundo, tan corriente, por una preparación cinematográfica paulatina; y un amigo me decía que él había estado hasta entonces del lado del NO y que sus hijitas ni iban al cine ni lo echaban de menos. Y efectivamente, apenas hablé con las hijitas, que eran encantadoras, resultó que ¡vaya si habían visto cine!, sólo que papá no lo sabía, y lo que no habían visto, lo conocían de oídas, que era mucho peor, y si papá no estaba enterado, era porque él no sabía nada de cine, y, naturalmente, con él, ellas no tenían nada de qué hablar... Ni él tenía la oportunidad de poderlas orientar.

El NO a secas "es todavía hoy, en la práctica, la posición de bastantes católicos". El SI es la posición de Su Santidad Pío XII, "quien ya puede ser llamado Papa del cine". El Papa nos gana en modernidad, "nos lleva a la mayor parte de los católicos cincuenta años de adelanto". El influjo del cine es frecuentemente pernicioso, y el Papa no deja de señalarlo. Las prohibiciones y clasificaciones están "más que justificadas" (G.E. cita a Pío XII), pero no pueden resolver el problema en su raíz. La raíz está en dos palabras: "educar" y "producir". Con una suficiente educación cinematográfica "podría contemplarse sin peligro mucho de lo que hoy lo produce". Y si el SI del Papa fuera el SI de todos los católicos, el cine católico recibiría capitales, inteligencias y simpatías: "¿Pero se puede dudar que si los católicos hubiéramos visto desde el

principio el problema, como problema de «producción» y no sólo de «condenación», las perlas del cine habrían sido muchísimas más?" Nuestro homenaje al Papa del cine no debe limitarse a contemplarle en la pantalla, sino que debemos hacer nuestra la actitud positiva expresada en sus dos discursos sobre el cine de 21 de junio y 28 de octubre de 1955.

La página 18 está ocupada por un anuncio del coñac Centenario Terry; la 19, por una crónica de Alves Costa desde Lisboa; la 20, por un cuestionario de diez preguntas que contesta el productor Angel Martínez Olcoz; la 21, por un anuncio de PPC (Propaganda Popular Católica).

Las páginas 22 a 24 ofrecen un guión para un cine-forum juvenil, sobre la película Inolvidable amistad, preparado por José A. de Sobrino. Acerca de la calificación moral de dicho film se escribe: "Absolutamente limpia en todas sus escenas y de positivo valor constructivo por las enseñanzas morales y religiosas del film."

"Cine en San Sebastián", "I Reunión Nacional de Cine-clubs" y "El cine en la enseñanza de la Iglesia" ocupan la página 25; un anuncio de Calabuch, otro de Pax Films y una información sobre el cine de 16 mm., las 26 y 27.

Y llegamos a las páginas de crítica, que bajo el título --que iba a mantenerse durante mucho tiempo-- "Nada más que la verdad" llenan la última parte de la revista (pp. 28 a 31). Las críticas son breves y van acompañadas de las correspondientes fichas. La clave de las críticas cubre los siguientes conceptos (cada uno de ellos acompañado de un símbolo gráfico): muy buena, buena, regular, mala, muy mala. Una estrellita indica que la crítica se refiere a un film "recomendable para cineclub".

En este primer número las críticas son de Pérez Lozano, Cobos y Martialay. Se comentan las películas La gran espe-

ranza (Duilio Coletti); Carta a Sara (Eduardo Manzanos y L. Bercovicci); Camino cortado (Ignacio F. Iquino); Inolvidable amistad (Franco Rossi); Sueños de circo (Kurt Hoffmann); Piedad para el caído (Mario Costa); Chica para matrimonio (George Cukor); Los ladrones somos gente honrada (Pedro L. Ramírez); Todos somos necesarios (J. A. Nieves Conde); El gran delito (Kurt Neuman); Johnny el cobarde (Don McGuire).

Dice Pérez Lozano en su crítica de La gran esperanza:

Así de hermosa es la lección de La gran esperanza, uno de esos films, insistimos, que traen a la aridez seca y áspera de nuestras vidas dos horas, no de optimismo, que sólo son optimistas los insensatos, sino de esperanza teológica, de esperanza cristiana, que así se llama nuestro optimismo.

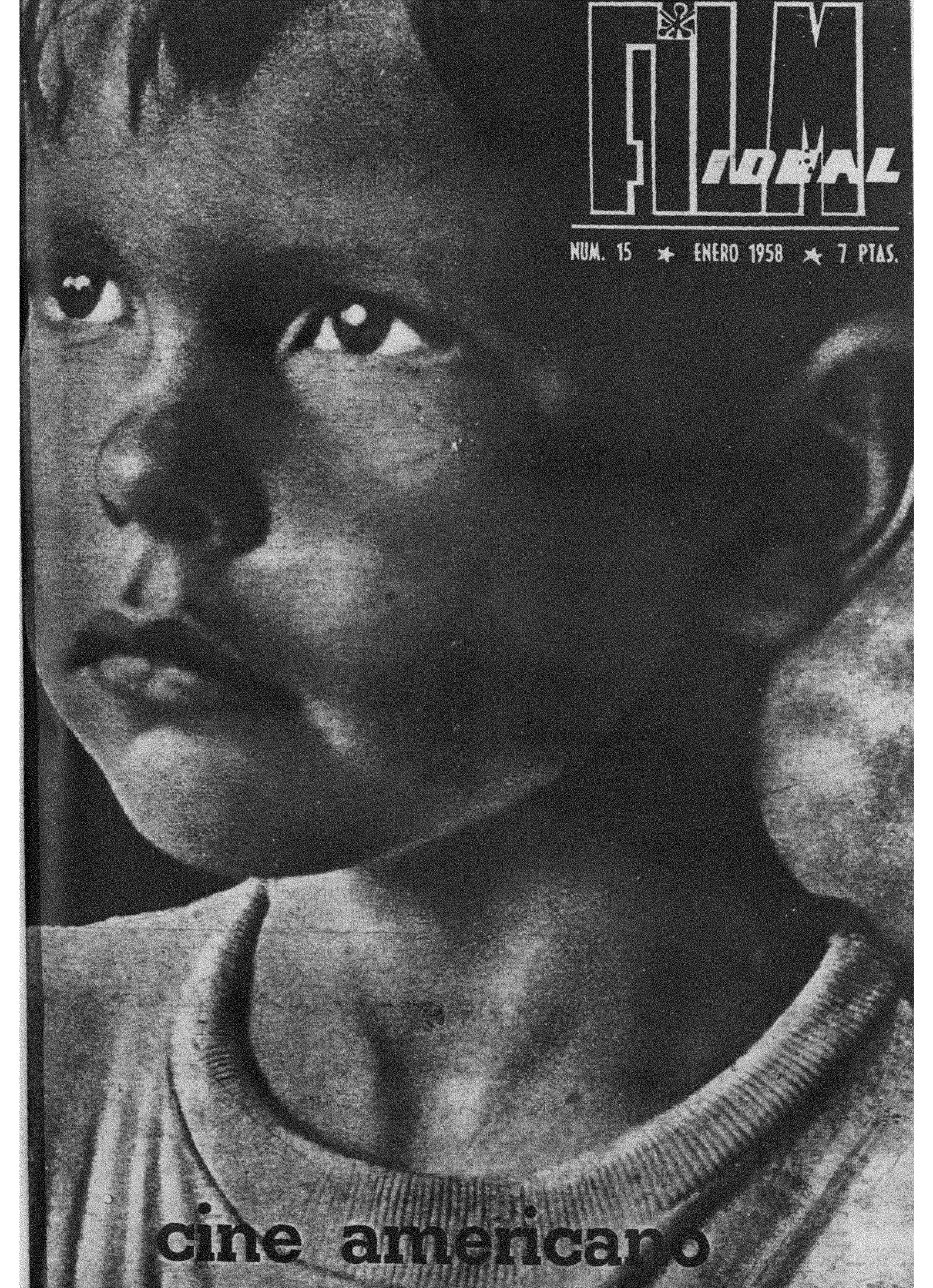
Martialay concluye con cierto humor su crítica de Carta a Sara (película sobre argumento de Bardem): "Moralmente, tampoco tiene salvación. La protagonista es una mujer de la calle a la que el folletín la priva de ser feliz. ¡Mala suerte!"

Cobos califica como "muy buena" Chica para matrimonio. Y escribe: "En definitiva tras de hora y media deliciosa [...] queda un magnífico alegato contra el divorcio." Por su parte, Martialay califica como "mala" Piedad para el caído y observa:

Aparte de esto, hay en este film un grave desvío moral que la hace peligrosa [sic]. No por la forma, que es en todo momento honesta, sin recurrir a ligereza de ropa u otras liviandades a las que los italianos también son muy amigos, sino en el fondo. Porque se retuerce tanto la situación que la esposa --infiel sin saberlo-- queda como una inocente criatura por ese simple hecho, el de desconocer que su marido vivía, mientras que para nada se toma en cuenta el que existe un sexto

Mandamiento que obliga a una honestidad permanente. La película equivoca, o al menos, este "detalle" dejando en el espectador la sensación de que aquella esposa que creyéndose viuda se pone en relaciones equívocas con otro hombre, procedió lealmente. Es posible que teniendo la certeza de la muerte del esposo --cosa que no tenía-- no hubiese cometido adulterio, pero sí deshonestidad.

Un breve artículo de Georges Charensol ("exclusivo para FILM IDEAL") sobre el rodaje por Robert Bresson de Un condenado a muerte se escapa (p. 31) cierra el contenido redaccional del número. La contraportada la ocupa un anuncio de las distribuidoras Dipenfa y Filmayer.



FILM
IDEAL

NUM. 15 ★ ENERO 1958 ★ 7 PTAS.

cine americano

Número 15 (enero de 1958)

Número dedicado al cine americano. En la portada --bajo una foto de Richie Andrusco-- se hace constar dicho carácter monográfico.

La página 2 está ocupada por un anuncio del Ricardo III de Laurence Olivier. En la página 3, la sección "Noticias del mundo" publica informaciones breves redactadas y confeccionadas al estilo de la prensa diaria. Seleccionamos una de dichas informaciones, titulada "Obligación de las normas morales":

CIUDAD DEL VATICANO.- La Comisión Pontificia para el Cine , la Radio y la Televisión, ha reiterado la obligación que tienen los fieles de guiarse en la elección de entretenimiento por las normas morales y la encíclica Miranda Prorsus, dada en 1957 por Su Santidad el Papa Pío XII; el consejo ejecutivo de la Comisión se reunió aquí bajo la presidencia de Mons. Martín J. O'Connor, rector del Colegio norteamericano.

La sección crítica --"Nada más que la verdad"-- se ha trasladado de las últimas a las primeras páginas de la revista. Ocupa la 4 y parte de la 5 y se reseñan las películas siguientes: Puerta de las Lilas (René Clair); Y eligió el infierno (César F. Ardavín); Un hombre sólo (?) y Es grande

ser joven (Cyril Frankel). Bajo la rúbrica "Otros estrenos" se publican las fichas de aquellas películas que no merecen atención crítica, entre las cuales encontramos Ellos y ellas de Joseph L. Man Riewicz [por Mankiewicz] .

Puerta de las Lilas es considerada "muy buena" por Pérez Lozano, quien escribe:

Gran film. Gran film que no le deja a uno estar reclinado en la butaca. No hay nada sensacional en la historia. Pero hemos comprendido, con "Ju-ju", que la amistad es la única cosa importante en este mundo. Que es una de las cien caras de la caridad. Qué trascendente, qué poderosamente cristiano, qué cerca de Dios que es bondad, amor y comprensión este Clair de "Puerta de las lilas"... Impresionante. Impresionante de veras "Puerta de las lilas". La mejor película de René Clair. Pienso --con un poco de pena, por el futuro Clair-- en la cúspide tras la cual no puede haber más subida.

Bajo el título "Juan Cobos, en Roma", un recuadro anuncia en la página 4:

Reclamado para trabajar en tareas periodísticas directamente conectadas con el apostolado de la Prensa en España, se nos ha marchado a Roma nuestro querido Juan Cobos. Durante una larga temporada Juan será nuestra Redacción en Roma y FILM IDEAL se beneficiará extraordinariamente de su trabajo en esa plataforma mundial, que es la Ciudad Eterna. Desde el próximo número, pues, FILM IDEAL tiene también Redacción en Roma.

"Un sueño: cine para niños", artículo de Jorge Juyol, ocupa la página 6. En las 7 y 8 se publica la "Panorámica del cine americano", de Pérez Lozano. El autor da un rápido repaso al "slapstick", la industria, Griffith ("el patriar-

ca"), Vidor ("la dignidad"), la comedia, el documental, la tragedia, el cine social y la epopeya, y concluye:

Pero ya vemos que no es justo olvidar ni rebajar este cine que ha hecho, a lo largo de sesenta y tantos años, una aportación tan fundamental a la antología del pensamiento humano. Sobre el "handicap" de sus defectos, el cine yanqui sigue, cada año, realizando dos o tres films que lo redimen de la vulgaridad, la chabacanería y la estupidez que lo comprimen.

"El bosque de abetos, síntoma y origen de un mito" se titula el artículo de Félix Martialay (p. 9) sobre la historia y la leyenda de Hollywood. José A. de Sobrino, por su parte (pp. 10-11), se ocupa de "Las estrellas, the Stars". Escribe el padre Sobrino:

Publicidad ha sido en Hollywood por mucho tiempo sinónimo de escándalo, que posee una doble vertiente: una en la vida de las estrellas, y otra en las aficiones morbosas de sus admiradores. [...] Mientras en el resto de los Estados Unidos permanecía todavía un fuerte sentido puritano y una tradición que mantenía los cuadros familiares casi intactos, el mundo de las estrellas se aplicaba una moral distinta y superior (?) que comenzaba por la ruptura del matrimonio y terminaba con el fracaso de la propia vida. Si en los últimos cincuenta años el número de divorcios ha aumentado en los Estados Unidos un mil seiscientos por ciento, no cabe dudar que, en parte, el ejemplo de las estrellas constituye uno de los factores.

Un breve artículo informativo de Juan Cobos sobre la "American Musical Comedy" y otro de Luis G. Berlanga titulado "El cine americano tiene su risa" ocupan la página 12. Escribe Berlanga: "Saludemos en ese cine su libre, gra-

tuito descontrol de la realidad, admiremos su anticipación surrealista, su liberación de toda traba que le sujete a la tiranía. Es el cine más anarquista que ha existido, pues allí la sociedad y sus leyes sólo están ante nosotros como objetos de fondo a los que tirar pasteles."

En la página 13 se inicia el artículo de Félix de Landáburu "Presencia de lo religioso en el cine norteamericano", que concluye así en la página 25: "En el encuentro entre lo humano y lo divino no ha sabido el cine americano captar a fondo la problemática profunda, ni sugerirla con imágenes."

En "Cine social americano" (pp. 14-15), García Escudero alude a su hipótesis de la conversión del capitalismo, que recibió del "New Deal" un impulso decisivo:

¿Cuál será el porvenir de este movimiento? En mi libro "Los Estados Unidos cumplen siglo y medio" he expresado mis dudas sobre la posibilidad de que los Estados Unidos eviten el desenlace socialista; socialismo pacífico, pero socialismo. El único medio lo veía en un individualismo evolucionado, que ya no sería individualismo, naturalmente. Pues bien; lo cierto es que por este camino se están consiguiendo en los Estados Unidos tales resultados que se ha podido asegurar con fundamento que "no hay en todo el mundo fenómeno económico tan esperanzador".

Las páginas centrales (16-17) las ocupa una galería de directores americanos preparada por Pérez Lozano, "Los 'catorce' de la fama" (1). Un artículo firmado H.M. (pp. 18-19) estudia "La economía del cine americano". En él se afirma que las pantallas gigantes, las facilidades para importar y exportar películas y la renovación de las salas alejaron la crisis provocada por la TV.

En una encuesta sobre el cine norteamericano participan

(pp. 20-21) un crítico (Eduardo Ducay), un guionista (Florentino Soria), un cámara (Alfredo Fraile), un jefe de publicidad (Enrique Herreros hijo), un Exhibidor (M.A. García Alegre) y un espectador (Luis Sáez de Govantes). En la respuesta de Ducay a la pregunta "¿Qué coacciones observa en el cine americano" podemos leer: "Generalizando, es obligado referirse al absurdo Código Hays, a los criterios mediatizadores de las grandes firmas productoras y a la base grancapitalista de éstas, que impone a la creación todo género de sumisiones."

Ya la margen del contenido monográfico del número conviene citar una charla con el grupo barcelonés "La gente joven del cine amateur" (Schaaff, Juyol, Ibáñez, Feliu y Balañá) (pp.28-29); una "Crónica del IIEC" firmada por Javier Aguirre (p.29); una información de Juan Ripoll ("del cine-club Monterols") sobre la Biblioteca del Cinema Delmiro de Carralt; un comentario de Pascual Cebollada ("presidente del jurado de la OCIC en el festival de Berlín 1957") sobre 12 hombres sin piedad(p. 26); noticias de cineclubs (p.27) y un artículo de humor de Francisco Regueiro (p. 25) sobre "Don Estanley Crater" (alusión a Stanley Kramer).

Número 21-22 (julio-agosto de 1958)

Número extraordinario de 44 páginas, vendido a 10 pesetas y dedicado a la "Crítica del cine español". En portada, un fotograma del cortometraje Cuenca, de Carlos Saura.

"Cine español", un breve editorial de Pérez Lozano, abre el número (p.3). Afirma Pérez Lozano que "el cine español ni siquiera sabe cuál es su camino". Incluso Berlanga y Bardem, los máximos valores del momento, siguen viviendo de prestado. Pero la tónica es la incompetencia estética.

No falta quien eche la culpa de esta esterilidad a la censura o a la política, pero la disculpa es tonta e increíble. No, es falta de calidad y de valor personal, de sentido del cine y de alejamiento de nuestra sustancialidad artística. Es no saber el cine que hemos de hacer, es la falta de un estilo cinematográfico propio, es una sequedad de espíritu que hace que nuestras mejores obras cinematográficas se parezcan sospechosamente a otras obras famosas de fuera.[...] Tal vez el cine no sea un medio expresivo adaptable a nuestro carácter.

También en la página 3 se inicia el artículo de García Escudero "Las maletas del cine español", que concluye en la 5. El autor comienza citando su Historia en cien palabras del cine español, escrita en 1953. Han pasado cinco

años. ¿Cabe mantener las esperanzas y los reproches de entonces? Si el autor fuese un conferenciante de los de antes...:

Yo sería un señor muy alto, muy flaco, muy serio y muy triste, todo vestido de negro: negra chistera, negra corbata, guantes negros. Traería conmigo dos maletas, negras también. Llegaría al estrado, saludaría en silencio y las abriría: las maletas del cine español. Primero sacaría un gran cartel y lo desplegaría delante de la mesa: el título de mi intervención. Un gran cartel blanco con una ancha orla negra y unas letras muy negras que, sobre el fondo blanco, dirían: "Réquiem por el cine español". Sacaría después de las maletas, y pondría sobre la mesa, a los que lo mataron: unas castañuelas, una gola, un abanico isabelino; nuestro gran cine folklórico, nuestro gran cine histórico. Y seguiría sacando panderetas, espadas de Toledo, chambergos, pelucas, manzanilla, bureo; ese carrusel zafio, ese tosco carrusel de pueblo, ese abigarrado escapatrate para turistas, ese plato pintoresco de los festivales, que llamamos cine español.

No se trata de hacer tabla rasa de medio siglo, sino de constatar que el cine español se ha basado en "la andaluzada, la baturrada, la madrileñada y la zarzuelada", la comedia cursi, el cine histórico colosalista, el cine religioso grandilocuente. Una radical falta de sinceridad, un miedo a la realidad y a la inteligencia. Un panorama desolador del que sobresalen sólo unas pocas excepciones (Nieves Conde, Bardem, Berlanga). Pero aún es posible la esperanza, que hay que depositar en "quienes han tenido el valor de ir contra corriente".

En "Diez años decisivos del cine español", Manuel Villagas López estudia el período 1926-1936 (pp. 7-9). José Luis Hernández Marcos, en "La generación perdida" (pp. 10-12), se ocupa de un grupo "de jóvenes cineístas que fueron

derrumbándose bajo el peso de lo comercial y de lo fácil": Neville, Iquino, Antonio Román, Ruiz Castillo, Nieves Conde, Mur Oti, Antonio del Amo, Rafael Gil, Sáenz de Heredia.

En "El cine español de hoy a mañana" (pp. 14-15), Javier Aguirre escribe acerca de "una generación que vive y espera" en el IIEC. Parten de Bardem y Berlanga y buscan un estilo que todavía no han logrado y dará origen al nuevo cine español:

El germen de ese cine está ya vivo. Sólo falta darle el soplo imprescindible. El I.I.E.C. es la cantera donde se encuentra, indudablemente, la energía de los que han de formar el futuro del cine español. Conozco a todos: a los que están y a los que ya no están en sus filas. Y tengo fe absoluta en ellos.

El propio Aguirre, en "Ultima hora" (pp. 18-20), realiza una encuesta entre alumnos y titulados del IIEC sobre el cine que piensan hacer apenas tengan "un sillón de director". Estas "brillantes promesas" son Saura, Borau, Eugenio Martín, Luciano G. Egido y el encuestador encuestado.

En "Destinazione: B-B" (p. 21) (2), Basilo M. Patino estudia la importancia de Bardem y Berlanga en la apertura de un nuevo camino para el cine español:

Si el nuevo cine español es algo, lo es por haberse puesto de una vez para siempre a la altura de los tiempos, descubriendo su misión humana y social. Esta sí que es nuestra diferencia y nuestra ventaja. Porque contra la bandera de un cine mimético o nacionalista hemos alzado la realidad de nuestro país con sus problemas vivos, único justificante de nuestro ser, y motivo único capaz de universalizarnos. Nuestro nuevo cine español será una postura de sinceridad y de compromiso ante el país o volverá a quedarse en nada al cabo de los años, una vez más.

"Documental y realidad española" se titula el artículo de Pedro Amalio López (pp. 22-23) donde éste lamenta el desinterés de los cineastas españoles por el documental, género idóneo para develar la realidad del país. Por su parte, en "La triste ausencia de nuestros intelectuales" (p. 25), Pedro Recio lamenta el desdén o el desinterés de los intelectuales españoles por el cine. Se citan, entre otras, opiniones adversas al cine de Unamuno y Baroja. El tema sigue en las páginas 26 y 27, ocupadas por una encuesta de Juan Miguel Lamet en la cual diversos intelectuales españoles (la novelista Carmen Laforet, el padre Federico Sopeña, el académico Pemán y los catedráticos universitarios José Luis Pinillos, José Camón Aznar y José María Sánchez de Muniain) opinan sobre cine: todos se muestran de acuerdo en que el cine es un hecho cultural.

Dos documentos de interés se publican en este número: las conclusiones de las Conversaciones Nacionales de Cine Católico de Valladolid (completas) y las de las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca (parciales). No citamos ningún fragmento de las conclusiones de Salamanca, harto conocidas. Sí nos parece interesante, en cambio, reproducir la opinión que sobre la censura reflejan las conclusiones de Valladolid. Así se inicia el capítulo dedicado a dicha institución (p. 30):

A) La autoridad del Estado tiene el derecho de ejercer una Censura cinematográfica cuyos límites se derivan de su fin: la salvaguarda del bien común de la sociedad.

Aceptamos de grado una censura así concebida, como defensa de la recta libertad de expresión por el cine, que ha de moverse dentro de las fronteras de lo verdadero, de lo bueno y de lo bello.

El hecho de que en estas sugerencias se indiquen

casi únicamente posibles cambios de actitud en esa Censura que acepte[la]mos, sin subrayar en cambio, apenas los méritos por ella contraídos, no implica desestima de dichos méritos, sino deseos de colaboración eminentemente constructivos.

Entre otros temas ajenos al contenido monográfico del número merece destacarse la reproducción parcial de una entrevista de André Bazin y Charles Bitsch con Orson Welles, cuya versión completa había sido anteriormente publicada en Cahiers du Cinéma. El título anuncia que Orson Welles tiene terminado su "Don Quijote", en tanto que en el texto el propio Welles aclara que le queda aún por rodar un cuarto de hora de película (3).

En cuanto a la sección crítica, ocupa sólo la página 6 y comenta las películas Rififi (Jules Dassin), Padres e hijos (Mario Monicelli), A pie, a caballo y en coche (Maurice Delbez) y Distrito Quinto (Julio Coll).

Sobre Rififi --que mereció la calificación moral 4 (gravemente peligrosa)-- escribe Pérez Lozano:

Nuestros principales reparos, pues, son a la construcción literaria --que no tiene más categoría que una vulgar novela policiaca-- y también al nulo sentido ético del film. No se entiende, por favor, que aludimos a una moral elemental y puritana; incluso en este sentido el film tiene excesiva moraleja, con ese final donde todos los malos se destruyen a sí mismos. Es la falta de un sentido moral lo que denunciamos: en los personajes, en sus actos, en sus relaciones, en el planteamiento total del film, que parece pensado sólo para tensar la atención del espectador, para levantarlo sobre su butaca --el famoso "suspense"--, pero sin que este interés se nos justifique porque los hombres y las mujeres del film nos interesen en cuanto seres humanos.

Número 31 (mayo de 1959)

Este número --que causó sensación en su día entre los lectores-- intenta ser, bajo el título "Una generación frente al cine", una autodefinición de la revista y una revisión crítica de diversos aspectos del cine. Estos propósitos quedan precisados en el editorial que firma Pérez Lozano (p. 3):

No sé si resulta presuntuoso decir que este número de FILM IDEAL es el portavoz de una generación. Sabemos, desde luego, que muchas gentes piensan como nosotros. O desean escucharnos lo que ellas mismas piensan. Y por otra parte, el término de "generación" es bastante confuso. Para aclarar, diremos que este número recoge una serie de opiniones nuestras que consideramos comunes a las gentes de nuestra edad. Y que hemos cifrado tal edad en los 30 años, aproximadamente.

Tomando como punto de partida el año 1927, resulta que esta generación nace al mundo cuando el cine aprendía a hablar, "cuando el cine empezaba a decir tonterías". Quizá por ello no entiendan la nostalgia de los puristas acerca del cine mudo: "Quizá por ello resultemos escandalosos, iconoclastas, casi blasfemos cinematográficamente." Esta generación llega a la mayoría de edad en 1948, en el deci-

sivo auge del neorrealismo italiano. Después, la decadencia del cine se acentúa, y el cine español sigue cultivando la bufonada y la torada, el cuplé y la historia falsificada. "Y hoy, nuestra generación, a caballo justo entre la juventud impetuosa de las aulas y los presupuestos domésticos acomodados al segundo niño, empieza a preguntarse por el cine." Demasiados años de elogios, de mitos, de fantasmas, de monstruos sagrados:

Creo que nuestra generación tiene, pese a muchos defectos, la virtud de la sinceridad. En función de ella, por lealtad a nosotros mismos, hemos decidido hablar más claro todavía. A decir lo que pensamos todos, aunque nadie se atreva a escandalizar con la expresión espontánea de su juicio. Ya vemos las manos a la cabeza del escandalizado, cuando lea que el "Diario de un cura de aldea" es un monumento de hastío o que King Vidor está bien muerto. Pero, ¿acaso no pensamos esto, en el fondo, todos? ¿Por qué, pues, no decirlo?

Film Ideal está en el "umbral de una nueva etapa, y así lo anuncia en un recuadro de la página 5: "El equipo se ha reforzado con savia fresca--Lamet, Flaquer, Pruneda--, con un flamante redactor-jefe --Martialay-- y el regreso de nuestro estupendo y añorado Juan Cobos." Se empieza a pensar en salir cada quince días y, de momento, el equipo se autocritica (pp. 4-5). ¿Qué ha aportado Film Ideal? "Una visión humanística del cine, más allá del puro esteticismo." (Pérez Lozano) "Una crítica, más o menos acertada, más o menos completa y competente, pero siempre independiente y honesta." (Martialay) "Un poco de seriedad al enjuiciar el fenómeno cine, sin llegar a ser por ello una publicación minoritaria." (Lamet) "Una postura honrada junto al cine." (Izquierdo) "Seriedad, honradez y dignidad."

(Pruneda) "Con FILM IDEAL el amante del cine ha encontrado algo que respondía a sus anhelos." (Flaquer)

En la página 6 se publica una encuesta de Juan Miguel Lamet entre cien universitarios (edad media, 21 años). De ella entresacamos sólo algunos datos significativos. El término medio de asistencia al cine es de siete películas al mes. El 65 por ciento no sabe quién es Sergio M. Eisenstein. El director, el actor y la actriz favoritos son Elia Kazan, Spencer Tracy y Giulietta Masina (el encuestador no aclara si operaba ofreciendo o no listas de nombres). A la pregunta "¿Cree usted en la honradez de la crítica?", el 66,6 por ciento contesta "No" y el 22,6 por ciento "Sí". Lo cual le permite a Lamet comentar: "El juicio emitido acerca de la crítica cinematográfica es bastante elocuente y unánime [?]. Buen tema para un examen de conciencia. La juventud desconfía. Y la juventud llena los cines de todo el mundo. Ojo."

Y llega la famosa revisión que, bajo el título genérico "Fantasmas, monstruos y mitos", va de la página 10 a la 16. Los autores de la revisión (las notas no van firmadas individualmente) son Ignacio X. Arilla, Flaquer, Izquierdo, Lamet, Martialay, Pérez Lozano, Pruneda y Pedro Recio. Todos firman esta explicación previa:

Aquí hablamos de muchas cosas. Nos hemos puesto a revisar tópicos sin ánimo de agotarlos, sino más bien de ofrecer algunos ejemplos de cómo necesitan revisión. Para entendernos, hemos hecho tres categorías: "monstruos sagrados", los grandes patriarcas o las grandes obras a las que, "generacionalmente", hemos de decir algo; "mitos", aquellos valores que, partiendo de una realidad sencilla, han sido deificados en exceso; "fantasmas", aquellas personas o cosas que en la mente popular han adquirido categoría superior a la

debida. Queremos pedir perdón si alguien se enfada. Ya se sabe que somos jóvenes irresponsables los autores de estas notas.

En la categoría de los "fantasmas" se incluyen Yul Brynner, Sarita [Montiel], Elorrieta, Mur Oti, el actor De Sica (al De Sica director se le salva), Cantinflas, Las esperanzas pendientes, El IIEC, El espectador medio y El productor. Acerca del IIEC se escribe:

A lo que vamos es a que, por lo que sea, el IIEC ha sido hasta ahora un fracaso. Y que alumbrar dos valores de alguna importancia, como Berlanga y Bardem, no es suficiente para justificar su existencia.

Esperemos la nueva etapa. Aún deseamos dar una oportunidad en nuestra esperanza al IIEC. Pero la verdad, sin mucha convicción por nuestra parte. Sobre todo, después de ver los engendros realizados por algunos alumnos del IIEC. Y es que el cine es algo más que un oficio. Es una vocación. Y es algo distinto que una vocación. Es un oficio.

Sobre el productor:

El productor español suele ser un señor que dice que no está, por sí los acreedores. Un hombre que no entiende nada de cine, ni falta que hace, porque para eso tiene asesores que tampoco entienden. Lanza sus películas espiando el último éxito popular, sin importarle un pimiento eso del "cine-arte", porque tal cosa es una pamplina de los jóvenes idealistas.

Menos tremendistas pero acaso más pertinentes son las preguntas que se formulan sobre el espectador medio:

España, ya se sabe, es un país de alegres improvisaciones. Se habla, por ejemplo, del espectador

medio español. Pero he aquí que nadie sabe quién es. [...] ¿Qué tipo de persona es este espectador medio? ¿Qué le gusta? ¿Qué le aburre? ¿Qué cultura tiene? ¿Cuántos hijos? ¿Cuántos ingresos? ¿Qué parte de esos ingresos gasta en cine? Y tantas cosas. Queremos decir, sencillamente, que en España todavía apenas hemos oído hablar de una ciencia llamada Sociología. Que las gentes del cine jamás se han preocupado de saber cómo es el señor que va a ver sus películas. [...] Conocemos todos la clásica estampa americana del investigador de opinión pública. Así, cuando los yanquis hacen un film saben exactamente qué gente irá a verlo. Y pueden gastarse lo necesario. Pero en España es mejor, es mucho más bonito no saber nada de nada.

Los "monstruos" son El acorazado Potemkin, El diario de un cura de aldea, Lo que el viento se llevó, El gabinete del doctor Caligari, El Indio [Emilio Fernández], Rossellini, Fritz Lang, Hitchcock, Greta Garbo, King Vidor y Walt Disney. Veamos algunas de las cosas que se dicen acerca de estos "monstruos".

Sobre el Acorazado:

Hoy, "El acorazado" sigue teniendo un indiscutible valor histórico, un serio valor estético y un insignificante valor temático. Ya sabemos que tras sus imágenes hay unas ideas --no nos referimos ahora a lo puramente político de partido; nosotros somos anti-comunistas convencidos y confesos--, pero cualquiera de los grandes films de nuestro tiempo nos brindan estas mismas ideas con mucha más eficacia. Y, por supuesto, con más emoción.

Tal vez no sea ocioso recordar que El acorazado Potemkin estaba prohibido en España desde la guerra civil: sólo podía ser visto en el extranjero, por tanto, o en proyecciones clandestinas. Ya vimos, en el editorial de Pérez Lo-

zano, la síntesis de lo que acerca de Diario de un cura de aldea y King Vidor se dice. Los juicios adversos sobre Lo que el viento se llevó, El gabinete del doctor Caligari, "El Indio" Fernández, Greta Garbo o Walt Disney no dejaban de ser bastante audaces en 1959. Pero más sorprendentes aún resultan las opiniones vertidas sobre Rossellini, Lang y Hitchcock, ídolos absolutos del Film Ideal cahierista que llegaría con el inicio de la nueva década. Veamos.

Sobre Rossellini:

Cierto es que Rossellini ha hecho dos de las grandes películas del neorrealismo italiano; pero ¿bastan estas dos para juzgarle? ¿No pueden ser, tal vez, el sonido de la flauta en medio de un gran momento que se tramaba alrededor suyo? Que "Paisa" y "Roma, ciudad abierta" son dos grandes films, no nos cabe la menor duda. Pero es que el resto de su producción no es continuación de estos dos. En ella predomina lo mediocre, la tendencia al folletín, que está tan ligada a todos los directores italianos, y una falta de unidad que es patente todo a lo largo de su obra.

Parecido razonamiento, pero acaso más contundente aún, se utiliza para descalificar a Fritz Lang:

Fue de lo más grande y significativo con que contó el cine. [...] Después de sus grandes epopeyas y tras un angustioso silencio, vuelve al cine para realizar unas obritas sin categoría; no obstante, aún pueden adivinarse ciertos reflejos de lo que constituyó su potente estilo. R.P.I. Amén.

El juicio sobre Hitchcock, leído tras conocer la trayectoria posterior de la revista, no deja de producir pasmo:

El cine de Hitchcock es idéntico a sí mismo. Vista una película, vistas todas. Y no porque el procedimiento que utiliza, de suyo elemental, no hay evolucionado, sino porque Hitchcock se ha quedado en la periferia. Hitchcock es un artesano. Sabe cómo intrigar al espectador, pero lo hace mecánicamente, sin poner un ápice de alma. Hitchcock es un truquista, un buen montador a lo sumo, pero nada más. Se ha quedado en el puro hallazgo material de una técnica cinematográfica. Nosotros queremos que el cine sea algo más. Mucho más.

El apartado "Mitos" incluye la revista Objetivo, Los seriales, La crítica de ABC, las Ruedas de prensa, los Festivales, La prensa de cine, Los desconocidos de siempre, Made in Spain, los Sainetes italianos, Las versiones originales, Los "inventores" del cine, Los tópicos del cine español y "Andalousie". Como muestra, reproducimos un fragmento del apartado que dedican a la prensa de cine:

Se llama comúnmente "Prensa de cine" a una serie de publicaciones vulgares, soeces en ocasiones, faltas de toda inquietud cinematográfica y, a veces, incluso periodística. Publicaciones pensadas para embrutecer al lector con el falseamiento del cine por su prostitución, por la degeneración de su calidad sustancial de arte, en opio del pueblo. Sólo el estado habitual de inconsciencia en que viven nuestras multitudes permite concebir que tales publicaciones existan, se hagan, se vendan y se lean.

El pequeño recuadro dedicado a "Los desconocidos de siempre" resulta --no sabemos si intencionadamente o no-- bastante patético. Tras un párrafo introductorio, se dice:

Nuestra generación no conoce prácticamente nada de: Carl Th. Dreyer; Ingmar Bergman; Robert Aldrich; Richard Brooks; Sergio Mihailovicht Ei-

senstein; Abel Gance; G.W.Pabst; Eric von Stroheim; Robert Bresson; Luis Buñuel. Puede que sean tan buenos como dicen los libros. Puede. Lástima que tal vez nunca consigamos comprobarlo. Ya hay quien se cuida de ello.

¿Es plenamente voluntario el fuerte tono crítico implícito en esta nota? ¿Debemos entender que la última frase alude a la inexistencia de una filmoteca y a la existencia de una censura? Dado el tono general de la revista en el período que estudiamos, nos parecería en exceso aventurado contestar afirmativamente a ambas preguntas.

Al margen ya de la gran revisión, se registra en la página 17 la concesión del premio San Jorge --otorgado por la crítica cinematográfica barcelonesa-- a Film Ideal, como mejor publicación periódica especializada de 1958.

Pero el testimonio generacional vuelve en las páginas 24 y 25: "La redacción de FI opina sobre el cine". Pérez Lozano, Martialay, Izquierdo, Lamet, Flaquer y Pruneda destacan, cada uno a su modo, la importancia estética y social del hecho cinematográfico.

En la página 26 se publica la última crónica romana de Juan Cobos, bajo el título "Demasiado 'sexy' en La ley" (se refiere al film de Jules Dassin). La película se desarrolla en un pueblo corso:

En pocos trazos nos muestra su cantera de "vidas poco limpias" y comienza el desfile del amor como pasión desordenada. Al poco rato ya tenemos a todos los personajes en una densa red de adulterios. Dassin no nos reserva ni una historia de amor como Dios manda. La mujer del juez se enamora de un jovencito cuya padre es un "matón" y tiene alguna escena "fuerte" con la Lollobrígida, mientras el comisario se enamora de una amiga de su mujer, y un tercer personaje, Paolo Stoppa,

se prepara para las corridas de San Isidro [el subrayado es nuestro, I.T.]. Le queda a Dassin una historia que puede acabar en boda en la iglesia --Marcello Mastroianni y Gina Lollobrigida--, pero también aquí echa su borrón de tinta negra para que nada puro quede en el amor. Si todas las censuras del mundo desapareciesen "La ley" no podría ser más fuerte en diálogo y en escenas de lo que ya lo es.

La sección crítica va en la página 22 y se ocupa de Jubal, El hombre del traje gris, El déspota y Yo y el coronel, respectivamente de Delmer Daves, Nunmally Johnson, David Lean y Peter Glenville. Entre los estrenos que se registran sin que merezcan atención crítica figura Tierra de faraones, de Howard Hawks, sobre guión de William Faulkner.

Sobre el western Jubal, Lamet opina que, pese a su género, no es adecuado para menores, "dadas algunas escenas excesivamente escabrosas, y el mismo tema en sí". El déspota entusiasma a Pérez Lozano, quien concluye: "En suma, una película sencilla, donde el talento de un maestro [Lean] ha conseguido una obra de gran categoría."

Número 40 (15 enero 1960)

En este número la revista pasa a quincenal y sustituye la tipografía por el hueco-offset. El precio disminuye --pasa de 7 a 5 pesetas-- y las páginas también. Las primitivas 32 (que ya habían pasado a 28) se quedan ahora en 16. Dicho de otro modo: la periodicidad se ha doblado, pero el número de páginas mensuales sigue siendo el mismo. La extensión --tanto absoluta como proporcional-- de la sección crítica, no obstante, aumenta: dos páginas quincenales como mínimo, frente a la frecuentemente solitaria página mensual anterior.

La página 2 está ocupada por noticias breves. En la 3, un recuadro anunciador de los cambios, una carta de Cobos al redactor de Signo J.I. Macua y un editorial sin firma titulado "Más sobre la crítica". En su carta "a un personaje" escribe Cobos: "Decir que FILM IDEAL está a punto de convertirse en mito, me parece desconocer a la gente que lo hacemos --y tú, precisamente, has convivido con algunos de nosotros-. Si es verdad eso de que se nos cita como oráculo, lo lamentamos, porque nada hemos combatido más que los oráculos. El editorial "Más sobre la crítica" apostilla los deseos expresados por un crítico madrileño ("Que no se confundan, y menos que se fundan, la crítica auténtica e

independiente y la que está relacionada con la propaganda.")
 A esto añade, entre otras cosas, el editorial:

Pero no seamos tan ingenuos que creamos que sólo hay que pedir esto a 1960, en relación con la crítica. Porque antes hay que pedirle que sea CRITICA y no reseña cordial y bondadosa; antes hay que pedirle que sea AUTENTICA y no rápida improvisación periodística; antes hay que exigir que sea INDEPENDIENTE y no basada en la amistad o en la simpatía. Pero antes, muy antes, hay que pedirle que sea INTELIGENTE, que esté preparada. Que las personas que la ejercen sean hombres de estudio, que vean cine bloc en mano, que conozcan y desarrollen la teoría del cine, que enlacen el hecho cinematográfico en el gran panorama de la cultura de hoy, buscando sus relaciones íntimas. Antes, muy antes, hay que pedir que tengamos crítica.

Una entrevista de Juan Cobos con el guionista Carlos Blanco --que preparaba para Bronston un Quijote-- ocupa las páginas 4 y 5 (4). En las páginas 6 y 7 se reproduce una polémica (apostillada por Martialay) entre el diario Pueblo (de Sindicatos) y la revista Espectáculo (de Sindicatos también) sobre la protección estatal al cine español: el diario ataca dicha protección y la revista la defiende. Las páginas centrales (8 y 9) acogen una entrevista de Lamet con Carlos Saura, quien acaba de terminar el rodaje de Los golfos. "La huella de Graham Greene en el cine" es el título de un estudio de Antonio Cano Mata que llena las páginas 12 a 14. En la 15, de nuevo, noticias breves, y en la 16 y última un anuncio de El día de los enamorados encabezado así: "El público prefiere el buen cine español."

La sección crítica --que conserva su cabecera "Nada más que la verdad"-- ocupa, como hemos dicho ya, dos páginas: la 10 y la 11. Se comentan las siguientes películas: El

baile (Edgar Neville), Misión de audaces (John Ford), Con la muerte en los talones, (Hitchcock), El Bravo (Irving Rapper) y El gran circo (Newman). Como se ve, hay aquí dos piedras de toque: Ford e Hitchcock, ídolos de Cahiers; y, si incluimos a Neville (5), tres.

Lamet despacha sin contemplaciones a Neville:

Pero Neville, haciendo caso omiso de lo que hemos dado en llamar lenguaje cinematográfico, ha optado por el camino más fácil: el teatro fotografiado. Pasma el que a estas alturas, después de tantos ilustres y fallidos precedentes, pueda concebirse un cine como el de "El baile", sólo apto para mentalidades decadentes. ... Lo siento. Este tampoco es el cine español que necesitamos. Otra vez será.

Cobos nada y guarda la ropa con Ford:

Un film del oeste que lleva la firma de John Ford es algo con personalidad propia. Lejos de temer que le encasillen, Ford se encasilla a sí mismo batiendo una y otra vez los senderos abiertos de una América que nace. ... Acción y comicidad se van alternando en sabia fórmula comercial de viejo hombre que conoce a su público, y es de lamentar que Ford no haya arriesgado más y no se haya lanzado a hacer el mismo film pero con menos cucharadas de humor y menos parte para los dos actores famosos. ... De todas formas, el mejor "western" de 1959 tras "Horizontes de grandeza" y "Río Bravo".

Pérez Lozano, en cambio, se decide a alabar sin reservas a Hitchcock:

El cine de Alfred Hitchcock es difícil de entender si el aficionado no se sitúa en la perspectiva justa, si no indaga el fondo de su estilo y,

sobre todo, la raíz de su estética. Para muchos es la simple utilización del "suspense" aplicado a lo policíaco. Y hay aficionados que le reprochan su aparente superficialidad. Pero el hombre aplica sobre las cosas la luz de que está dotado. Y cuando uno busca trascendencia, que las cosas vayan más allá de la pura apariencia, uno descubre en el cine de este gran realizador valores insospechados.

Este es el tono general del comentario de Pérez Lozano. Compárese esta matizada y favorable opinión con el juicio adverso sin paliativos expresado en el número 31 de la revista, sólo ocho meses antes (6). Tímida, casi imperceptiblemente, algo está empezando a cambiar en Film Ideal.

Número 62 (15 diciembre 1960)

El casi imperceptible cambio apuntado en el número 40 comienza a tomar visos de evolución clara, de la mano del propio Pérez Lozano: Alfred Hitchcock preside la portada de este número 62, y al director angloamericano se dedica el estudio de las páginas centrales (16-18), que bajo el título genérico "El Director y su Obra" realiza el director de la revista. Claro está que Hitchcock es católico, lo cual constituye una coartada acaso todavía necesaria para una revista como Film Ideal:

No es posible entender a este realizador británico --nacionalizado americano, según creo-- si no es considerándolo dentro de la mentalidad de su país. Juan Cobos ha apuntado alguna vez cómo los católicos ingleses han sabido crear todo un humor literario cuyas raíces se clavan en el antagonismo del anglicanismo puritano con una alegría desenfadada y sin acidez de la concepción católica de la vida. Hitchcock es católico [y su humor sigue] una línea que recuerda a G.K. Chesterton.

Y el humor, según Pérez Lozano, es un valor trascendente. No es éste, sin embargo, el único ángulo trascendente del cine de Hitchcock: también convierte en héroes a los hombres vulgares. En cuanto a las acusaciones vertidas en

polémica francesa (de la que Pérez Lozano demuestra por lo menos haber oído algo), merece un curioso comentario la de "erótico y misógino":

El que las víctimas de sus films sean muchas veces mujeres --otras veces son hombres-- es un elemento de lo que en el cine y en periodismo se llama "interés humano". Lo que le pasa a un niño tiene más interés humano que lo que le pasa a un hombre. Lo que le pasa a un débil que lo que le pasa a un fuerte. ... Tiene mayor valor dramático y, por ello, más interés humano lo que le ocurre a una mujer. Concesión a un gusto popular y a la presencia de una lógica atracción de los sexos. ... Sin embargo, es verdad que muchas veces existe algún erotismo en los films de Hitchcock. Pero no creemos que esto pase de ser una concesión popular, comercial, a lo que Hitchcock, por desgracia, se ha prestado bastantes veces.

En la página 3 aparece el editorial "Juego sucio". Partiendo de la protesta de los obispos norteamericanos en torno a la inmoralidad de gran parte de las películas, determina que un cine que "haga del sexo un mercado barato" juega sucio. Y concluye así:

Bien sabe Dios que estamos absolutamente en contra de un cine de ideología socialista, de un cine que niegue los valores fundamentales del individuo y de una cultura cristiana. Pero no podemos por menos de subrayar con cierta ironía cómo los films producidos tras el telón de acero son, en este sentido, ejemplares. Films limpios de forma, aunque sean confusos de ideología. Y uno no sabe qué rechazar más duramente. Si un cine como el soviético, anticristiano, o un cine como gran parte del de Occidente, decadente y corrompido. Porque estamos contra los dos es, precisamente, por lo que deseamos otro cine. Un cine mejor.

Félix Martialay entrevista a Alberto Cavalcanti (pp. 4-5 y 14), quien afirma que "en el cine sólo hay cinco nombres: Flaherty, Griffith, Stroheim, Eisenstein y Chaplin". En la página 6 aparece una crónica de Juan Cobos, que ha visitado los estudios de rodaje barceloneses (Orphea, Trilla e IFI entonces). Tras una serie de consideraciones sobre la antigua primacía cinematográfica barcelonesa y las dificultades del momento, escribe Cobos:

Allí hemos encontrado a Antonio del Amo, a Rafael Gil, a Juan de Orduña y, como no, a Isasi-Isasmendi. Las superproducciones americanas que dominan Madrid están dando algo más de vida al cine en Barcelona, porque obligan a desplazar a la Ciudad Condal a producciones madrileñas que se hacen allí. Para técnicos y artistas el beneficio no es grande porque los equipos suelen ir ya formados desde Madrid, pero al menos los Estudios se mantienen a buen ritmo de trabajo y se habla más de cine en medios que ya tenían olvidado el poner dinero en empresas del género.

Consecuente con sus observaciones, Cobos cierra su crónica con una propuesta un tanto insólita para un madrileño que escribe en 1960 en una revista de la capital:

Sería necesario que Barcelona gozase de una autonomía cinematográfica para que el cine renaciese allí con la pujanza que debió siempre tener. En el momento en que los guiones pudiesen ser aprobados allí, las películas estimadas en su coste en la misma Barcelona y clasificadas en la ciudad donde se hacen, no cabe duda de que se daría un gran paso para que se haga allí el cine que hay que hacer y que las circunstancias burocráticas, entre otras, están retrasando. El mismo paisaje urbano de Barcelona queda olvidado y las características dramáticas de la ciudad inéditas.

Del contenido de este número (de nuevo 32 páginas, pero el precio ha pasado a 12 pesetas) cabe destacar: una crónica desde París de Juan Francisco de Lasa, que califica Le voyage en ballon de "simpática equivocación de Lamorisse"; el final de una serie de Villegas López sobre cine policíaco; un estudio de Enrique M. Martínez sobre "Cine y delincuencia"; una carta abierta de José Ramón S. Sanz que defiende a Disney de los juicios adversos de la revista; un artículo de Pruneda sobre la muerte de Clark Gable (como en toda necrología cinematográfica que se precie, se califica al finado como "último superviviente de una generación"); una crónica de Miguel Sáenz sobre "Cine en el Berlín oriental"; una información de Jorge Torras sobre "The U.S. New Wave", en la que se habla de Jack Garfien, John Frankenheimer, Robert Mulligan, James B. Harris y Sidney Lumet.

Nos detendremos en "Notas para una estética receptiva del film", de Evaristo Picazo (pp. 26-27), porque es la primera vez que en Film Ideal aparecen de modo explícito los fundamentos teóricos de la crítica cahierista, aunque en ningún momento se menciona a Cahiers (sí, en cambio, otra fuente francesa, la Centrale Catholique du Cinéma). Ya este párrafo es bastante explícito:

A nuestro juicio no hay otra crítica válida que aquella que contempla y enjuicia una obra, es decir, una película, considerada en su totalidad y su conjunto, como unidad orgánica y organizada. O, más claro y "a contrario sensu", la crítica como "análisis" del film, entendiendo por análisis la descomposición de la película en sus distintas partes integrantes (guión, música, montaje, fotografía, ritmo, interpretación, dirección...) no nos parece un procedimiento legítimo ya que supone que la película es una yuxtaposi-

ción de elementos, aisladamente evaluables, cuando lo cierto es que ninguno de ellos tienen valor si no [!] en cuanto partes integrantes de un todo que es la obra cinematográfica, el film.

De esto a la "teoría de los autores" sólo hay un paso, que Evaristo Picazo da:

Todo lo dicho supone sustentar y exigir el "cine de autor" y, como consecuencia, la primordial importancia del realizador o director de la obra cinematográfica, como único verdadero responsable del film, resultado final de un proceso creador. Este es el primer punto que la crítica debe abordar y dejar bien establecido y señalado: la película es obra de un creador y éste ha dejado en ella la impronta de su personalidad y de su pensamiento.

Por si la deuda de Picazo respecto del innominable Cahiers no quedaba suficientemente clara, el ejemplo aducido por aquél para esclarecer lo dicho, en una nota a pie de página, despeja cualquier duda que pudiera quedar:

Esta importancia del director se revela, por citar un ejemplo, en "Chicago año 30", película de encargo, en la que, a pesar de ello, Nicholas Ray ha sabido exprimir [el uso de este término casi nos hace pensar en la traducción pura y simple --aunque mala-- del francés] su propia visión de la "selva humana", con su personalísima tesis de la "civilización de la incivilización", visión y tesis que pueden seguirse [otro vocablo sospechoso] también en "Jonhy [respeto la ortografía de Picazo] Guitar" y "Busca tu refugio" y, aún más palpablemente, en "Los dientes del diablo", film este último en el que Ray ha trabajado con más libertad.

La crítica de Film Ideal, sin embargo, está aún lejos del mal traducido pero categórico esquema propuesto por Pícazo. "Nada más que la verdad" ocupa las páginas 28 y 29 y comenta Orquídea Negra (Martin Ritt), El gran pescador (Frank Borzage), María, matrícula de Bilbao (Ladislao Vajda), El discípulo del diablo (Guy Hamilton), Paga o muere (Richard Wilson) y La Gran Guerra (Mario Monicelli).

Sobre el film bíblico de Borzage escribe Flaquer:

Frank Borzage ha hecho un trabajo rutinario, preocupándose de una espectacularidad que tampoco está conseguida. Que un hombre que pasa de los 60 años y que ha dado al cine obras como "El séptimo cielo" (1927), "Adiós a las armas" (1932) "Little Man what Now?" (1934), etc., haga al final de su carrera película como "El gran pescador" nos entristece. Es unirse a las modernas tendencias de los viejos maestros: Vidor, Wyler. Pensemos que esto es sólo una aventura sin consecuencias.

Martialay hace una crítica favorable aunque anodina de La Gran Guerra. Más interesante será acaso cerrar nuestra lectura de este número con un fragmento de la nota que el propio Martialay publica en la página 31, bajo el título "Calificaciones morales retrasadas". Preocupa al autor "el retraso entre el estreno de una película y la publicación de las fichas oficiales del Secretariado": en algunos casos, hasta una semana.

Si consideramos que en las primeras fechas del estreno es cuando más llama la atención una película, hay que llegar a la conclusión de que varios millares de personas acuden al cine sin la debida orientación, perdiéndose por lo tanto una buena parte de su eficacia. [El problema se resolvería] si los calificadores tuvieran acceso a las películas en el momento en que quedan vistas y arregladas por la censura.

Número 68 (sin fecha; aprox., abril de 1961)

Desde el número 64, FI no fecha sus ediciones. Teniendo en cuenta que el número 63 lleva fecha de 15 de enero de 1961 y dado que la publicación es quincenal, cabe dar como probable que el número que ahora nos ocupa apareciese en abril de dicho año.

En este número cambia el logotipo de la cabecera, pero el cambio sustancial reside en que Pérez Lozano, Ballesteros y los jesuitas Landáburu y Sobrino abandonan la revista. Quedan como redactores-jefe Cobos, Izquierdo y Martialay. Se crea un consejo asesor compuesto por José María García Escudero, Javier María Echenique, Florentino Soria, Alfonso Sánchez y Juan Miguel Lamet. En la página 3 se dan dos versiones de la escisión: la de quienes se van lleva por título "Despedida parcial", la de los que se quedan "Crecimiento" (7).

Pérez Lozano y los suyos afirman querer salir al paso de malas interpretaciones: "Ya sabemos que la verdad es con frecuencia difícil de creer, pero ésta es la verdad." ¿Qué verdad? Que los padres residen fuera de Madrid y que otras tareas reclaman la atención de Pérez Lozano y Ballesteros.

F.I., por otra parte, está en marcha. Con un bien trabajado prestigio, con una fiel masa de lectores

de la revista y sus publicaciones complementarias. Otras tareas e inquietudes esperan a algunos de nosotros.

Creemos que F.I. sigue en buenas manos.

Los siete damos gracias a Dios por la obra hecha. Es ya una realidad en el campo de la cultura cinematográfica de nuestro país. Nuestra sólida unidad la hizo posible. Y este espíritu de unidad cristiana seguirá viviendo esencialmente en nosotros.

La versión de Cobos, Izquierdo y Martialay es más extensa (termina en la página 12). Los padres llevaban ya dos años sin colaborar en la revista ni acercarse por la redacción. Pérez Lozano estaba con frecuencia lejos de Madrid. La situación era ya insostenible: reorganización o desaparición. Los que se deciden por la primera solución --"la minoría"-- crean el consejo asesor. Los otros se van.

La sección crítica viene, además, a enriquecerse (aparte de los miembros de los dos consejos --el asesor recién enumerado y el de redacción, o sea nosotros los firmantes--) con la aportación de Elías Querejeta, Carlos Porras, el P. Soria O.P., José Luis Hernández Marcos, además de los entrañables José Antonio Pruneda y Alfonso Flaquer. Salta a la vista que ahora la crítica será más variada. Cada crítico tendrá una media de un film mensual, y esto garantiza una mayor pausa para preparar esa crítica que queremos sea uno de los grandes éxitos de Film Ideal.

El año anterior se cerró el ejercicio con pérdida. Los apuros económicos "se incrementan ahora con las indemnizaciones que hemos tenido que conceder para el pleno disfrute de la revista". Pero Film Ideal no debía morir, aun cuando quienes se quedan hayan de dedicar más tiempo a la revista y renunciar "quien a trabajar en una película, quien a aca-

bar unos cuadros para hacer una exposición en Madrid, quien a la dirección de un diario en estupendas condiciones".

La Semana del cine alemán de Madrid ocupa las páginas 4 a 11. Algunos de los comentarios son todavía de Pérez Lozano. "Eso de hacer películas" es el título de un largo artículo de Ingmar Bergman que va de la página 13 a la 17 y se completa con un estudio de Ian Jarvie, "Notas sobre los films de Ingmar Bergman"(pp. 18-25), traducido por Pruneda. Como puede verse, se ha roto la tónica de trabajos cortos preconizada por Pérez Lozano (8). El propio Pérez Lozano firma su canto del cisne en la revista con una crítica de El séptimo sello, primera película del realizador sueco estrenada en España, que recibe encendidos elogios:

"El séptimo sello" es un film arrebatador; discutible, pero hermoso; polémico, pero lleno de calidades profundas. Un film que nos hace reconciliarnos con el cine, que nos permite seguir esperando, no desanimarnos en la creencia de que, efectivamente, este arte popular es apenas una mala artesanía para tardes domingueras. Aquí hay categoría. ... Formalmente, la película resulta impresionante. En su encuadre, su iluminación, su ambientación, su montaje, su ritmo. Planos como los del mar, al comienzo, o el águila casi inmóvil --¿alusión a San Juan?--, la misma procesión de flagelantes, el clima del bosque, serán inolvidables para el aficionado. (p.26)

En la página 27, Enrique M. Martínez comenta --desde París-- la lista de las mejores películas de 1960 dada por Cahiers du Cinéma. La encabeza Godard (A bout de souffle), seguido por Truffaut (Tirez sur le pianiste). Antonioni (L'avventura) ocupa el cuarto puesto y Buñuel (Nazarín) el quinto. Sólo un "americano" entre los diez primeros: Hitchcock, con Psicosis, en el octavo puesto.

Las noticias --también más extensas que en la época de Pérez Lozano-- van en las páginas 28-29. La sección crítica ocupa las 30-31 y comenta La noche es mi enemiga (Anthony Asquith), Cena de acusados (Julien Duvivier), El rosetto (Damiano Damiani), Horizontes azules (Rudolph Mate), Mi mujer me gusta más (Antonio Román) y Pelusa (Javier Setó). Firman las críticas Flaquer, Pruneda, Martialay y Cobos.

Aunque ninguna de las películas reseñadas merece un comentario favorable por parte de los críticos, se nota en todos ellos una mayor preocupación por las cuestiones formales, en detrimento de los juicios morales tan sólitos en la época inmediatamente anterior. Sólo Cobos parece seguir fiel a lo que podríamos llamar "la antigua línea", como atestigua este fragmento de su crítica de El rosetto:

Aquí Zavattini [guionista del film] presenta un tema social en el fondo y perteneciente a su vena de auténtico moralista. Es cierto que la muchachita del film está descuidada por su madre que suplica a su amante --y la chica lo oye-- que no la abandone; es verdad que las revistas, el cine y otros hechos de la vida de hoy tienen su impacto sobre la personalidad de una muchacha sin formación. Pero no es menos cierto que el film la acusa de ser un personaje peligroso para la sociedad. Todas esas jovencitas precoces con ideas bastante embarulladas suponen a veces un peligro para las relaciones entre la sociedad [!], aparte de ser para sí mismas bastante peligrosas en manos de un desaprensivo.

Un anuncio de El cochecito, la película de Marco Ferreri producida por Pedro Portabella, ocupa la página 32.

Número 75 (1 julio 1961)

La salida a la calle de este número coincide con la aparición del primer número de Nuestro Cine, dedicado en buena parte a Antonioni y más concretamente a La aventura. También en el número de Film Ideal que ahora leemos están presentes el director italiano y su película.

Ya vimos en la lectura del número 68 que los críticos de FI comenzaban a abandonar el juicio moral sistemático, aunque siguieran incurriendo de vez en cuando en él. Este abandono relativo tuvo, al parecer, la dudosa virtud de inquietar a algún que otro lector de la revista. Así se desprende del editorial de la página 3, titulado significativamente " 'Film Ideal' sigue siendo 'Film Ideal' ", que comienza así:

Las páginas que dedicábamos en nuestro último número al director italiano Antonioni han provocado un par de cartas en las que se plantea un problema que, por lo que afecta a nuestro buen nombre y porque deseamos desvanecer cualquier sombra de aprensión en nuestro comunicante y acaso en alguno más de nuestros lectores, nos parece obligado tratar públicamente. (9)

Vienen a preguntarse los lectores si la fisonomía de los últimos números no es índice de un cambio en la revista " y hasta de una inadecuación creciente entre su contenido y su

título, con todo lo que éste significa." ¿Ha dejado la revista de tener una orientación católica? No. Film Ideal

continúa haciendo suyos los propósitos que proclamó desde el primer número y tomando como bandera el pensamiento pontificio sobre el séptimo arte y, particularmente, el que expuso S.S. Pío XII en la Encíclica "Miranda Prorsus" y en sus dos famosos discursos de 1955, verdadera "Carta Magna" del cine. "FILM IDEAL" es una revista católica de cine, y en este aspecto no daremos un solo paso atrás.

Ahora bien, FI es una revista católica "de cine", y no puede desatender el hecho cinematográfico allí donde aparezca. Y juicio católico, según el propio Pío XII, significa espíritu abierto, positivo y generoso. A este criterio se atiene la revista, que sigue fiel a su orientación inicial: "No sólo creemos que somos fieles a esa orientación, sino que nos atrevemos a decir que somos más fieles que nunca.

Por lo demás, es curioso que el primero de los artículos sobre Antonioni que han provocado tales recelos esté constituido fundamentalmente por la transcripción de los comentarios de tres críticos franceses "católicos" [(10)] y que, en cuanto católicos, enjuiciaban el último film de dicho director.

Las páginas de FI están siempre abiertas a la libre discusión, "más aún si los discutidores se presentan como hermanos en la fe", aun cuando sea lamentable la dispersión de esfuerzos o el antagonismo dentro del campo católico.

Una breve historia del festival de San Sebastián preparada por Félix Martialay ocupa las páginas 4 a 6. Presentado por Juan Cobos, el italiano Mario Arosio publica (pp. 7-

11) un trabajo sobre el neorrealismo de su país. Tras dos páginas dedicadas a "Cine y TV" (12-13) llega una entrevista de Juan Cobos con Berlanga, que acaba de rodar Plácido (pp. 14-16). Entre las páginas 18 y 22 se publica, sin firma, el estudio "Max Ophüls, el barroco fatalista". La habitual sección de noticias (pp. 24-25) viene precedida por "Ay, qué cine este" (p. 23), una sección informativa de Jordán muy próxima a los cotilleos de las revistas de cine llamadas "populares".

Tres páginas (27-29) ocupa "Nada más que la verdad". Se reseñan Can-Can, de Walter Lang (Munsó Cabús); Dos caras del destino, de Alfred Weidenmann (Flaquer); Sed de mal, de Orson Welles (Munsó Cabús); Un sombrero lleno de lluvia, de Fred Zinnemann (Cobos); Destino... las estrellas, de J. Lee Thompson (Lamet) y Pánico en la escena, de Alfred Hitchcock (Martialay).

Juan Munsó Cabús (11) elogia sin reservas las virtudes formales de Sed de mal:

Ahí está, pletórico, absorbente, su [de Welles] barroquismo fulgurante, su cine hecho de imágenes, de sensaciones visuales, con su prodigiosa economía de la luz, con esa cámara bruja que --cual nueva alfombra mágica-- surca el espacio en cualquier dirección --riéndose de todo centro de gravedad--, para captar y sorprender los volúmenes --hombres y cosas-- desde los ángulos más insospechados. Es, en definitiva, el triunfo del cine clásico de Welles, ese cine donde el pormenor pasa a ser factor esencial y el condimento se convierte en única substancia.

Juan Cobos sigue concentrándose bastante en la peripeicia argumental y emplea la mayor parte de su crítica en "contar la película", en este caso Un sombrero lleno de lluvia. La cuestión de la puesta en escena, que va a ser

tan importante en el futuro inmediato de la revista (Guarner irrumpirá en el número siguiente con su crítica de Interludio de amor de Douglas Sirk), la despacha Cobos con este breve párrafo --por supuesto, la fórmula "puesta en escena" no aparece--:

La dirección de Fred Zinnemann se refleja sobre todo en el trabajo de los actores. Lo demás ha sido reflejar en los mejores medios un drama que tiene un cincuenta por ciento de sus planos en un "living". Es allí donde el nudo de este drama teatral alcanza su máxima potencia.

Algo parecido le ocurre a Lamet, que a partir del nexo argumental de Destino... las estrellas (se trata de una biografía de von Braun) se lanza a prolijas especulaciones sobre la neutralidad de la ciencia, que le llevan a una reflexión digna de un contracultural americano: "Confieso que siento un gran asco por todo lo que se llama 'progreso' y 'civilización'." Y luego hace lo que en el número 62 decía Evaristo Picazo que no debía hacerse jamás: considerar el film como una yuxtaposición de elementos aisladamente evaluables. Véase si no:

Lee Thompson ha dirigido la película con notable impericia y desgana, sin nervio, como comprendiendo la falsedad de la historia. La fotografía es aceptable, aunque demasiado compuesta y barroca. El montaje, sobre todo en la última secuencia, carece de ritmo. La interpolación de escenas documentales está conseguida. La interpretación, muy mala; ...

Tampoco Martialay muestra entusiasmo por la puesta en escena de Hitchcock, por lo menos en Pánico en la escena (película de 1950). "La realización impecable, la intenciona-

lidad de los planos, las ideas que se ven bullir en cada encuadre y en cada movimiento de cámara, acreditan la mano maestra." ¿Qué falla entonces?

Con un relato puramente convencional y unos personajes más convencionales aún, la película, vista con frialdad, con sentido crítico, queda desmantelada enseguida. Nada es lógico, sin que dentro de lo ilógico quepa lo verosímil. Desde el padre de la muchacha, hasta el policía, pasando por la doncella de la actriz, son personajes artificiosos, de farsa. Los once años de diferencia con las otras películas de Hitchcock se notan en la falta de seres humanos, de personas de una psicología equivocada o no, pero siempre dentro de unos tipos humanos. Le falta también ese hombre normal sobre el que se acumulan unas circunstancias anormales, pero verosímiles. Le falta gran parte del mejor Hitchcock.

Como se ve, hay un Hitchcock "mejor" y otro "peor": la "política de los autores" no ha llegado aún a Film Ideal.

Número 85 (1 diciembre 1961)

Número dedicado al IIEC. En portada, la página de un story-board de Carlos Saura. Sobre ello, la revista publica esta explicación en la página 3:

En este número dedicado en gran parte al Instituto del Cine hemos querido dar los dibujos de los planos con que Carlos Saura empezaba "LA BODA", uno de esos films de un ex-alumno y actual profesor del Centro, que por ahora no se hará. Esos dibujos valen también para los proyectos de Borau, de Patino, de Picazo, de Summers, de Fernández Santos, y de todos los demás que ya hemos nombrado con tanta frecuencia y que esperan hacer sus películas. (12)

También en la página 3 se publica "Nosotros, los que llegamos al I.I.E.C.", un artículo de Alfonso Flaquer y José A. Pruneda, que acaban de ingresar como alumnos en el Instituto. Ambos explican las razones que les han llevado al IIEC --es el único lugar donde se pueden rodar prácticas y donde el fenómeno cinematográfico se plantea en común desde una perspectiva seria y crítica, es la única plataforma de lanzamiento viable--, aunque desean "evitar el que se crea que nos tratamos de erigir en portavoces de una futura promoción de directores cinematográficos" (13). El

itinerario descrito por Flaquer y Pruneda es el siguiente: la afición al cine, la actividad cineclubística, el ejercicio crítico en una revista especializada y, finalmente, el ingreso en el Instituto: "Aunque este espíritu de búsqueda que es en el fondo la crítica no llega a pasar nunca, sí llega el instante en que el único camino abierto ... para expresar las ideas es el hacer cine."

Juan Miguel Lamet, en las páginas 4 y 5 y bajo el título "El I.I.E.C. o la eterna esperanza", estudia la situación del centro, comenta las prácticas de los recién titulados (José Luis Viloría, Julio Diamante y Horacio Valcárcel) y define así los objetivos del Instituto:

El I.I.E.C. se creó para formar nuevas generaciones de profesionales que llegasen al cine con un bagaje intelectual, universitario, superior al que el mundillo del cine suele dar a quienes viven en él. El I.I.E.C. es un centro docente, un imprescindible motor vocacional y --mucha atención-- un enclave de convivencia y de diálogo. El I.I.E.C. supone la posibilidad de que no todo el que llega a la profesionalidad lo haga por la puerta del "cock-tail", el halago, la paciencia y el escalafón. Nada más. Nada menos.

Entre las páginas 6 y 19 se publica una encuesta de Juan Cobos con los titulados del IIEC que todavía esperan realizar su primera película. Son éstos Viloría, Borau, Eguiluz, Diamante, Picazo, Florentino Soria, Esteban Madruga, Summers, Horacio Valcárcel, Patino, Zabalza, Saura, Jesús Fernández Santos y Francisco Prósper. Bardem y Berlanga, por su parte, comentan los avatares de Esa pareja feliz, rodada diez años atrás y considerada como precursora del nuevo cine español, el cine de los que pasaron por el IIEC.

La sección crítica ha crecido (pp. 22-31): se comentan

más películas más extensamente y aparecen abundantes fotos reproducidas a buen tamaño. Tomando como punto de partida la reproducción de una crítica de E. Rodríguez Monegal, opinan sobre El manantial de la doncella, de Ingmar Bergman, Martialay, Lamet, Pascual Cervera, Guarner, Javier Aguirre, Gonzalo Sebastián de Erice y Alfonso Flaquer.

Martialay, Lamet y Flaquer se preocupan por la dimensión religiosa del film (que fue premiado en la Semana de cine religioso de Valladolid).

Martialay:

No hay problema de fe. No hay problema religioso. El problema es de aplicación de esa fe, de vivencia cristiana con un Decálogo en el que se tiene fe, pero ante el que se peca. ... La venganza por su propia mano, tan monstruosa, se vuelve contra el vengador dejándole la sensación del pecado y, ¿por qué no?, el temor a una ira de Dios, porque teme a un Dios justiciero y olvida a un Dios amor. La expiación es justamente, por serlo, una muestra palpable de esa desenfocada visión de Dios.

Lamet:

El problema de Bergman es, en definitiva, el de la intangibilidad de lo espiritual. ¿No es precisamente un manantial, una prueba, una respuesta lo que Bergman está pidiendo, necesitando? Por eso el Dios de Bergman es un Dios del Antiguo Testamento, un Dios que puede dialogar y no quiere, un Dios terrible, justiciero, a veces magnánimo. Bergman no ha vislumbrado todavía ni la fe ni la misericordia. Pero apunta un camino: la penitencia que supone seguir luchando, pese a no comprender, pese al "silencio de Dios", que diría Moeller, porque, como exclama el padre de la doncella en la secuencia final: "es la única manera de encontrar la paz con uno mismo.

Flaquer:

El esquema, violación y asesinato, venganza, arrepentimiento, es de lo más elemental y ortodoxo que hemos visto en Bergman. En este sentido no dudamos en considerar "El manantial de la doncella" como su película más cristiana. Pero tal vez por eso, es decir, por lo fácilmente encajable en una línea espiritual demasiado clara, dudamos. El salto respecto a sus anteriores películas es demasiado grande.

La opinión de Guarner --que entra más a fondo en cuestiones formales y no olvida usar la fórmula "puesta en escena"-- es más bien desfavorable:

... Por primera vez en un film de Bergman, me he visto desde el principio desconectado de los personajes. Esto quizá sea debido a la imprecisión y a la blandenguería de la puesta en escena (...) y a la falta de profundidad de los actores, obligados a actuar según un módulo violento que, en realidad, sólo es una caricatura de la violencia (cfr. la venganza del padre). Sólo la fealdad fascinante de Gunnel Lindblom causa cierto impacto. Queda, por fin, la cuestión de lo sobrenatural; no veo que el film lo exprese en ningún momento. La escena final con su coro celestial incluido no me parece nada edificante y sí un poco ridícula. ... Ahora se ha puesto de moda criticar a Bergman. Quisiera que mi actitud frente a este film no se atribuyera a ello...

Entre las otras películas que se comentan en el número figuran Exodo, de Otto Preminger, y Fugitivos en la noche, de Roberto Rossellini. La crítica de Exodo por Munsó Cabús --extensa y favorable al film-- se concentra en consideraciones histórico-políticas en torno a la creación de Israel y no tiene particular interés. Sí, en cambio, nos parece pertinente citar un fragmento de la crítica de Cobos a Fugitivos en la noche:

Para hacer la crítica ajustada de este film habría que ver la versión completa, ya que las escenas que faltan aquí y las que faltan en la versión que hemos visto en Roma parecen capitales para la unidad de una película muy ambiciosa temáticamente.

Con estas reservas a la copia (agravadas aquí por un infame doblaje que ha suprimido lo que en Rossellini era en gran parte versión políglota y daba un especial ambiente a ese contacto entre ruso, inglés, americano e italianos, éstos hablando además en "romanesco") lo que se nota es un film malogrado, un Rossellini introspectivo, pero frío que, apoyándose en exceso en el uso del "pancinor" para seguir a los personajes, para aislarlos y agruparlos, llega a empobrecer la narración pese a los hallazgos parciales del sistema. Se nota una cierta pesadez en la resolución de estas escenas interiores casi todas, y con pocos personajes. Haría quizá falta una cámara más movible, más suave y una integración de los personajes en el paisaje (caso de "Viaggio en Italia"). (14)

Número 94 (15 abril 1962)

Número dedicado a la crítica. En él, los hombres que hacen Film Ideal se preguntan sobre su función como críticos e intentan llevar a cabo la crítica de la crítica. La transcripción del diálogo entre José María García Escudero, Manuel Rabanal Taylor, Marcelo Arroita-Jáuregui, Juan Miguel Lamet, Gonzalo Sebastián de Erice, Félix Martialay y Juan Cobos ocupa las páginas 228-247. "Un intento de hablar de la crítica cinematográfica", editorial de Félix Martialay, presenta el número en la página 227:

A todos los de FILM IDEAL nos ha preocupado siempre la crítica. Una patente de valentía y honradez no es mucho bagaje cuando se van alcanzando cotas de relieve. El cine, en sus últimos diez años, ha variado su estética, su lenguaje, de forma notable. La crítica, también. Era el momento de hacer un alto fugaz y mirar alrededor. Y mirar dentro de nosotros mismos. Por pura honestidad profesional, por obligación ante nuestros lectores.

Martialay enumera los principales puntos a tocar: apoyo del quehacer crítico en una tradición; función primordial de la crítica; influencia de los lectores y espectadores en el crítico; presiones sobre el crítico; divergencia de la crítica ante un film.

El contenido del coloquio está dividido en bloques temáticos. El primero de ellos se titula "En España no hay tradición de crítica cinematográfica". Todos los coloquiantes están de acuerdo sobre este punto. García Escudero recuerda que "la primera crítica de las revistas españolas se hizo en el año 15, en la revista España". Rabanal Taylor cita los intentos del grupo Geci y de la revista Nuestro Cinema, anteriores a la guerra civil. Arroita-Jáuregui alude a las críticas de Barbero en Cámara, en los años 41-42.

Se acude después a puntos de referencia extranjeros y se cita a Aristarco, Marcel Martin, Castello, Rohmer, Douchet, John Gillet y Morandini. Las revistas citadas son Revue du Cinéma, Cinéma y Cahiers du Cinéma.

"La función primordial de la crítica es criticar" se titula el segundo apartado. Se juzga duramente a los críticos de diarios. Dice García Escudero:

Yo no creo que los críticos le digan al lector que se va a divertir con la película o no. Creo que esto es hacerles mucho favor a los críticos. Si dijeran eso ya dirían algo. Generalmente, lo que ocurre es que no dicen nada. Lo que ellos suelen invocar, más bien que eso, es que su función en el periódico no es criticar, sino informar únicamente, dar una idea de lo que es la película. Pero, claro, esto es un cuento que ellos se han inventado para no tener que criticar. Es decir, a mí me parece claro que la misión de toda crítica es la que dice su palabra: juzgar, dar un juicio sobre la película, decir si es buena o mala.

Se ocupan después los coloquiantes del binomio público-crítica y están en líneas generales de acuerdo en que el crítico debe educar al público. Se plantean también el problema de si el crítico tiene que ver todas las películas

que se estrenan, problema que podría resolverse mediante equipos de críticos y dando a la recensión de cada película el espacio que mereciera.

Los problemas de fondo y forma, crítica "de argumento" o "estética", suscitan mayor controversia. A la conclusión que recoge el subtítulo del apartado --"El film es una unidad, un todo, y hay que juzgar sus valores puramente cinematográficos"-- se llega tras la exposición de puntos de vista muy diferentes, sin que en ningún momento, cosa curiosa, sean citadas Cinema Nuovo o Cahiers. Más que las disquisiciones generales sin apoyatura teórica mencionable nos parece interesante citar aquí, pues, los ejemplos de películas concretas que aduce algún coloquiante para apoyar sus argumentos. Así, cuando Martialay se refiere a "una película de Minnelli que se llama algo así como 'mi no sé qué esposa'", salta Arroita-Jáuregui:

"Mi desconfiada esposa", que es una película sencillamente extraordinaria, cinematográficamente. Claro, uno dice ¿esto lo puede recomendar literariamente? Pues no, porque aquello es más bien tonto. Pero lo curioso es que esto, que contado en cuartillas ... puede ser absolutamente tonto, aquí cobra unos valores, porque es una cosa tratada de una manera específicamente cinematográfica.

Aquí está ya la especificidad cinematográfica, uno de los caballos de batalla del cahierismo. Claro que, para demostrar que la cuestión "tema" no está superada, bastará contraponer al ejemplo de Arroita la opinión de Rabanal, bastante insólita por cierto en el momento en que se formula:

Por ejemplo, comparo dos películas, de las cuales hemos hablado un poco: "Espartaco" y "Ben-Hur"; personalmente, desde mi punto de vista, "Espartaco" tiene un tema, aunque algo esquemático, muy interesante. Sin embargo, "Espartaco" está peor realizada que "Ben-Hur"; entonces la lástima es que "Espartaco" no tenga la realización adecuada que haga viable ese tema, que sea exacta, vamos, que se vea, que sea entonces cine, porque así no es cine, así es un esquema ideológico, muchas veces gratuito y simbólico, que es muy difícil de captar. Si cinematográficamente estuviera bien hecho, creo que se captaría mejor. Sin embargo, "Ben-Hur", cuya traba-zón interesa menos, formalmente está mejor hecha; pues "Ben-Hur" sufre de esa misma disparidad de unidad; tiene, simplemente, un cierto formalismo, pero como no es funcional, porque no está en función de lo que se dice, porque lo que se dice no está a esa altura, pues queda por debajo.

Partiendo de si el crítico juzga una obra en su momento justo o se da cuenta de si va a ocupar o no un puesto importante en la historia del cine --según el planteamiento de Juan Cobos--, García Escudero y Arroita-Jáuregui se enzarzan en una prolija discusión sobre géneros "mayores" y "menores" (salen desde Shakespeare hasta Agatha Christie), que Martialay zanja así:

Creo que si nos circunscribimos un poco a la cuestión de la subjetividad u objetividad del crítico ante un film, hay que decir que se debe tratar con el mismo interés y con el mismo cariño una cosa que, por ejemplo, no le apetezca, como pueda ser un género "Western" o un género [¿melo?] dramático, que otra que a él le parezca más noble.

Los coloquiantes se muestran de acuerdo en que el crítico es un intermediario entre el artista --sobre quien tiene poca influencia-- y el público. Se enumeran después

diversos modos de presionar sobre el crítico --aparte "el sobre", que los coloquiantes no aseguran que exista--: la amistad, la presión publicitaria, el encargo de versiones españolas (16). Se entra, por último, en el tema de la posición que debe adoptar la crítica española ante el cine español. Según García Escudero, lo más profundo de la discusión lo dijo Gonzalo Sebastián de Erice: "Quien bien te quiera te hará llorar." Y añade por su cuenta: "Nuestros críticos han pecado por alabar lo malo y por no alabar lo bueno."

La revista incluye una página de televisión (a cargo de J.F. de la Fuente) y dos de teatro (a cargo de Pedro Barceló).

En cuanto a "Nada más que la verdad", va de la página 249 a la 252 y se ocupa, entre otras, de las películas La verdadera historia de Jesse James, de Nicholas Ray (José Luis Guarner); El último verano, de Juan Bosch (Julio Martínez); y Jazz en un día de verano, de Bert Stern (Juan Munsó Gabús).

El último verano es interesante por cuanto inauguraba en cierto modo el cine español llamado "de turistas" o "de bikini". Julio Martínez parece haberse dado cuenta de ello:

Los productores de esta película han caído en la idea de que, si los encantos turísticos de España atraen a tantos extranjeros, lo lógico sería "embotellar" en celuloide nuestra "piel", nuestro paisaje, nuestro agradable clima, la luminosidad de nuestro cielo, y enviar el producto conseguido más allá de los Pirineos. ... Lo que se intentaba al iniciarse el rodaje de la película ha sido, sin embargo, conseguido: ha quedado un producto colorista, vistoso, que entra con facilidad por los ojos. Es la posibilidad de éxito económico. Y, si éste se produce, presentimos una avalancha de "films turísticos made in Spain".

Guarner empieza su comentario sobre La verdadera historia de Jesse James citando in extenso el de Jean-Luc Godard en el número 74 de Cahiers du Cinéma. Por si esto no bastara, mediada la crítica concentra en unas líneas la "teoría de la puesta en escena" y la "política de los autores".

Véase:

Como resulta que la personalidad de un autor no se revela en el guión, sino a través de su puesta en escena, a Nicholas Ray le basta con permanecer Nicholas Ray, pese a todas las adversidades, para que sus obras posean automáticamente ese peculiar sentido del cine y esa poesía desbordada que le caracterizan. Por el plano absolutamente superior donde se sitúa su creación, se debe preferir siempre un film mediano de Ray a un buen film de Wise o de Zinnemann, por ejemplo, del mismo modo que es preferible cualquier obra de Mozart o de Bach a una obra lograda de Strauss o de Copland.

Número 100 (15 julio 1962)

"Número cien" se titula el editorial de la página 419 (es decir, la tercera página del número). Cien números: siete años, 2 800 páginas sobre cine. "Creemos, sin vanidades estúpidas, que es un récord." Sin ayudas ni subvenciones oficiales ni particulares, sin carnaza, con un sentido espiritual. Siete años atrás había muchas prevenciones contra el cine: "la despreocupación de los intelectuales y de las minorías encargadas de la educación era la norma general".

Nuestra misión primera fué la de intentar vencer esas prevenciones, la de procurar que al cine no se le negara el pan y la sal. Alimentar esos entusiasmos. Llevar a la conciencia de muchos que el cine tenía importancia en el mundo de hoy, en el mundo de las ideas y de la estética. En el mundo espiritual de esos millones y millones de espectadores-día.

En esa primera etapa había que formar y formarnos. De aquí que nuestra preocupación fundamental fuera el contenido de las películas, su temática, su "mensaje", porque esos entusiasmos, esas preocupaciones y esas prevenciones que había que seguir de cerca estaban muy ligadas al contenido de las películas y a la raigambre literaria de quienes las sentían.

Pero esa etapa no podía ser una finalidad: el cine no es

una filosofía sino un arte, un medio de expresión:

Por ello, sin descuidar la temática de creadores y obras, porque al descuidarlo descuidaríamos nuestra propia esencia de hombres cristianos preocupados por nuestro entorno, hemos tenido que ir profundizando en el lenguaje de la forma, en la perfección estilística y estética.

"Hay un público mejor que el de hace cien números. Más conocimiento del cine-cine." No todo se debe a FI, pero FI ha contribuido al cambio:

La satisfacción del deber cumplido, el reconocimiento por parte de nuestros lectores, cada día más y más numerosos, el saber que una revista cinematográfica católica española está apreciada al par con las mejores del mundo..., son motivos más que sobrados para que demos gracias a Dios por su tan generosa ayuda.

Sigue una entrevista con Damiano Damiani hecha por Juan Cobos y Félix Martialay (pp. 421-423). Damiani acababa de obtener el gran premio del festival de San Sebastián con L'isola di Arturo. "Rutina o libertad, dilema del nuevo cine italiano" se titula un artículo de Franco Calderoni traducido por Sebastián de Erice (pp. 424-428). Desde París, Enrique M. Martínez escribe sobre Pierre Granier-Deferre ("El cine francés alumbra un nuevo gran director", pp. 429-431). Entre las páginas 432 y 441 se publica el cuarto capítulo de la serie de Jean-Pierre Coursodon sobre el cine americano.

Y llegamos a la sección crítica, (pp. 442-447). Se comentan, entre otros, los films El tigre de Esnapur y La tumba india, de Fritz Lang; La puerta del diablo y La colina de los diablos de acero, de Anthony Mann; Duelo en el barro,

de Richard Fleischer; Vidas rebeldes, de John Huston.

La crítica de los films de Lang --que forman una unidad-- se publica bajo el título "Dos tratados de geometría clásica" (anunciado en portada). El comentario principal es de Pruneda y las apostillas de Cobos y Martialay. Pruneda inicia su reseña citando "la discutida crítica" de Esther y el rey por José Luis Guarner (17). Al igual que Walsh, Lang ha llegado a la perfección de la madurez:

De punta a cabo, desde el primer metro hasta el último, los dos films de Fritz Lang son obras acabadas, redondas e impresionantes por la hondura de las emociones que el film transcribe al espectador y por el virtuosismo de una puesta en escena sobria y eficaz hasta extremos hasta ahora inconcebibles.

Entiéndase bien que considero que "El tigre de Esnapur" y "La tumba india" son films de profundo contenido; sucede, sin embargo, que la expresión de este contenido está ineludiblemente ligado[!] a las propias imágenes. Es casi inconcebible cómo la mayoría de los críticos han dejado pasar el film mencionando apenas el exotismo, o la figura de su venerable realizador. ... Si los films de Fritz Lang valieron siempre en la medida que eran una ordenación de masas distintas perfectamente acopladas, esta ordenación alcanza aquí su quintaesencia. Donde superficialmente se aprecia el exotismo existe en realidad una perfecta correlación arquitectónica entre masa exteriores e interiores. ... Es sobre todo en virtud de este paralelismo entre arquitecturas diferentes por lo que el film alcanza su máximo valor.

Las apostillas de Cobos y Martialay inciden en la misma línea. Cobos pide que "la Cinemateca compre estas películas". Para valorar debidamente esta postura debe tenerse en cuenta que la crítica de diarios, así como la de Santos Fontenla en Nuestro Cine (18), fue absolutamente despectiva

sobre el díptico de Lang. Aquí vemos que la nueva generación (Pruneda) y la vieja guardia de FI (Cobos y Martialay) se han convertido ya al cahierismo militante. Como muestra de la actitud de la crítica "tradicional" ante la obra del viejo director alemán, FI reproduce (p. 443) el comentario de Luis Gómez Mesa en Guía Semanal:

Amor y aventuras, en la escenografía deslumbrante de la India. Da extraordinaria sugestión a la película --muy ingenua-- haber sido realizada en los propios lugares de la acción: fastuosos palacios y fascinadores paisajes.

El veterano y en un tiempo prestigioso Fritz Lang --triunfante en "Los Nibelungos", "El doctor Mabuse"-- asumió la tarea de director, pero de modo anodino: en vulgar habilidad rutinaria.

Valor artístico, 0.

El viejo crítico no está, sin embargo, muy lejos de donde el propio FI estaba tres años antes, en la época de Pérez Lozano: compárese la crítica de Pruneda con el comentario anónimo sobre el Lang maduro aparecido en el famoso número 31 de la revista (19). Aquello, ahora, queda ya muy lejos. El cahierismo de FI es cosa adquirida. Guarner --que no esconde sus fuentes y domina el francés-- lo patentiza de nuevo en su crítica de los films de Anthony Mann La puerta del diablo y La colina..., donde cita un largo párrafo del número 69 de Cahiers. Antes de esta significativa cita, Guarner ha escrito ya a propósito de estos dos films:

En ambos se hallan las virtudes características que han hecho la fuerza del estilo de Mann (y que se ponían de manifiesto en los mejores momentos de "El Cid"): serenidad, lógica, y una extraordinaria nobleza de espíritu. Es el triunfo de un cine directo, honesto, que va más allá de las cualidades o defectos del guión que les

inspiró, que se basa en la observación atenta y paciente del comportamiento y el esfuerzo humanos. Son algunos de los más bellos "westerns" --y de los más bellos films-- de la historia del cine: "Colorado Jim", "El hombre de Laramie", "Hombre del Oeste", "Cimarrón"...

Martialay, converso tardío a la nueva doctrina, trata de sepultar --con algún que otro chirrido notorio-- sus antiguas posturas "mensajísticas" bajo el alud de una terminología recién adquirida, más que en la lectura directa de Cahiers (20), por la influencia de Guarner. He aquí algunos fragmentos de su crítica de Duelo en el barro, de Richard Fleischer (uno de los "descubrimientos" de FI):

Y quien quisiera ver en los films de Fleischer sólo una filigrana de los medios expresivos es que no veía mucho más allá de lo que da de sí la mirada física. Porque sus imágenes, golpeando la mirada con el asombro de un lirismo delirante, penetraban más allá, hasta dar el "tocado" a los temas importantes. Porque por encima de su embriaguez plástica se veía un moralista recio que fustigaba costumbres de su tiempo, de su entorno y de sus semejantes con una visión óptica del hombre y su doble camino desde el bien hacia el bien con los trayectos de la corrupción y la posterior catarsis que le hiciera sentirse digno ante sí mismo.

Que esta sinusoides es peligrosa para una narración fuertemente sintética como la cinematografía es cosa muy sabida. Por eso es tan difícil que los europeos --impregnados de trascendencia literaria y de preocupaciones intelectuales-- hagan cine de calidad. Y por eso es tan frecuente que los films americanos que muestran una postura moral pasen por "divertimientos" para menores de edad mental.

"Duelo en el barro" no es el mejor film de Fleischer. No lo es porque influenciado por sabe Dios qué cantos de sirena el realizador neoyorquino ha querido cargar la suerte sobre lo intelectual.

De aquí que una postura moral pase a ser moralizante, que algo espontáneo y virgen se convierta en una cosa elaborada, amasada y exhibitoria. De aquí que la trama literaria venza a la puesta en escena y con ser ésta brillante --ojalá los mejores films de otros cinematografistas tuvieran su cota plástica y su lirismo narrativo-- se nos borre ante los frecuentes subrayados de trascendencia.

La cita es larga, pero demostrativa que Martialay es ya más papista que el Papa en la aceptación radical del "americanismo" y el rechazo del "intelectualismo" y el "trascendentalismo" europeos. Cobos se ha adaptado con menor rapidez: en su crítica al film de Huston Vidas rebeldes (con guión de Arthur Miller) sigue "contando la película", aunque --los nuevos aires le han tocado de refilón-- no olvida referirse a la puesta en escena en un breve párrafo:

Huston hasta en el rodeo se ha limitado a dar a esas palabras [las de Miller] la máxima importancia, de aquí esa puesta en escena donde el plano y contraplano reinan despóticamente, pero también donde hay una estupenda mano en todo ese proceso de descubrirnos más que a los personajes a los propios actores, todos con una personalidad real que se mezcla poderosamente con la de los seres que interpretan.

En síntesis podría decirse que mientras Guarnier y --en menor medida-- Pruneda han asumido y asimilado el cahierismo, la vieja guardia se ha limitado a barnizar superficialmente con la nueva terminología su antigua metodología crítica, adquirida en los tiempos de Pérez Lozano.

Número 110 (15 diciembre 1962)

Cuando este número sale a la calle, José María García Escudero lleva ya casi medio año en la dirección general de Cinematografía y teatro. Antes de pasar a la entrevista que le hace Juan Cobos, bueno será que nos detengamos en el editorial de la página 707. Se titula "Cine español: Europa o nada" y tiene como tema las medidas "aperturistas" del nuevo director general y antiguo colaborador de la revista. Quienes amasaron enormes fortunas con "un cine imbécil" pretenden ahora que se ponga freno al espíritu liberalizador.

De otro lado está toda esa burguesía nuestra que ha tenido una parte no despreciable en la des-cristianización de las masas, y que, sin embargo, coloca con pasmosa facilidad el calificativo de "mal gusto" u otros peores a situaciones o escenas que pueden, bien entendidas, servir de ejemplo, de reflexión para los que quieran molestarse en pensar. Esas gentes de la religiosidad externa, cuyo ejemplo ha dado lugar a espléndidos escritos de autocrítica religiosa, que recomendamos a los que quieran comprender más fácilmente las motivaciones de esta incomodidad que empiezan a sentir algunos --los muchos-- ante una censura que quiere obrar inteligentemente, con clara noción del pecado y no con una espiritualidad acomodada a todo lo que nos conviene y olvidada en cuanto choca contra nuestro egoísmo.

El apoyo a unas medidas de mayor libertad puede suponer un enriquecimiento cultural y un acercamiento a Europa. El defiende los cambios que se están efectuando. El futuro se presenta prometedor, España es un país europeo: "Sería una pena que los comerciantes, disfrazados esta vez de moralistas, ganasen, como siempre lo han hecho en este campo, otra batalla."

La entrevista de Cobos con García Escudero --revisada por éste-- va de la página 708 a la 713. Tras hablar sobre el nuevo sistema de protección al cine (en proyecto aún), Cobos pregunta qué pasaría con una película de interés cinematográfico pero que "no estuviese de acuerdo con determinadas directrices del país". Responde García Escudero:

No entiendo bien la expresión "directrices del país en un momento determinado". Si se quiere aludir con ello a cine de consignas circunstanciales, a cine "dirigido", diré que ese tipo de cine no me gusta. ... Si se alude a los principios fundamentales de nuestra constitución social, inteligentemente entendidos, es claro que una película que se opusiera a ellos rotundamente no podría producirse. O no se podría exhibir.

Cobos alude a que la censura, por primera vez, actúa "con mucho amor al cine, con inteligencia y con respeto por el espectador y por el autor". ¿Cómo será la reacción del público? García Escudero:

Agradezco tus palabras por lo que tienen de elogioso para los miembros de la Junta de Censura. Pienso que, por lo mismo que dije antes sobre el grado de libertad que se puede admitir en una sociedad determinada, la reacción del público será un factor decisivo para lo que dices. Personalmente pienso que nuestro público, en general,

está por encima de los manjares cinematográficos que habitualmente se le han proporcionado.

Una crónica de Martialay sobre el festival de Las Palmas ocupa las páginas 714-718. Entre la 719 y la 721 se publica íntegro sobre organización y funcionamiento de la Escuela Oficial de Cine, nuevo nombre dado al antiguo IIEC. J.A. Pruneda está en Nueva York, desde donde manda una crónica titulada "Estados Unidos, aquí", en la cual habla de West Side Story, todavía no estrenada en España. Luis Gallástegui manda, desde Londres, una crónica sobre el "London Film Festival".

Entre las páginas 726 y 729 termina "Directed by", un diccionario de directores americanos que se inició en el número 104 con Robert Aldrich. Esta última entrega se ocupa de Raoul Walsh, John Wayne, Orson Welles, Robert Wise, Richard Wilson y Fred Zinnemann. A nivel de enfoque crítico sólo nos parece destacable este fragmento de lo que sobre Walsh escribe Guarner:

El arte de Walsh no debe nada a la sutileza; es rudo, directo y con los pies firmemente apoyados sobre el suelo. Y por el mismo hecho de que el árbol que se eleva más alto hacia el cielo es aquel que está más profundamente enraizado en la tierra, su cine alcanza sin esfuerzo una poesía violenta, viril y humorística que recuerda la de las canciones de Brassens. Walsh no trata de transmitir a la humanidad un mensaje extraordinario y trascendental, sino, sencillamente, cultivar un oficio que ama con todo su corazón --y afirmar su fe en unas verdades primeras, tan viejas como el mundo. Es por este motivo que en sus películas apenas se advierte el paso del tiempo.

Tras dos páginas de noticias llega la sección crítica

(pp. 732-734). Se comentan Soltero en el paraíso (Jack Arnold), Laberinto (Rolf Thiele), Cena de matrimonios (Alfonso Balcázar), Twist, locura de juventud (Miguel M. Delgado), y Mujeres culpables (Robert Wise).

Ninguna de las críticas merece ser citada: son tan insignificantes como los films de que se ocupan. Tras los primeros entusiasmos cahieristas, "Nada más que la verdad" parece haber perdido punch y haber entrado en lo anodino. Pero es sólo una situación transitoria: grandes novedades van a producirse en los primeros meses de 1963.

Número 116 (15 marzo 1963)

Muchas de las novedades que anunciamos al terminar la lectura del número 110 se producen en el número que ahora nos ocupa. Por de pronto, el papel ha mejorado. El número de páginas aumenta: pasa a 36. La portada es ahora de cartulina fina y --esto es acaso lo más espectacular-- pasa a imprimirse en cuatricromía, en lugar de las dos tintas planas habituales desde el principio. Hay contrapartida: se comunica a los lectores --"esa gran masa de estudiantes universitarios, empleados y profesionales"-- que, desde el siguiente número, el precio de la revista pasará de 12 a 20 pesetas (los diarios han aumentado su precio poco antes, tras un convenio colectivo de artes gráficas que supone aumentos salariales "de hasta el 150 por 100").

Pero en lo que a nuestro estudio se refiere, la novedad más importante es acaso la irrupción de colaboradores de fresco. En este número pueden leerse críticas de Eduardo Moya, Joaquín Parejo-Díaz, José Luis García Sánchez y Juan Antonio Porto. Y, sobre todo, debutan Miguel Rubio --nombre clave en la inmediata reorganización de la revista (21)-- y Marcelino Villegas --uno de los futuros "marcianos" que caracterizarían la etapa posterior a la escisión de 1965.

En las páginas 164 y 165 se publica una entrevista de

Marcel Martin con Alain Resnais, traducida de Les Lettres Françaises.

"Marienbad, periplo interior en torno al presente", se titula el largo artículo (pp. 166-172) con el que debuta Miguel Rubio. Va encabezado por una dedicatoria ("A Silvia, que vivió conmigo la fascinación de 'Marienbad'") y una cita de Thomas Mann ("En él se encuentran la vida y la muerte y empiezan a conocerse"). La idea núcleo del artículo es que El año pasado en Marienbad es la suprema expresión del "realismo fenomenológico". Cosa poco habitual hasta entonces en FI, se acude con alguna insistencia a referencias culturales extracinematográficas (desde Homero a Queneau pasando por Hegel, el cubismo, Mumford, Mallarmé, Rimbaud, Joyce, Proust, Apollinaire, Kafka, Faulkner y Sarraute). ¿Coartada o exhibicionismo cultural? En cualquier caso, una técnica muy "francesa" (Rubio había convivido en París con el equipo de Cahiers). Del largo texto extraemos algunos fragmentos:

"El año pasado en Marienbad" pertenece, por tanto, a esa familia de obras modernas que intentan liberar al hombre de la tremenda trampa tendida por la lógica clásica. Pertenece a ese grupo de seres artísticos revolucionarios que intentan libertar al hombre de sus prejuicios intelectuales, de su manera de pensar tradicional, roma, chata y poco de acuerdo con las profundas motivaciones, mitos, temores inconscientes, esperanzas a veces evanescentes del hombre contemporáneo. Pertenece a una sensibilidad que trata de expresar, por encima de la influencia de la lógica aristotélica, una nueva forma de ver, de sentir, de pensar y de actuar no-convencional. ...

Esta forma libre y tremendamente necesaria para llegar a expresar el estado de absoluta subyugación que es el amor, de "descontinuar" una historia, dándola a través de una continuidad en diversos planos, "grados de realidad", es la gran

novedad estética de "Marienbad". Se parece a la música serial en el sentido en que, perdida la melodía y el ritmo (en la película la falta de una línea argumental y, por tanto, la supresión del ritmo externo del relato), los sonidos -- aquí las imágenes contrapuestas en el montaje-- producen por agrupación un estado nuevo de significación sonora y, por consiguiente, un nuevo deleite estético. Esta es la modernidad de "Marienbad": esa continuidad que se produce artísticamente por sí misma, sin necesidad de elementos externos, anecdóticos, y que se crean en el mismo instante en que la obra es percibida por el espectador. ...

Y casi siempre hay una contraposición, una disputa permanente entre lo que dice el insistente, monótono, persuasivo comentario de "X" y lo que la pantalla nos está presentando. Desde luego esta continua oposición está buscada con todo rigor: "A" es "no-A". Nunca dice que "A" no es "no-A". Pero a veces asegura que "A" es también "B", teniendo en cuenta que puede ser "no-B". La obra es una continua trampa, la obra insiste en despistarnos.

Como puede verse, estamos lejos de los juicios categóricos y transparentes, "a la pata la llana", de Pérez Lozano. Claro que tampoco Marienbad es Puerta de las Lilas. Sea como fuere, el artículo de Rubio inaugura en cierto modo la línea que llevaría a algunos viejos lectores de FI a concluir que la revista se había vuelto esotérica. Aunque de modo tímido, Rubio se muestra también precursor de una "moda" que no llegaría a cuajar en la revista, ni siquiera en sus propios trabajos: la traslación al campo de la crítica cinematográfica de conceptos y términos procedentes de la lingüística. Véase:

La forma narrativa es, por tanto, ... una forma de construir la frase [el subrayado es de Rubio] cinematográfica muy rica y muy variada, cambian-

do continuamente de tiempo, desde el presente de indicativo, pasando por los otros tres [pasado definido, pretérito imperfecto y subjuntivo, según la terminología de Rubio] hasta llegar otra vez al presente de indicativo. Ese periplo en torno al presente le da una gran profundidad de riqueza conceptual y poética.

Entre las páginas 175 y 177 se publican dos críticas de 8 1/2, de Giulio Cesare Castello ("Un error generoso", traducida de Il punto) y Gian Luigi Rondi ("Un film genial que iguala la realidad a la memoria", traducida de Il Tempo).

El tema de portada del número es un amplio "dossier" crítico sobre West Side Story (pp. 178-190). "El extraño caso del musical" se titula el artículo de Marcelino Villegas que abre el dossier. J.C. (Juan Cobos), bajo el título "El nacimiento de West Side Story" recoge materiales informativos procedentes de The Sunday Times y de "varios amigos americanos". "Desde el ángulo de la técnica" recoge datos extraídos del American Cinematographer. Y publican críticas o comentarios más o menos extensos Eduardo Moya, José Luis Guarner, Joaquín Parejo-Díaz, Juan Cobos, José Luis García Sánchez y J. Munsó Cabús.

"¿Ha existido realmente el musical?", se pregunta Marcelino Villegas. Y contesta: "Han existido tres directores de talento: Stanley Donen, Gene Kelly y Vincent [e] Minnelli." En consecuencia:

Se puede decir que el musical antes de "Un día en Nueva York" no existía, ... y que ha dejado de existir con el último trabajo de Donen. Nuestro error está en referir a un género completo el trabajo de tres directores y añorar como desaparición de algo colectivo lo que es estrictamente individual. Esto es cierto porque, al contrario que en otros géneros, donde junto a las obras

particulares buenas existe un fondo común notable de hallazgos, en el musical ni el cine americano ha conseguido prácticamente nada. Entre una película de Donen y una de Walter Lang no hay relación, ni unión posible. Son algo estrictamente distinto. Fuera de los títulos clásicos, el musical no existe.

En ningún momento se refiere Villegas al tema del número, la película de Robbins y Wise: implícitamente, cabe deducir, considera que West Side Story no es un verdadero musical. Opinión --aunque tácita-- bastante atrevida para el momento (aunque el paso del tiempo haya evidenciado lo que de cierta podía tener) y que no comparten sus compañeros.

Para Eduardo Moya, la película es un musical y más:

Podría afirmarse que, ante todo, "West Side Story" es una película musical. Desde luego, lo es; pero creo que también es bastante más que eso: hay en ella un tema central dramático de gran fuerza, elementos cómicos descriptivos de un ambiente real que juegan a modo de sainete social y sirven de contrapunto a aquél, y una ejecución cinematográfica que desborda el cuadro propio del "musical" e invade otras diversas parcelas del séptimo arte.

Más matizada es la opinión de Guarner, que, tras rastrear en los orígenes del film, considera a Robbins como el verdadero autor ("Wise no posee ni la inventiva de Kelly, ni la sensibilidad de Donen, ni el refinamiento de Minnelli"):

Aunque "West Side Story" no sea el musical definitivo que pudo ser, su aparición puede ser de suma importancia para revitalizar un género fallecido prematuramente antes de mostrar una gama completa de sus posibilidades. Los diez Oscar de "Un americano en París" fueron únicamente una solución de compromiso para el musical, el simple recono-

cimiento de las excelencias del "ballet" filmado. Ahora los diez Oscar de "West Side Story" son mucho más importantes, porque reconocen oficialmente por primera vez que una historia puede ser narrada a través del drama, la música y la danza, con personajes y escenarios perfectamente vulgares y cotidianos. Esto lo sabemos desde hace mucho tiempo, desde "On the Town" [Un día en Nueva York, Stanley Donen y Gene Kelly, 1949], exactamente doce años; pero lo importante es que esto lo descubra ahora el gran público, el mismo público que con su apoyo puede resucitar al género.

Joaquín Parejo-Díaz se muestra entusiasta sin reservas:

... me interesa por eso destacar aquí un punto: la situación del film en el terreno del "musical", pese a no seguir, desde luego, las constantes argumentales a que nos tiene acostumbrados este tipo de cine. Analizado así, es preciso anotar que es la película más válida, la más total de cuantas se han hecho hasta ahora en la historia del musical. Hay en el film, sobre todo, una autenticidad insólita no sólo en el disparatado --deliciosamente disparatado-- cine de un Donen, sino también en cualquier producción cinematográfica U.S.A.

Reservas que sí exhibe Cobos:

Por muchos conceptos, "West Side Story" podría ser la muerte del musical más que su resurrección. Pero esperemos que no sea así, porque el cine en general, incluso los dramas, precisan a diario del estudio del musical, de las libertades expresivas que éste permite. Resnais nunca oculta su estudio a fondo de "Cantando bajo la lluvia", y ningún gran director puede desconocer los avances del cine a través de este género, mucho tiempo menospreciado y que ahora aparece ante todos con toda su real importancia. Lo que me molesta en "West Side Story" es que el musical se vista

de luto. De ahí nacen sus defectos y esa insatisfacción que acaba dejando en mí. La comedia le iba al musical tan perfectamente que cambiarla por tragedia no es una buena medida.

José Luis García Sánchez --que hace un breve análisis político del film-- dice en cuanto al aspecto que nos ocupa lo siguiente:

Quizá no sea una comedia musical, sino una tragedia moderna en la que el destino se hace música y las pisadas se hacen música; una teagedia en la que todo baila con un ritmo que viene de dentro de las actitudes en una danza rígida, violenta y rebelde como las bandas de muchachos cansados de la ley absurda que les imponen las personas serias.

Munsó Cabús considera que los clásicos del género se quedan chiquitos ante este portento:

Con "West Side Story" ha nacido el cine como espectáculo total. Este film, en efecto, abre un horizonte ilimitado a las posibilidades de la imagen y la música. Hasta hoy el musical --con todos sus ejemplos ilustres-- venía a ser más o menos una anécdota adobada con canciones y bailes. Los Donen, Minnelli, Kelly, Quine, etc, habían logrado traspasar esa barrera, pero no es menos cierto que, a la vista de "West Side Story", aquellos títulos quedan necesariamente relegados a la condición de ensayo. (El pretendido "film-danza" de Kelly ha sido ampliamente superado por ese portentoso trabajo de Wise y Robbins.)

Que la película en cuestión no resucitaría el musical lo sabemos hoy, pero eso no tiene mérito. El caso es que el espacio dedicado a West Side Story deja la sección crítica (pp.191-194) reducida al comentario de tres películas:

Atraco a las tres, de Forqué; Como en un espejo, de Bergman; La reina del Chantecler, de Rafael Gil.

En su breve crítica de Atraco a las tres, Guarner se siente obligado a explicar por qué situó este film junto a Los golfos en su selección de las mejores películas españolas de 1962 (23). La explicación es muy sencilla: "Me he divertido, cuando me temía justamente lo contrario."

De la extensa y muy favorable crítica de Julio Martínez al discutido film de Bergman Como en un espejo --para el director sueco había llegado el reflujo crítico-- traeremos aquí el decidido y claro párrafo final:

Puestos ya a sacar conclusiones, señalemos lo cerrada y desesperada de la visión de Bergman, el carácter de moralidad medieval escrito por un monje enclaustrado, y la confianza de que las próximas películas aclaren algunas de las ideas que nos ha sugerido ésta o al menos que las presente de modo más abierto. Sin duda toda la crítica especializada enterrará a Bergman tras esta confesión pública que es "Como en un espejo"; nosotros mantendremos por él un interés idéntico porque estamos seguros que su obra --ese conjunto que es toda su filmografía-- quedará cuando otros muchos hayan sido olvidados.

La reina del Chantecler --interpretada por Sara Montiel-- había recibido de la Junta de Clasificación la categoría Primera A (la máxima, aparte el "Interés especial"). Había recibido también uno de los premios anuales del Sindicato. Y había sido rodada tras la "liberalización" de la Censura por García Escudero. Todos estos factores habían despertado "un interés inicial" en Juan Antonio Porto. Su gozo en un pozo:

El interés, ese interés inicial a que nos hemos referido, se deslía pronto. Paternalismo y premios

arropan a un relato rígidamente ceñido, una vez más, a los inmutables esquemas del género. Y, por otra parte --nuestro gozo en un pozo--, la nueva frontera de la censura ha revertido sólo en los más epidérmicos aspectos del film: el vestuario femenino y el juego dialógico, en ocasiones subido de tono.

La crítica de Porto merece apostillas de Guarner y Arroita-Jáuregui. La de Guarner se inicia así:

Hace algún tiempo, el crítico cinematográfico de Nuestro Tiempo [(24)] defendía la obra de Rafael Gil alegando que no había logrado quizá películas importantes, pero que había conseguido mantener con dignidad a sus seis hijos. La única explicación que se me ocurre de esa "Reina del Chantecler" con que nos obsequia ahora, la culminación de una larga carrera de navets (en francés queda más fino), es la del mantenimiento de un séptimo hijo.

No menos rotundo, aunque más explícito, se muestra Arroita-Jáuregui:

La película es, pues, lo que cabía esperar que fuera, aunque ciertamente la acreditada torpeza realizadora de Gil alcanza ya cumbres inefables, al igual que su insistente y famoso despiste cinematográfico. Porque me parece llegado el momento de decir que Rafael Gil no sabe lo que es una película, no tiene la más mínima idea de lo que es el cine, aunque cierto conocimiento memorístico no le impida manejar, en sus declaraciones y entrevistas en la prensa, nombres más o menos acreditados y términos de eficacia inmediata ante los "snobs" cinematográficos --que tanto abundan--. Rafael Gil no sabe lo que es un plano, ni una secuencia, ni cómo se monta una película. El coge un guión y lo va retratando por las buenas.

Pero lo verdaderamente antológico de la apostilla de Arroita-Jáuregui es su cariñosa reprimenda a Porto:

No conozco a Juan Antonio Porto pero debe ser joven. Solamente la juventud puede justificar ese interés inicial en torno a "La reina del Chantecler", basado en una clasificación, en un premio sindical y en la influencia que sobre el cine español más conspicuo pueda tener la más abierta actitud de la censura. Uno que, en cambio, peina ya canas, no tenía, naturalmente, la más mínima confianza previa en la película. En primer lugar porque uno, siquiera sea de vez en cuando, integra esa Junta de Clasificación [subrayo yo, I.T.]; en segundo lugar, porque uno ha sido testigo padecedor de los sucesivos premios sindicales anuales e incluso durante algunos años se tomó la molestia de comentarlos; en tercer lugar, porque los años le han hecho conocer suficientemente el paño de los cineístas españoles, su conformación mental, para saber que cualquier apertura de la censura jamás se traduciría en un cambio inteligente de nuestra cinematografía y sí en la insistencia manifiestamente descarada en puntos que antes se abordaban de manera velada.

Digamos, last but not least, que en este número se perciben notables audacias visuales en la disposición de textos, titulares y fotografías: son obra del nuevo confeccionador de la revista, José Ramón S. Sanz (que pronto derivaría con éxito hacia la ilustración y el grafismo publicitario).

Número 127 (1 septiembre 1963)

En la portada aparece un fotograma de Escala en Hi-Fi, de Isidoro M. Ferry. (Ya la portada del número 117 había estado dedicada a esta película española, de la cual Juan Cobos era coguionista y ayudante de dirección.)

En las páginas 521-527 se publica un artículo de Lindsay Anderson: "Cómo hice mi primera película, This Sporting Life". En este artículo, Anderson afirma que el haber sido un "crítico violento" antes de llegar a la dirección de cine no le perjudicó en cuanto a su inserción en la industria, "cosa que me sorprende cuando recuerdo lo violentos que éramos todos en aquellos felices días". A partir de ahí emprende una breve reflexión sobre la crítica, que transcribimos:

No creo que nadie en la industria profesional del cine se deje influir por la crítica. Y la verdad es que no es sorprendente. Uno puede imaginar una crítica tan perceptiva e iluminadora que pueda al mismo tiempo iluminar al artista, mostrarle lo que ha estado haciendo y decirle verdades sobre sí mismo que él no ve. Pero en la práctica, uno parece conocer las faltas y virtudes de lo que ha hecho con mayor claridad que la gente que lo critica. Esto quizá se deba a que los críticos juzgan demasiado e interpretan muy poco. Los juicios, después de todo, no son interesantes: nos dicen más generalmente sobre el juez que sobre la obra en sí. Pero un crítico que puede ver algo nuevo y origi-

nal (y quizá sorprendente para mucha gente) y que tiene la inteligencia y la cultura para interpretarlo, para poner de manifiesto su verdadero valor, es tan valioso como raro. (p. 526)

Un largo artículo teórico de Miguel Rubio, "La paradoja del crítico", ocupa las páginas 528-535. Rubio inicia su artículo tras citar a su admirado Merleau-Ponty: "Nosotros que hablamos no sabemos necesariamente lo que expresamos mejor que los que nos escuchan." Inmediatamente después parafrasea a Hödderling [parece obvio que quiere referirse a Hölderlin]: "... Y para qué ser crítico en tiempos de penuria?" Después, a Jean Douchet: "La crítica es el arte de amar." Pero se trata también de comunicar una experiencia estética, y hacer la defensa del autor "es el imperativo categórico del crítico". Ahora bien, del autor sólo tenemos a mano la obra. "¿Y cuál el ser de la obra de arte?", se pregunta Rubio. Heidegger contesta por él: "La condición de obra de la obra consiste en su ser-creada por el artista." El proceso creador es, por tanto, la única forma de comprender a un autor. De ahí la necesidad de que el crítico sea tan autor como el propio autor: "La revolución del cine moderno la ha llevado a cabo un grupo de críticos cuyo destino posterior era la dirección cinematográfica." ¿Y André Bazin? Bazin es el creador de la teoría instrumental que posibilitó a ese grupo una percepción distinta del fenómeno cinematográfico: su obra de arte es su obra crítica. Si el crítico es un autor, ¿de qué es autor? A esta pregunta trata de responder el artículo, "con algunos rodeos".

Tras los rodeos, Rubio considera que el crítico es un autor en su fase previa: "Cuando no se ha llegado todavía al momento de la creación se hace crítica, como una forma de estudio y de reflexión." El grupo de Cahiers operó así:

Antes de crear sus obras pudieron establecer un ambiente que les fuera propicias, porque cuando llegaron a la creación ya habían cumplido una parte de su revolución: en toda revolución hay un doble movimiento hacia atrás y hacia adelante. Habían cumplido con la misión primera de toda revolución, que consiste en derrocar los viejos mitos gastados, estableciendo en su lugar otros nuevos. Echaron abajo muchas estatuas montadas firmemente en sus pedestales --eso, al menos, pareció durante mucho tiempo--, las estatuas de los Clair, Carné, Duvivier, Wyler, De Sica, Pudovkin, Pabst, etc., etc., y dieron una nueva fisonomía al Museo Imaginario del cine con los Hawks, Rossellini, Hitchcock, Lang, Ray, Renoir, Stroheim, etc., etc. (p. 535)

André Bazin, en su célebre artículo "De la politique des auteurs" (25) formula la ecuación: autor + tema = obra. Sus discípulos (con Rivette a la cabeza) consideraron que todos los temas son igualmente válidos para un autor: no hay grandes y pequeños temas. "Sin embargo, el grupo de Cahiers no supo desarrollar la teoría hasta sus últimas consecuencias. Lo que tenían que haber demostrado era que EL TEMA ERA UN ELEMENTO EXTRAESTETICO [mayúsculas de Rubio] y que la ecuación establecida por Bazin estaba mal empleada." La ecuación debía haber sido planteada por el grupo joven de Cahiers de la siguiente forma: autor + reflexión = obra. ¿Qué reflexión? La reflexión crítica que se hace el autor al crear la obra, reflexión de la cual la tarea del crítico es sólo el paso previo. Por tanto, el crítico está condenado a abandonar la crítica: "Porque el crítico es un artista o ni siquiera es un crítico."

En la página 536, en su habitual crónica "Estados Unidos, aquí", Pruneda informa sobre Irma la Dulce, de Billy Wilder. En las páginas 538-542 se publica la tercera entrega de "La historia del cine en 120 films", de Marcel Martin.

"El cine americano conquista América" (pp. 544-545) se ti-

tula una información que recoge la clasificación de directores publicada por Film Culture, nº 28, verano de 1963 (26). Merece la pena reproducir un significativo fragmento de la nota previa elaborada por FI:

La corriente de revalorización del cine americano que inició hace años "Cahiers du Cinéma" y arrastró luego a toda la crítica seria francesa se ha ido extendiendo a muchas partes --nosotros mismos hemos entrado en la corriente, tras un tiempo de reflexión--, y ya hemos reproducido testimonios ingleses, italianos, argentinos, belgas, etc., de las nuevas posiciones de la crítica. Pero quedaba siempre América como lugar más hostil al propio cine americano. Ahora, la revista Film Culture, dirigida por Jonás Mekas, y portavoz del grupo del "New American Cinema" y alrededor de la cual se habían congregado los "anti-hollywoodenses" no sólo con sus críticas, sino también con sus películas, ha sucumbido a la corriente.

Acaso sea también interesante reseñar que el "Olimpo de los directores" ("directores de panteón" según la traducción de FI) está habitado por Chaplin, Flaherty, Ford, Griffith, Hawks, Hitchcock, Murnau, Ophüls, Renoir, Sternberg, Stroheim y Welles: todos, en mayor o menor medida, pueden ser considerados como "directores americanos".

"Nada más que la verdad" ocupa las páginas 548-550 y comenta La diligencia, de John Ford; La rosa roja, de Carlos Serrano de Osma; Bésalas por mí, de Stanley Donen; En la corte del Gran Khan, de Riccardo Freda.

Antes de dejar claro que La diligencia es inferior a las obras posteriores de Ford (sobre todo El hombre que mató a Liberty Valance), Jesús Franco se sumerge en una reflexión muy a tono con la ya confesada línea cahierista de FI:

Analizada como obra aislada y situada en sus circunstancias históricas [La diligencia se rodó en 1939], es uno de los films más importantes de la historia del cinema, no sólo por su calidad intrínseca, sino por su repercusión. Ahora bien; mi opinión es que sus consecuencias han sido funestas. He aquí que el vaquero simple y encantador, el sheriff justiciero y el cuatrero tan encantador como el héroe empiezan a convertirse en tipos complejos, refinados, en seres dignos de ocupar páginas en Freud o Adler. La acción se detiene y empieza la introspección de los seres. Se olvida el horizonte, el caballo, y se entra en las mentes de unos hombres que, por otra parte, no tienen otro interés que el de elementos espectaculares de un mundo de aventura y fantasía, de la épica elemental y recia.

Martialay, que también comenta el film de Ford, difiere de Franco más de lo que a primera vista podría parecer, pero certifica su cahierismo al aprovechar la ocasión para "cargarse" a Zinnemann:

"La diligencia" es una meditación para quienes siguen pensando que la crítica de FILM IDEAL toma unos derroteros esteticistas. Es a través de la puesta en escena en donde se nos dan los elementos necesarios para sacar unas consecuencias morales a través de los comportamientos de esos personajes, que pueden parecer tópicos en su esquematismo, pero que corresponden perfectamente a esa concepción del mundo que tiene Ford. Y se comprenderá cómo "Solo ante el peligro" aparece de pronto como un film mediocre y deshonesto, como obra de arte, por supuesto, que se corresponde a la deshonestidad de la postura moral de Zinnemann.

Gonzalo Sebastián de Erice defiende matizadamente La rosa roja, sobre la que los profesionales de la crítica, "miopes anticineastas", se habían cebado (Serrano de Osma fue durante muchos años profesor de dirección en la EOC). Se trata de una

obra floja y endeble. No obstante:

La película está planificada con un raro sentido de la eficacia y de la sobriedad, foridianamente, con corrección. El enorme plano del enfrentamiento del sacerdote con el "conquistador a la española" es un precedente del plano del tronco junto al río de "Dos cabalgan juntos". Yo no he visto más películas de Serrano de Osma que ésta y apenas conozco a su autor. Lo que sí queda claro es su valía y la necesidad urgente de que se incorpore a la industria con nuevas películas, hechas con más medios, que vengán a avanzar en el camino de lo popular, en el que su autor bien sabe desenvolverse.

Es obvio que la industria desoyó el llamamiento de Sebastián de Erice. Cobos, en su crítica de Bésalas por mí, de Donen, no se resiste a hablar de la "postura moral" del autor, fórmula que en la nueva terminología permite aludir a la moraleja (obsérvese que Martialay ha hecho lo propio):

Donen es hombre que siempre mantiene la postura moral más limpia (hay que dejar que se casen los jóvenes, hay que sacrificarse todos porque un compañero encuentre a su chica, hay que ganar una huelga porque se imponen condiciones de trabajo más justas, hay que volver con el hombre al que se quiere, aunque sea un ególatra; es mejor tener una mujer que le quiera a uno que andar a tiros por un dinero que, al fin, era robado) ...

En la corte del Gran Khan es, según el mismo Cobos, "un modelo de lo que debe ser el cine de época cuando hay fantasía por parte de quienes lo hacen". Como camino es válido: "Como cine, tiene más inteligencia y más ritmo que tantas pesadas películas que quieren ser importantes y quedan en el tedioso ridículo que todos sabemos."

Se publica en la página la valoración numérica de los es-

trenos de la quincena, equivalente de las "estrellas" impuestas por Cahiers du Cinéma y copiadas por tantas otras publicaciones. He aquí la clave: 5: obra maestra; 4: obra importante; 3: obra interesante; 2: a ver, con reservas; 1: sin interés; 0: huir.

El jurado de este número lo componen Cobos, Martialay, Rubio, Sebastián de Erice, Lamet y Arroita-Jáuregui. No se dan diferencias de valoración espectaculares. La diligencia va del 3 de Rubio al 5 de Arroita, pasando por el 4 de los demás. Mayores diferencias se acusan en Bésalas por mí (1 para Sebastián de Erice, 4 para Rubio, 3 para Cobos) y en Una noche en la ópera (5 para Arroita, 2 para Sebastián de Erice). La carga de la brigada ligera obtiene un 4 de Arroita y un 1 de Rubio. Los restantes estrenos se mueven entre el 2 y el 0.

Número 137 (1 febrero 1964)

En portada, un fotograma de El gatopardo, de Visconti. "Los mejores de Film Ideal" ocupa las páginas 75-79. Se trata de la votación sobre los mejores films estrenados a lo largo del año anterior (1963). Votan Martialay, Cobos, Pruneda, Flaquer, Arroita-Jáuregui, Sebastián de Erice, Sagastizábal, Julio Martínez, Marcelino Villegas, Rubio, Waldo Leirós, José María Palá, Ricardo Buceta y Jesús Franco.

La clasificación no se publicaría hasta el número 140, junto con la de los lectores. Los diez primeros puestos se distribuyen así, según la redacción de Film Ideal:

1. Desayuno con diamantes (Blake Edwards).
2. El proceso (Orson Welles).
3. Tempestad sobre Washington (Otto Preminger).
4. Dos semanas en otra ciudad (Vincente Minnelli).
5. Página en blanco (Stanley Donen).
6. Los pájaros (Alfred Hitchcock).
7. La taberna del irlandés (John Ford).
8. Impulso criminal (Richard Fleischer).
9. Cleopatra (Joseph L. Mankiewicz).
10. Dos cabalgan juntos (John Ford).

Como puede observarse, todos los directores son "americanos", por nacimiento o porque su obra está realizada en los Estados Unidos. El primer europeo clasificado, Alain Resnais, ocupa el puesto 12 con El año pasado en Mariembad. El eclipse,

de Michelangelo Antonioni, tiene que conformarse con el 27. Y Fresas salvajes, de Ingmar Bergman, se queda con el 22. Cito estos títulos porque los tres están situados entre los diez primeros en la lista de los lectores:

1. El proceso.
2. Dos semanas en otra ciudad.
3. Desayuno con diamantes.
4. West Side Story (Robert Wise y Jerome Robbins).
5. El año pasado en Marienbad.
6. Los pájaros.
7. El eclipse.
8. Tempestad sobre Washington.
9. Fresas salvajes.
10. Días de vino y rosas (Blake Edwards).

Pese a la apuntada presencia de tres directores europeos en la lista de los lectores, debe reconocerse que hay notorias similitudes entre ambas listas, cada una de las cuales registra un total de 35 películas. Acaso quepa destacar que algunas significativas películas presentes en la lista de los lectores brillan por su ausencia en la de la redacción: Crónica familiar, de Valerio Zurlini (12); La isla de Arturo, de Damiano Damiani (23); El gatopardo, de Luchino Visconti (25); Vida difícil, de Dino Risi (31); Fedra, de Jules Dassin (32).

Otros dos films, considerados como obras maestras por diversas tendencias de la crítica, ocupan puestos modestos en ambas listas. Se trata de El buscavidas, de Robert Rossen (33 redacción, 28 lectores), y Salvatore Giuliano, de Francesco Rosi (20 redacción, 18 lectores).

"El cine, arte del tiempo", un artículo teórico de Pedro (que no firmaba aún Pere) Gimferrer, ocupa las páginas 81-84. Se trata, ante todo, de un artículo bien escrito, cosa bastante insólita hasta entonces en Film Ideal, si dejamos aparte algunas cosas de Arroita-Jáuregui. En segundo lugar,

las referencias culturales extracinematográficas no parecen traídas por los pelos, sino que se muestran pertinentes. Por último, la estructura del artículo --obviamente una defensa subjetiva y razonada del cahierismo-- resulta convincente. He aquí un fragmento en el que se muestra con bastante claridad el criterio "bazinista" del autor sobre el montaje:

Eisenstein, dotadísimo teórico y artista intuitivo, cometió el error de atomizar la obra cinematográfica. A veinticuatro fotogramas por segundo, discurrendo irreversiblemente en cada proyección, el cine debe ser el arte del tiempo. Eisenstein, percatado de esa verdad, no supo acomodar a ella en debida forma sus postulados teóricos. La misma sucesión de las imágenes, su vertiginosa dinámica interna, refleja la corriente del tiempo, es el tiempo; querer forzar esta impresión a través del montaje de atracciones equivale a llover sobre mojado. Al pretender afirmarla, Eisenstein no logró sino destruir la evidencia. Todo cine que se centre en las imágenes aisladas y no en el íntimo movimiento armónico que preside su desarrollo está condenado a la total frustración estética y humana. Si son preferibles los planos-secuencia a las secuencias de montaje, se debe simplemente a que los primeros se integran en un proceso creativo general, mientras que el montaje, haciendo de cada secuencia un fin en sí misma, corroe y disgrega la unidad de la obra. El "film ideal" --a efectos estético-temporales-- sería aquel cuyo decurso, linealmente neutro, impusiese al espectador la realidad irrefutable de una obra que ha sido y sigue siendo, incorporada como organismo total, en nuestra memoria. (p. 82)

Gimferrer distingue tres jerarquías creacionales entre los cineastas modernos: los grandes primitivos (Hawks, Ford, Rouch, Renoir); los neorrománticos (Welles, Minnelli, Brooks, Ray); los meditativos (Lang, Hitchcock, Mizoguchi). A ninguna de estas categorías podrán acceder directores como Shindo, Antonioni o en ocasiones el propio Bresson, cuya "irritante

artificiosidad" nace de que "persiguen a conciencia lo que debe ser don y privilegio". "Todo gran film es una crónica" (Rivette), "el relato de un itinerario" (Gimferrer). Todo film moderno es una compacta unidad estética y humana "sujeta a un armonioso y secreto movimiento de traslación":

Una dinámica interna rige su devenir, y en ella misma reside el sentido último de la obra. No es ya que la forma sea un fin en sí misma; dada la naturaleza del cine, nada se nos puede decir sino a través de la forma. El "mensaje" de todos los grandes films se reduce a uno: la condición del hombre como ser en el tiempo. Lejos del cine las abstracciones históricas de cierta literatura. De esta irrefrenable sucesión de imágenes, ¿que mensaje puede nacer sino el de la fugacidad de nuestras apariencias? Y, de acuerdo con la estética de lo inmanente que define al arte contemporáneo, en la misma vertiginosa corriente de las imágenes se trasluce esa dimensión temporal de la que el argumento debe ser simple trasunto. De ahí la falsedad de obras como "La isla desnuda" (Shindo), "Moana" (Flaherty) o "Umberto D" (De Sica), nacidas de una contemplación estática y abstraccionista del hombre, frente a la profunda veracidad de films cuyo aparente convencionalismo temático tiene en cuenta la ubicación temporal del ser humano. (p. 84)

De ahí también que Río Sávae (Kazan) sea admirable y que Noche de verano (Grau) sea preferible a El buen amor (Regueiro) o a las películas de Berlanga, Bardem o Ferreri: "El cine o la armonía en el tiempo."

La sección "Noticias" ha sido sustituida por "Fila 4" (pp. 85-87): las informaciones --más intencionadas y elaboradas-- han sido redactadas por Arroita-Jáuregui, Cobos, Cortés, Leirós, Martialay y Rubio. En la página 87 se recoge un clarificador fragmento de la entrevista con Jacques Rivette y Roger Leenhardt publicada por Louis Marcorelles en el Sight and Sound londinense. Dice Rivette sobre la postura de Cahiers:

"Fue una reacción. Si hace diez años defendimos tan encarnizadamente la 'mise en scène' fue para estimular deliberadamente la controversia y para rehabilitar la idea de que el cine es algo que uno 've' en la pantalla. Pero en estos últimos años se ha abusado tanto de este punto de vista que ha sido preciso explicar exactamente lo que uno quería decir. No se trata tan sólo de hablar de la fascinación de la imagen que uno ve en la pantalla, sino de entender cómo la 'mise en scène' (puesta en escena) es una expresión de la inteligencia del director. El término incluye no sólo la posición de la cámara, sino la construcción del guión, el diálogo y el manejo de los actores. 'Mise en scène' es simplemente una forma de denominar lo que en otras artes se llamaría la visión del artista, y está clarísimo que la visión de un novelista no depende únicamente de donde coloca un adjetivo o como construye una frase, sino también de la historia que cuenta. Cuando defendemos a Preminger, Hawks o Hitchcock debería resultar evidente que era su visión personal del mundo lo que queríamos que entendiese el público.

"Pero toda nuestra concepción ha sido objeto de abuso hasta llegar a la imbecilidad, y ahora se emplea para defender que un movimiento de cámara que puede llamarse sublime puede cubrir una historia fatua, un diálogo idiota y una interpretación atroz. Esto me parece que es justamente lo contrario de todo por lo que luchamos bajo la bandera de la 'mise en scène', cuando intuíamos la importancia de establecer la autoridad creadora de un film."

Casi todo el resto del número (pp. 88-105) está ocupado por la sección crítica --había que ponerse al día ("o casi", como se dice en la página 2)--, sección crítica que, por cierto, ha dejado de titularse "Nada más que la verdad" (último resabio católico-terrorista de Pérez Lozano) y aparece ahora sin cabecera ninguna.

Inicia la sección una crítica de Carlos Suárez --que ocupa dos páginas, 88-89-- sobre Página en blanco, de Stanley Donen (film que, como vimos, ocupa el quinto puesto en la

clasificación anual de la redacción de FI). Por supuesto, la crítica es entusiasta. Suárez cita a Cobos --"Donen siempre adopta la postura moral más limpia"-- y, sobre todo, a su maestro Miguel Rubio. Página en blanco se desarrolla entre las cuatro paredes de una habitación y, sin embargo, "no se trata de una obra teatral": es enteramente cinematográfica.

Hace poco, hablando de esto con Miguel Rubio, éste dio una de las definiciones más exactas del cine al decir que era un arte de segundos. Efectivamente, hay unos instantes, privativos del cine, en que la obra se transforma y pierde su anterior estructura. En esos segundos, primeros planos en su mayoría, el cine adquiere de golpe todo su sentido, toda su esencia de individualidad. He dicho antes que esos segundos cinematográficos eran privativos del cine, cuando en realidad lo son tan sólo de los grandes realizadores. "Página en blanco" es un magnífico ejemplo de la aplicación de esta teoría. En los primeros minutos de la película, en circunstancias casi absurdas, nace un idilio entre dos personas que se ven por primera vez. Esto, que en media hora de explicaciones y músicas románticas seguiría pareciéndonos absurdo, nos es explicado con toda claridad en tres o cuatro primeros planos, en tres o cuatro pausas del diálogo, hasta el punto de convencernos que, dadas las circunstancias, era obligatorio que naciera el amor. Repito, pues, que la naturaleza teatral no existe en "Página en blanco". (p. 88)

Ya vimos que El gatopardo, de Luchino Visconti, no aparecía siquiera entre las 35 películas seleccionadas por la redacción de FI como las mejores del año. Julio Martínez, no obstante ello, dedica a la crítica del film del italiano cuatro páginas de la revista (90-93). Y es que Julio Martínez, en esta etapa de Film Ideal, hacía la guerra por su cuenta (27). La crítica de Julio Martínez --que se cura en salud al indicar que "entusiastas y detractores se refugian en pos-

turas extremas"-- es concienzuda, serena y matizada. Visconti es "un realizador al que uno ha puesto siempre en entredicho por su particular concepción de la 'mise en scene'", pero no pueden negarse sus cualidades: plano por plano, El gatopardo es una lección de maestro lleno "de sensibilidad, cultura y experiencia.

... "El gatopardo" es el espectáculo extraordinario creado por un hombre de refinado gusto y enorme cultura; un espectáculo que tiene valor artístico como tal, al margen de "estar" en cine y narrar un argumento; un verdadero deleite para la vista y el oído, una sucesión de cuadros para encantar los sentidos del espectador más inteligente. (p.91)

El cine del mismísimo Minnelli "resulta un entretenimiento burgués frente a la depuración aristocrática del italiano". La superioridad de Minnelli estriba, sin embargo, en "ver en cine", por lo que "deja a alguna distancia la manera de ilustrar, muchas veces teatral, de Visconti". Porque aquí reside, en efecto, la clave de que a fin de cuentas el cine de Visconti resulte insatisfactorio: su concepto de la puesta en escena (28) no es estrictamente cinematográfica (compárese este juicio con lo dicho por Carlos Suárez sobre la puesta en escena de Página en blanco, de Donen):

A pesar de todos los aciertos, tenemos que reconocer que la cámara sustituye al público del teatro y que los planos generales nos permiten a lo largo del film contemplar a los actores y el escenario, verles evolucionar e interpretar siempre con vistas a la galería. Las escenas parecen inexistentes por sí mismas, si no consideramos que detrás[?] hay un público ante quien se representa. (p. 93)

La crítica de Una razón para vivir, de Andrew V. McLaglen, por José M^a Palá, nos permite seleccionar una muestra del todavía tímido enfoque "behaviorista" por parte del jefe de fila de quienes serían pronto denominados "los marcianos":

Esponáneamente, Melissa comenta a Chad que ha oído que pronto empezarán a talar árboles. Sabe perfectamente que eso significa que se acerca el día del descenso de los troncos por el río, que es el día de la despedida de Chad. Al terminar de decirlo le mira atentamente a la cara. Está segura de que el comentario-respuesta será algo así como: "Sí, es cierto, y el día en que estén todos talados bajaré yo por el río con ellos." Y, efectivamente, es algo parecido. Pero, tal como aparece en la película, ella ha formulado la pregunta con un impulso, medio involuntario, de tipo experimental : observar la cara de Chad al decirlo; es fundamental para ella. Lo mismo justamente después, cuando Chad compara la belleza del arco iris con la de Melissa y ella vuelve rápidamente la cabeza hacia él. (p. 95)

Otra muestra pre-marciana, esta de Ricardo Buceta a propósito de Aventura en Roma, de Melville Shavelson, nos da un poco la clave de este enfoque crítico poscahierista (el subrayado es nuestro, I.T.):

Lo peculiar de "Aventura en Roma" es el paso continuo de la falsificación a la autenticidad. En algunos fotogramas es posible distinguir una parte con verdadera potencia y partes neutras. Son los actores, la fotografía, panavisión. La mejor crítica consistiría en llenar una cuantas páginas de fotogramas[(29)]. Ejemplos: secuencia en que Gabriela comunica va a tener un hijo, visita de Elsa a casa de Heston, salida de la boda, oración en casa de monseñor... Resulta difícil encontrar una secuencia completa en que esto no ocurra. (p.97)

En otra crítica ya más claramente marciana (Marcelino Vi-

llegas sobre La pista del crimen, de Alex von Ambesser), se nos demuestra que tras este descriptivismo neutro, generalmente dedicado a considerar con interés películas que los críticos "serios" juzgaban mediocres, se esconde algo muy parecido a una verdadera doctrina; lo cual permite que los marciales sean considerados como una "escuela":

Tanta alegría como descubrir una película formidable de la que nadie había hablado o de la que se había hablado sin ningún interés y la confirmación en otras posteriores de que habrá que esperar con la seguridad de encontrarnos siempre una buena película todo el trabajo del que la ha hecho, produce encontrar en una película horrible o simplemente gris una o varias cosas, escenas, ideas sueltas, planos, gestos perdidos, luces, movimientos o trozos de plano que tienen verdad, que aportan algo al cine, a la realidad, que investigan o hacen investigar sobre ellas. Estos momentos pueden ser producto de inspiraciones de un momento, de pura casualidad, del hecho de que el cine puede fotografías la realidad como es y después cada uno puede ver esa realidad fotografiada, o también dentro de la experimentación fallada o equivocada que pretende hacer el director de la película. (p.100)

Pese a las dificultades de expresión de Villegas, podemos ver que esta doctrina nos remite, más que a la frase de Hugo según la cual todo libro malo tiene algo bueno, a la idea de Saroyan: "Arte es todo aquello que miramos con atención." En cuanto a la aplicación concreta del método por parte de Villegas, véase este fragmento de su crítica de Los reyes del sol, de J. Lee Thompson:

El viaje en barco, los encuadres desde lo alto de la pirámide que muestran al pueblo de rodillas, las conversaciones, la llegada de los jefes a la ceremonia y la contemplación de ella desde cerca, inserto de niña que hace bajar la cabeza a niña

para que no mire lo que pasa, gran parte del encuadre ocupado por el ejército y a la izquierda el jefe hablando... "Travelling" lateral a lo largo del ejército maya dispuesto al ataque, los abundantes movimientos de cámara y transfocator, plano general de los indios de Aguila Negra que, de estar colocados en círculo, pasan a línea recta, primeros planos aclaradores... (p.98)

Sobre Pedro Lazaga, uno de los directores españoles "encumbrados" por FI, parece interesante recoger esta opinión expuesta por Arroita-Jáuregui en su crítica de Eva 63:

Pedro Lazaga es un realizador cinematográfico incansable, que hace demasiadas películas y, a lo que se adivina en esas mismas películas, en condiciones económicas no muy brillantes, cuando no decididamente escasas. Naturalmente, en su abundante filmografía predominan las películas sin el más mínimo interés, pero sí hay en ella el número suficiente de títulos que reclaman cierta atención por parte de la crítica, porque parcialmente son películas acertadas, y en algún caso películas francamente buenas. ... De todas maneras, Lazaga es el autor de "Trampa para Catalina", acaso la mejor comedia cinematográfica del cine español, posible punto de arranque, y excelente, para una comedia española cinematográfica. (Espero que FILM IDEAL publique pronto la crítica de esa película, que no he podido hacer personalmente por razones que no escaparán a quienes la hayan visto.) (p. 99)

Las razones a que alude Arroita son que interpretaba un papel en dicha película. La crítica de Trampa para Catalina la haría Guarner en el nº 140 (30).

Julio Martínez, tan ponderado a la hora de hablar de Visconti, despacha sin contemplaciones a Robert Enrico (alabado por el ala más chovinista de la muy chovinista crítica francesa) al comentar su mitificado film El río del búho:

Un buen ejemplo de lo que no se debe hacer en cine y, al mismo tiempo, una muestra de lo que algunos aficionados piensan que es el buen cine. La cámara, declarándose libre y soberana, campa por sus respetos, corre y corre sin ir a ninguna parte, se desliza en travellings gratuitos que siguen, cercan, abandonan o encuentran a los actores, sin servir a la acción en ningún instante. La cámara se esfuerza por ser el alma del film, procura convertirse en elemento engendrador de poesía y termina dándonos no un poema visual como era su intención, sino una aberración de aquel cine "puro" que por los años treinta soñaron Alessandrov, ayudante de Eisenstein, y Machaty. (p.101)

Además de las reseñadas, aparecen en este número críticas sobre El apartamento, de Billy Wilder (Pruneda); La máscara de Scaramouche, de Antonio Isasi-Isasmendi (Sagastizábal); Los tres caballeros, de Walt Disney (Arroita); Cuando el hampa dicta su ley, de Phil Karlson (Waldo Leirós); La parisina, de Michel Boisrond (Sebastián de Erice); La verbena de la paloma, de José Luis Sáenz de Heredia (Arroita); Se necesita chico, de Antonio Mercero (Luis Cortés); Una chica casi formal, de Ladislao Vajda (Luis Cortés); Ensayo general para la muerte, de Julio Coll (Flaquer).

El jurado de la "Crítica de urgencia en números" lo forman Martialay, Cobos, Pruneda, Sebastián de Erice, Palá, Flaquer, Arroita-Jáuregui, Julio Martínez, Rubio, Leirós, Sagastizábal y Buceta. El primer lugar de la lista lo ocupa El testamento del doctor Cordelier, de Jean Renoir: seis de los críticos la consideran una obra maestra; la puntuación más baja corresponde a Palá, que le pone un 3 (obra interesante). También obtienen buena calificación El mundo de Suzie Wong, de Richard Quine, y Duelo al sol, de King Vidor. Si tenemos en cuenta que esta última película es una reposición --fue rodada en 1946--, no estará de más dejar constancia de que Vidor, enterrado por Pérez Lozano en 1959(nº31), ha resucitado.

