

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

4.3. LOS HOMBRES DE NUESTRO CINE

JOSE MONLEÓN

Director efectivo de Nuestro Cine desde la fundación hasta la desaparición de la revista.

Nacido en Valencia en 1927. Licenciado en derecho. Estudios inacabados de dirección en la EOC.

Fue asimismo director efectivo de la revista teatral Primer Acto. Crítico teatral del semanario Triunfo, ha colaborado asimismo en El Urogallo y Cuadernos Hispanoamericanos, entre otras publicaciones.

Profesor de la Real escuela de arte dramático de Madrid, ha sido asimismo profesor invitado de las universidades de New York y Purdue. Ha dirigido teatro (La buena persona de Se-Zuan, Amics i cone-guts, Antología dramática del flamenco) y escrito el guión de Los palos, espectáculo de La Cuadra que obtuvo la medalla de oro en el festival de Moscú. Fundó el Centro dramático de Madrid y el Teatro popular español.

Ha publicado, entre otros, los libros Lo que sabemos de cine, 30 años de teatro de la derecha, América latina: teatro y revolución, Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil y obras sobre la generación del 98, García Lorca, Max Aub y Rafael Alberti.

Políticamente se define como independiente dentro de la izquierda y paramarxista.

- ¿Cómo nació la idea de Nuestro Cine?

- Siempre hay una práctica económica y una ideológica, claro. La económica es que teníamos Primer Acto y un cupo de lectores. Primer Acto desarrollaba una determinada visión del teatro y pensamos que el esfuerzo y el mecanismo que teníamos nos permitía en cierto modo compatibilizarlo con una publicación que fuera de cine: eso permitiría sostener con casi los mismos gastos generales las dos publicaciones. Y desde el punto de vista cultural e ideológico, si nosotros habíamos planteado en Primer Acto una cierta ofensiva o resistencia frente a un tratamiento puramente académico --o evasivo, o formalista-- del hecho teatral, pues también en el campo del cine teníamos que hacer lo mismo. Sabíamos que había montones de películas que no se estrenaban en España. Pensamos que había que levantar un testimonio de todo ese cine que aquí no se veía y hacer una revista que, desde el punto de vista crítico, fuera más o menos gemela de Primer Acto. Así nació la idea de Nuestro Cine.

- Parece que la idea primitiva había surgido un poco en Uninci, entre las gentes del Partido Comunista, ¿no?

- No, no. Lo que pasa es que yo, a la hora de considerar qué gente era interesante, pensé --pensamos-- en el antece-

dente de Cinema Universitario, la revista de Salamanca.

- ¿Y en Objetivo?

- Sí, exacto, también en Objetivo, más concretamente. Objetivo había estado vinculada a José Angel Ezcurra, que era el director de Triunfo y la persona que en aquella época --con mucha, digamos, generosidad-- daba su carnet de prensa para respaldar la salida de Nuestro Cine. El, lógicamente, nos pasó, digámoslo así, gente de Objetivo. Y entonces aparece la figura de Ricardo Muñoz Suay. De ahí viene la idea de contar enseguida con Juan Antonio Bardem. Pero lo primero es que Ezcurra y yo dijimos: vamos a hacer una revista. ¿Y con qué personas habría que hacer esa revista? Objetivo sería el antecedente inmediato: Muñoz Suay estaba ahí, Juan Antonio estaba ahí, y así surgió el hacer un consejo. Inicialmente fue Bardem, pero también pensábamos en gentes como Berlanga, pensamos en ver si conseguíamos hacer una especie de frente amplio, como era el consejo de redacción de Primer Acto. Ese fue un poco el esquema inicial.

- ¿Y el planteamiento económico?

- Era dentro del esquema de Primer Acto. Nosotros decíamos: con el mismo empleado, con la misma casa, sin contraer nuevos riesgos ni aventuras, con la misma imprenta, ¿por qué no intentamos apoyarnos en la existencia de Primer Acto para sacar Nuestro Cine? Y así fue realmente: no hubo capital inicial.

- Porque Primer Acto no era deficitaria.

- No. En aquella época --heroicamente y con mucha dificultad, pagando muy mal, cobrando todos muy mal-- la revista no era deficitaria. Pensamos que si le cargábamos el cincuenta por ciento de los gastos generales a la revista nueva, iba a ser conveniente para las dos: esa podía ser la razón económica para sacar Nuestro Cine.

- Se ha dicho que Nuestro Cine sí era deficitaria, que "chupaba de Primer Acto.

- Sí, sí, chupaba de Primer Acto, hubo temporadas en que Nuestro Cine chupó de Primer Acto. En las épocas normales, Primer Acto oscilaba entre los tres quinientos y los cuatro mil ejemplares de tirada. Y Nuestro Cine andaba entre los dos quinientos y los tres. Esos mil ejemplares de ventaja que tenía Primer Acto la colocaban en una situación ligeramente mejor.

- ¿Qué relación habías tenido tú con el cine antes de iniciarse la revista?

- Había hecho crítica en Valencia, había ido al IIEC y era espectador. También había hecho crítica de cine durante un año en Baleares, durante mi servicio militar en Mallorca... Me pareció que había que llamar a gente seria para poner en marcha la revista.

- ¿La tirada evolucionó entre el principio y el final?

- No. Se movieron lo que te dije: entre los dos quinientos y los tres quinientos. Al final, los dos últimos meses, por problemas de distribución, bajó.

- Al margen de la cuestión tirada, ¿qué etapas señalarías en Nuestro Cine desde el punto de vista de su contenido, de las gentes que colaboraban, de las tendencias que se manifestaban en la revista?

- La presencia de Bardem y de Muñoz Suay en Nuestro Cine hay que verla correctamente, como la presencia de personas como Alfonso Sastre en Primer Acto. Nuestra primera intención no fue tanto hacer una revista política (como se entendería hoy o como lo fueron otras después) como denunciar una falta de información. Recuerdo que el primer número --del que fui muy responsable-- estuvo dedicado a Antonio-ni. Y justamente lo que tenía mucho interés era hablar de una serie de películas y de una serie de directores que aquí no se veían, que uno sólo podía ver en festivales internacionales --Venecia, Cannes--, donde yo había ido enviado por Triunfo. Se trataba de decirle a la gente que la versión oficial según la cual estaba viviendo en un país culto era mentira, se trataba de hablar justamente de una serie de fenómenos que eran básicos en la historia del cine y decirle a la gente: "Si esto es fundamental en la historia del cine, ¿qué pasa que usted no lo ve?" Había que convertir eso en un elemento de presión que sirviera para que la gente dijera: "¿Por qué, si todo eso existe, aquí no lo vemos? Queremos verlo." Se trataba también de dar con ello unas cotas de tipo estético que aquí no existían: ese sería, creo yo, el primer planteamiento. Luego, muy rápidamente --como ocurrió en Primer Acto--, la revista se tuvo que plantear, e hizo muy bien, el fenómeno del cine español. Y entonces hubo toda una segunda época en la que nosotros nos acercamos claramente al cine español. En esta segunda época es cuando se produce una crisis, que fue muy

característica, muy significativa y muy importante, creo yo. Fue el momento en que García Escudero, de alguna manera, pone en marcha el programa suyo de Nuevo Cine Español. Una serie de gentes, entre las que estoy yo --y evidentemente estaban personas como Patino, puesto que hizo Nueve cartas a Berta--, consideramos que había que aprovechar aquella brecha, que aquello en última instancia era una contradicción del sistema en la que había que poner el pie: esa era mi posición. Es decir, que si García Escudero, por razones de prestigio y de festivales internacionales, quería una serie de películas, lo que había que hacer era elogiar esas películas y defender esas películas. Y si la defensa de esas películas creaba una contradicción con el sistema, tanto mejor, en el sentido de que era un arma, un boomerang, y el sistema lo que hacía era potenciar el boomerang. En cambio, había personas --a las que yo respeto mucho, por supuesto-- que creían o consideraban que eso podía ser una manera de consolidar ideológicamente el sistema, que era como caer en la trampa, que era como caer en el juego de elogiar como cine combativo un cine que había sido sufragado simplemente para que pareciera un cine combativo, y que eso era como hacer la propaganda de la jugada. Y ahí, un poco, nos dividimos. Porque yo creía, y muchas gentes creíamos, que en aquel momento --visto dialécticamente, no en abstracto--, en aquel momento era importante potenciar y defender todo ese cine. Y ahí yo creo que termina una etapa de Nuestro Cine que había sido para mí la más interesante.

- Se van Egea, Erice, Eceiza...

- Eceiza ya se había ido antes, me parece. Entonces creamos

otro equipo. Luego se produce una segunda crisis, pero esa creo que es ya una crisis de partido. Yo no lo supe mucho --porque yo en eso siempre he sido bastante ingenuo--, pero evidentemente ahí ya hubo un pequeño problema de militancia. Algunas personas del consejo de redacción ya militaban en partidos y se discutía si la revista seguía o no determinadas posiciones, que yo creía que se discutían en el consejo y que probablemente venían ya discutidas en régimen de partidos.

- ¿Puede considerarse que en algún momento la revista fue una especie de órgano oficioso del Partido Comunista?

- No, no. Sí tuvo gente del PC, y me pareció muy bien como parte de la plataforma de expresión. Pero las cosas que haya dicho la revista que coincidían con el PC, son cosas que asume la revista en el sentido de que eran cosas decididas en la revista, aunque se decidieran con gente del PC, pero no porque vinieran del PC. Digámoslo así.

- Incluso se decía que recibíais un cheque de París.

- Sí, se decía. Ojalá. En aquella época hubiera venido muy bien, pero no, no recibíamos cheque. Incluso recuerdo que publicaron --no sé si fue Pérez Lozano-- que Nuestro Cine había recibido subvenciones oficiales, seguramente a cuenta de que habíamos hablado bien de las películas de García Escudero. La verdad es que nunca, nunca recibimos ningún premio. Incluso había premios para revistas y la nuestra nunca recibió uno: se declaraban desiertos o se los daban a Film Ideal o a una de las revistas conservadoras. Nunca recibimos premios ni cheques.

- En el número 16 hay un artículo de Ezcurra y un texto tuyo contestando a una acusación de "infiltraciones" que hacía un periódico de Murcia...

- Sí, es porque en aquella época nos dio mucho miedo. Había una cosa que se llamaba... se me ha olvidado el nombre. Era una especie de Triple A: lo dirigía un tipo que era embajador y estaba también fray Justo Pérez de Urbel. Publicaban un boletín donde danan los nombres de los comunistas. Entonces a nosotros nos llamó Fraga Iribarne --fuimos Ezcurra y yo muertos de miedo-- para decirnos que nuestros nombres habían salido en ese boletín, donde había un articulito que se llamaba "infiltraciones comunistas". Se decía allí que como prueba de lo podrido que estaba el país, de la necesidad de hacer un escarmiento y de acabar con todos los intelectuales malos, etcétera, se daba el caso de Nuestro Cine. Y se citaba explícitamente el nombre de Monleón, "conocido militante"... Como si fuera un viejo de las brigadas internacionales o una cosa así. Entonces, claro, nos dio mucho miedo, e incluso yo presenté un acto de conciliación obligando a ese embajador a que dijera si era verdad que yo era un gran militante o no, porque la amenaza de Fraga, en aquella época en que existía la ley esa contra...

- La masonería y el comunismo.

- Pues esa acusación llevaba aparejada la suspensión inmediata de la publicación. Entonces nosotros contestamos, fundamentalmente para acreditar ante el ministerio de Información y turismo --del que dependía poder salir o no-- que no éramos comunistas militantes. A nosotros nos llamaron específicamente para preguntarnos, de un modo sonriente, si éramos

o no militantes. Con el boletín en la mano.

- ¿El capital de las dos revistas era de Ezcurra?

- No. Empezamos, me parece, con cincuenta mil pesetas de un amigo mío que tiene un taller de chapas en Valencia y nos hizo una letra --una "pelota" de esas--: con eso pagamos la primera letra de la imprenta. Realmente el capital inicial fue muy, muy pequeño. Luego, ya más adelante, se constituyó una sociedad y se amplió el capital, porque empezábamos a deber. Pero durante mucho tiempo prácticamente no hubo capital inicial y se arrancó de una letra y de las suscripciones que vinieron con los primeros números, pagando por adelantado el año. Eso creó un pequeño fondo y con él nos fuimos defendiendo, hasta que llegó un momento en que hubo que aportar dinero: entonces se creó una pequeña sociedad.

- ¿Desde el primer número fuiste director efectivo de la revista?

- Sí, hasta que --como no tengo carnet de prensa-- me dijeron en la dirección general que no podía ser director, y tuvimos que poner a un señor con carnet. Se dio la circunstancia de que un año salió una disposición diciendo que iban a dar carnet a los periodistas que no lo tuvieran y que acreditaran varias cosas. Una de las cosas que había que demostrar es que se ejercía el periodismo desde una determinada fecha. Entre los documentos que presenté había uno que decía que yo en ese año había obtenido el premio nacional de periodismo por mi trabajo teatral y cinematográfico en Triunfo: era un papel firmado por Arias Salgado. Me contestaron que no había acreditado el ejercicio del periodismo. Yo di-

je que eso era una desfachatez y me dijeron que recurriera. Naturalmente, nunca más se me ha ocurrido ir a esos sitios a pedir nada.

- Una acusación habitual contra Nuestro Cine es que era "italianista", frente a Film Ideal que sería "americanista".

- Eso está bien. No tengo por qué asumir las posiciones de los que estaban allí --todos me parecían gente muy responsable--, pero esa acusación me parece muy bien. Creo que los españoles teníamos mucho más que ver con Italia que con Hollywood como sociedad, que teníamos mucho más que ver con Italia que con la Nouvelle Vague en un momento determinado, aunque en Nuestro Cine hubo cantidad de artículos (entre ellos alguno mío) defendiendo algunos aspectos de la Nouvelle Vague. Pero sí, se nos acusa de eso y está muy bien. Yo creo que la sociedad española tenía mucho más que ver con la italiana, y que el cine italiano tenía unos supuestos históricos, y se traducían en unos propósitos estéticos, y planteaba una temática, y estaba inserto en un discurso cultural que nosotros sentíamos más nuestros. El problema que creo interesante plantear es el famoso tema del realismo. Yo creo que nosotros nos sentimos realistas desde el principio, y esa sería una constante de todo Nuestro Cine, con todas las ventajas y desventajas del término, en el sentido de que a veces había interpretaciones efectivamente esquemáticas y empobrecedoras del concepto de realismo. Pero para nosotros el realismo, en el contexto de la época --y eso es bien interesante tenerlo claro--, no era tanto la opción por unos determinados estilos cinematográficos en tanto que estilos --me parece a mí-- como la opción por un determinado cine (o por un determinado teatro, en Primer

Acto) cuya vocación o sentido o intención última , a través de no importa qué estilo o tipo de películas, fuera de alguna manera --dicho vagamente-- investigar a desvelar la realidad, frente a otro cine que entendíamos nosotros que la ocultaba o la camuflaba. A partir de ese supuesto estaban --cabían-- desde los que introducían la vanguardia dentro del concepto de realismo hasta los que se quedaban con una idea sociológica o esquemática del realismo: eso ya sería el debate sobre el problema del realismo durante toda una época. Para nosotros lo importante era, yo creo, el sentimiento de que el arte oficial español, la prensa española, el mundo oficial español hurtaba la realidad, hurtaba el erotismo real, hurtaba la lucha de clases real, hurtaba los cimientos reales y sociales de la vida, y que por consiguiente había que buscar "eso", a ver cómo se descubriría.

- Por otra parte, vuestra metodología crítica debía bastante a Aristarco y en consecuencia a Lukács.

- También, un poco ingenuamente. También, en aquella época, en Francia estaba la batalla entre Cahiers du Cinéma y Positif, que fue muy significativa. En un momento dado hubo un debate sobre la crítica de arte en el cual entramos nosotros. Claramente, nosotros estábamos muy alineados con todas las posiciones que venían del desarrollo del nuevo realismo, de lo que pudiera haber significado un Zavattini, de la superación de un Zavattini: que estábamos insertos en ese discurso, yo creo que era una noción general. Luego cada uno tenía sus opciones, pero creo que todos --no sé si bien o mal-- considerábamos como inmoral el... Bueno, estaba todo ese principio brechtiano de "hablemos de las rosas, ya me gustaría, pero esta no es época..." En fin, ese senti-

miento de que era inmoral ponerse a hablar estrictamente del estilo por el estilo, sin plantearse el problema de esa película en esa sociedad y en esa época que pintaba.

- De ahí la acusación de "contenutistas" término que por cierto también proviene del italiano: se decía que al dejar el análisis de la forma tan en segundo término no le otorgabais la atención suficiente.

- Yo creo que esa es una acusación que en abstracto es verdadera. Lo que ocurre es que dialécticamente no lo es, porque no tiene en cuenta la situación histórica. Es decir, yo creo que las mismas gentes que en aquella época podían incurrir en un cierto contenutismo son gentes que, sin traicionar lo más mínimo su posición ideológica, luego han podido abandonar esa posición, sencillamente porque los elementos contextuales han variado: no es lo mismo plantearse el análisis de una película en 1979 que en 1963. De todos modos ya hubo un tiempo en que nosotros --en los festivales, por ejemplo-- dejamos sistemáticamente de interesarnos por una serie de películas cuyos argumentos eran social y políticamente ejemplares, pero que nos parecían ingenuas y estilísticamente malas. Hay un momento en que Nuestro Cine deja absolutamente de defender o de interesarse por un tipo de cine que en otra época, sin embargo, nos había interesado. Sencillamente lo que ocurrió fue que en nuestra experiencia generacional, en la experiencia personal y la experiencia política del país, ya sentíamos que no valía la pena defender una película simplemente por su contenido. Pero hubo otra época precedente en la que yo creo que la cerrazón, la fuerza de la censura, la cantidad de películas prohibidas, la cantidad de temas prohibidos, la canti-

dad de elementos que no se podían manifestar eran tales, que de pronto era una respuesta dialéctica muy lógica el andar buscando esos materiales. Yo creo que no debemos plantearnos el problema de formalismo/contenutismo en abstracto. Y creo que teníamos razón nosotros en aquel contexto, y que, sin embargo, en otro tiempo o en otro contexto, quizás --bueno, sin quizás-- aquella actitud no hubiera tenido demasiado sentido. Creo que es muy importante tener en cuenta todo eso al analizar los defectos de la cultura de la izquierda española de la época.

- ¿Cómo verías tú ahora la contraposición que entonces evidentemente se hacía --sobre todo entre el 62 y el 65-- entre Film Ideal y Nuestro Cine?

- Para nosotros fue muy revelador el que de pronto, ante una figura como un Pasolini o un Visconti, Film Ideal adoptara las posiciones que adoptó. Eso demuestra que no es verdad que hubiera una pelea entre contenutismo y examen digamos estructural o formal del cine, porque ellos, cuando llegaron Pasolini o Visconti, no hablaron de que las películas no les gustaran formalmente, sino que les atacaron incluso a nivel de insulto personal, desvelando que si eran homosexuales, que si eran del Partido, dando imagen de la degeneración de esos directores. Es decir, que no es cierto ese problema de que unos eran formalistas y los otros éramos contenutistas: era una batalla ideológica, y lo digo con respeto. Eran dos posiciones que en aquel contexto se traducían en dos acentos. Pero el hecho de que frente a determinadas películas los formalistas se salieran del examen formalista para entrar a acusar de comunistas y homosexuales a los propios autores de las películas, evidencia de

un modo automático --en fin, muy claro-- que en aquellas posiciones aparentemente formalistas existía un fortísimo componente ideológico, que nosotros entendíamos como la actitud de la reacción, como la actitud de unos críticos que no querían entrar en los conflictos de la sociedad española, que no querían entrar en los conflictos de clases, que no querían plantearse los problemas de censura, que no querían plantearse los conflictos de las instituciones, y que de alguna manera, con el canto formal a películas de Howard Hawks o películas así, muchas veces estaban realmente eludiendo el problema, que para nosotros era fundamental. Y ellos sabían que lo estaban eludiendo, puesto que ya digo que ante determinadas películas se descubrían. Entonces yo creo que nuestra confrontación ya era absolutamente de fondo, por ejemplo ante un Pasolini. Creo que eso expresa, en el contexto de la época, de una sociedad fascista, dos posiciones ideológicas. Es una lección para mí histórica el que los comprometidos con la izquierda parecían --parecíamos-- contentistas y los comprometidos con la derecha parecían formalistas, estetizantes, "artistas", "puros", desligados de la ganga de la anécdota y de la historia y del tema y el contenido, cuando determinados momentos revelan que eran dos posiciones ideológicas frente a los contenidos, en uno como en otro caso. Tampoco me gustaría que esto se tomara como una generalización, porque nosotros mismos tuvimos colaboradores que antes habían estado en Film Ideal. Tampoco habría que presentar a Film Ideal como el monstruo, ni mucho menos. Yo pongo en cuestión la significación de Film Ideal dentro de las relaciones culturales de la época. Pero también ellos pagaban las contradicciones de esa época: allí había gente formidable, no se trataba de que nosotros fuéramos los buenos y ellos los malos. Sería

injusto que pareciese que yo afirmaba, ni siquiera implícitamente, que Rubio o Terenci Moix fueron fascistas en una época porque escribían en Film Ideal: en absoluto es esa la posición. Yo creo que también Film Ideal tuvo sus contradicciones; por otro lado, fue bien interesante tener un "enemigo", en el sentido de que fue bien rica la confrontación.

- Claro. En alguna medida, el que hubiera tanta pasión se debía a la contraposición entre las dos revistas, a que habíais logrado crear dos "bandos".

- Sí, yo creo que en este aspecto fue positivo. La tragedia de la época era que no se podía discutir con claridad, que de pronto un imperativo ético empezaba a crecer, a crecer, a crecer. Y el imperativo ético es irrenunciable, pero a veces, cuando adquiere una carga excesiva en una discusión sobre arte, definitivamente sustituye la discusión artística por la discusión ética. Y entonces ahí hay una contradicción, porque lo que debiera ser armónico aparece como opuesto. Y eso, en aquella época, a veces ocurrió: éramos pobres gentes que vivíamos como podíamos.

- Dejando aparte Film Ideal, ¿crees que el movimiento crítico originado en Nuestro Cine se ha reflejado después de alguna manera en la prensa diaria o semanal?

- Me resultaría difícil contestarte exactamente, pero sí creo que Nuestro Cine recogió un prensamiento y una alternativa que ahí están. Aglutinó a una serie de gentes que a lo mejor no han escrito en periódicos, pero han hecho guiones o han dirigido películas. Me parece que aquello fue importante, aunque luego se haya podido hacer una crítica a

Nuestro Cine. Pero piensa que cuando nosotros llamamos a gentes como por ejemplo Molina o Marías --pero precisamente pienso en Vicente Molina en este momento--, es porque nosotros mismos queríamos incorporar al equipo gentes que entendíamos, no sé si bien o mal, pero entendíamos que tenían una preocupación formal, sin que el formalismo fuera un camuflaje ideológico. Nosotros creíamos que Vicente era una persona cuyas posiciones frente a un conflicto social se alineaban dentro de lo que llamaríamos el antifranquismo de la izquierda española, y sin embargo entendíamos que él tenía una curiosidad y una visión del cine que respondían a un tipo de examen formal de la película: y el tipo tenía voz y voto y mucha importancia dentro de toda una etapa larga de Nuestro Cine. Con esto quiero decir que Nuestro Cine no se puede simplificar ni reducir a un momento solo de su historia. Lo interesante es que seguramente hay un discurso que pasa por Nuestro Cine, que durante una etapa recogimos nosotros --ahí hay conflictos políticos, según hemos visto-- y que luego continúa. Y que el hecho de que Víctor Erice no repita, digámoslo así, un artículo suyo de Nuestro Cine en El espíritu de la colmena, no significa que El espíritu de la colmena no sea una consecuencia de la etapa suya en Nuestro Cine. En ese sentido, a mí me parece que Nuestro Cine es un discurso que ha seguido proyectándose, y que es el discurso, para bien o para mal, de la generación cinematográfica antifranquista. Que Nuestro Cine rozó más o menos a todas las personas que no estábamos de acuerdo con la dictadura, que no estábamos de acuerdo con las características de la política cultural de la época, empezando por la censura. Nuestro Cine ha tenido una proyección, no tal como era sino a través de su desarrollo. Y el que no hay tenido más significa sencillamente que los

medios de información y de comunicación han seguido siendo ocupados fundamentalmente por la derecha. Nosotros éramos Nuestro Cine y la derecha era casi todo el resto. Y posteriormente el desarrollo cultural de la izquierda española en medios de "muchacha" comunicación sigue siendo muy difícil. La izquierda española ha podido tener constantemente sesiones de cámara, teatros independientes, "nuestros cines", folletos, la semana de aquí, la semana de allá: esa ha sido la posibilidad actuación de la izquierda. En cambio la derecha ha actuado en plataformas mucho más "comunicadas", mucho más regulares. Creo que no solamente Nuestro Cine, sino la mayor parte del pensamiento de la izquierda, aún no ha conseguido asomarse a televisión, por ejemplo, donde cuando pasamos pasamos como los elefantes blancos de Moscú, como algo que se enseña un rato y luego desaparece hasta que lo vuelven a llamar un año después. Creo que, en ese sentido, el problema de Nuestro Cine es el problema de todo un pensamiento que no ha podido crecer, manifestarse, desarrollarse y madurar en una sociedad como esta.

- ¿Cómo harías un retrato-robot del lector de Nuestro Cine?
¿Quién era ese lector?

- Creo que fundamentalmente era un muchacho que se sentía estafado por la vida cultural española y encontraba que Nuestro Cine, a su manera, le demostraba que era estafado. Era fundamentalmente un lector que estaba ligado a nosotros por una razón ética. No política, sino fundamentalmente ética. Creo que nunca fue una revista de militantes, aunque pudiera haber militantes entre sus lectores. El tono era un tono más bien ético-moral, en el sentido de decir "no nos dejan ver esto", "no nos dejan hacer esto", "no nos dejan decir

esto". Era una revista que constantemente arrojaba a un sistema que se presentaba como satisfactorio el censo de lo que ese sistema prohibía y de lo que ese sistema destruía. Creo que nuestros lectores tenían conciencia de eso. El lector de Nuestro Cine era un lector joven, salido de la universidad o universitario todavía, que quería, que sabía que había más cosas, y la revista le testimoniaba que las había.

- Tras haber sido la plataforma publicitaria del NCE, se produce en la revista una revisión de las posturas ante ese fenómeno, revisión que inician los "nuevos" (como Molina, que tú has citado, Marías o Llinàs).

- Sí, pero eso también es un hecho dialéctico. Porque no es lo mismo, no fue lo mismo juzgar la política cinematográfica de García Escudero mientras se producía que a posteriori. En el momento en que García Escudero llamó y dijo: "Vamos a hacer Nueve cartas a Berta " y el pobre Basilio --pasando una serie de calamidades-- consiguió hacerla y la película llenó los cines y nosotros veíamos que allí había una película que testimoniaba todo un aspecto de la vida nacional que hasta ese momento no se había podido testimoniar, en ese momento defender esa película era una posición de todo el grupo de Nuestro Cine. Y digo de todo el grupo porque había consejos de redacción y se publicaron seis o siete números sobre esas películas [fueron nueve, entre el 51 y el 60] y si no se hubiera estado de acuerdo no se habrían publicado: nadie puede decir que yo lo impuse o lo dejé de imponer. Yo era uno de los que defendían la conveniencia de esos números, pero el que entonces estaba en la revista y aceptó esa política es porque en ese momento le parecía

bien. Lo que ocurre es que cuando pasa un tiempo y los premios Buñuel se clausuran o se persiguen o no se permiten, cuando de pronto Fraga da marcha atrás, cuando a García Escudero lo tienen como una especie de paralítico en la dirección general, cuando hay una involución clarísima y una ley del teatro que se iba a hacer no se hace... es cuando la situación, la perspectiva cambia. Porque lo que mientras se había estado haciendo dentro de una visión dinámica --que a nosotros nos parecía un paso adelante-- se para, y se dejan de producir ese tipo de películas, y a Basilio le dicen que no, y al otro le dicen que no, y al otro le dicen que no, y la censura empieza a tumbar guiones, es cuando uno siente que ha sido como estafado. Aquello valía antes, y uno creía que formaba parte de un proceso de transformación, de presión. Y de pronto descubrimos que no. Y ahí hay ya toda una serie de gente que adopta una posición contraria. Pero yo creo que también era dialécticamente lógico que durante un año pensáramos que había que aprovechar esa contradicción del sistema, como fue lógico que cuando el sistema paró la contradicción nos sintiéramos todos defraudados y le echáramos en cara al sistema que había "cometido" una contradicción.

- ¿Os sentisteis instrumentalizados por el sistema en el sentido de haber contribuido a crearle una coartada cultural?

- Eso hay quien lo piensa, incluso con evidente mala fe. Una mala fe que tampoco es mala fe, sino una especie de veneno cultural propio de la época (ahora hay otra clase de venenos). En aquella época la situación de precariedad cultural creaba constantemente ese sentido de la suspen-

cia y el recelo permanentes. Mucha gente ha creído que nosotros, durante determinadas épocas --y muy concretamente en esa época, en relación con el NCE--, éramos colaboradores de la Administración. Y eso no lo fuimos jamás: ya te dije que a nosotros nunca, nunca, nunca nos dieron un premio. Tuvimos problemas constantemente, nos dieron portazos. Yo creo que la pregunta habría que hacérsela simultáneamente a Patino, a Picazo, a todos los que hicieron esas seis o siete películas. Si ellos se sentían instrumentalizados por la Administración porque tenían la habilidad de aprovechar una contradicción para hacer una película, entonces, en ese sentido, todos los que durante el franquismo hicimos cultura de izquierdas, todos fuimos instrumentalizados, porque la hicimos en la medida que nos dejaron hacerla: por más radical que uno se defina, no ver eso es una ingenuidad. Éramos radicales en la medida que la censura consideraba oportuno dejarnos ser radicales. El que fue radical en acciones no culturales es otro terreno. Pero el que fue radical publicando, haciendo cine, haciendo teatro, pintando, dando conferencias, lo fue en la exacta medida en que la policía, la Administración y el sistema quisieron dejarle ser. Llevadas las cosas a este terreno, todos hemos sido instrumentalizados por el sistema. Lo que ocurre es que eso es mentira, porque entre lo que el sistema te dejaba y tu capacidad para desbordar lo que el sistema te dejaba estaba la lucha de la época. Tú sabías que partías de un punto en el que la Administración te quería instrumentalizar: por eso te dejaba existir. Tu capacidad de análisis estaba en decir: "Bueno, este es el juego que esperan de mí, este es el juego que tengo que hacer. ¿Pero de qué manera lo hago para ir más allá de lo que esperan de mí?" Realmente, toda nuestra respuesta fue siempre movernos en el punto en que nos

dejaban y al mismo tiempo desbordar o sobrepasar ese punto. Por eso es un terreno equívoco. Yo nunca me sentí instrumentalizado: me sentí en una sociedad fascista, naturalmente; me sentí en una dictadura, naturalmente. Pero no creo que eso sea sentirse instrumentalizado.

- En la Primera semana de estudios cinematográficos, en una ponencia, dices que, con la Ley de Prensa, el responsable de la revista se convierte en censor de sus compañeros. ¿Tuviste conciencia clara de que cumplías, o debías cumplir, o te hacían cumplir esa función?

- Que la Administración pretendía hacerme cumplir, eso sí lo tuve perfectamente claro. Pero lo tuve, además, a todos los niveles. Porque piensa que yo, mientras dirigía Nuestro Cine escribía en Triunfo. Y Ezcurra --una persona a la que yo estimo mucho y que ha demostrado durante muchos años una conducta ejemplar como director de periódico-- me cortaba muchísimas veces mis artículos. Cuando publiqué la serie "30 años de teatro de la derecha", entre el segundo y el tercer artículo me llamaron a la Dirección General de Seguridad y me dijeron: "Usted puede seguir publicando eso, pero menos hemeroteca." Y yo decía: "Si lo que estoy publicando son citas de los periódicos de ustedes." "Sí, pero hay cosas que dijimos en aquella época, que usted las está reproduciendo con un ánimo de cachondeo y de injuria que no le permitimos." Quiero decirte que entonces se vivía este problema. Yo entiendo muy bien que Ezcurra --a quien le sancionaron y andaba de cabeza-- no tuviera más remedio que plantearse ese trabajo. Y en ese sentido, yo lo planteaba aquí abajo también. Y a veces era muy, muy jodido, porque el redactor, como es lógico, sentía su derecho a la

libertad, se expresaba con toda libertad. La Administración se lavaba las manos y te colocaba a ti en una situación absolutamente trágica: o tenías que plantearle al redactor que determinadas cosas no podían decirse, o por principio no se lo planteabas y en ese momento estabas cargándote la publicación, porque éramos observados y requeteespiados. Y ese problema yo sí lo viví, y lo viví como un conflicto, y lo viví muy dramáticamente. Porque es bien horroroso leer un artículo de alguien y decirle: "Pues yo creo que eso, a lo mejor..." Esto es verdaderamente humillante para el que lo dice y humillante para el que ha escrito el artículo. En definitiva, era una especie de humillación que nos pasaba el fascismo a nuestra propia alcoba: yo la viví, claro. Yo viví todas las humillaciones del intelectual en la época del fascismo, claro que las viví.

- Pasemos a otra cuestión. Parecía interesaros más el cine marginal americano que el de Hollywood. Dicho de otro modo, le dedicasteis más atención a un Mekas que a un Hawks.

- Claro, claro. Es posible que eso fuese un error, seguramente fue un defecto. Pero volvemos otra vez al problema de la perspectiva dialéctica. Nosotros, en aquella época, teníamos la noción --noción que yo todavía tengo-- de que unas formas de producción generan una resultante dada. Por tanto, un cine que cuesta una cantidad de millones de dólares tiene que partir de una exploración de mercados, tiene que partir de unos gustos de mercado, tiene por consiguiente que satisfacer a un público medio. Hay toda una serie de condicionamientos que en alguna medida podrían explicar que, teniendo el cine muchas posibilidades, buena parte del cine que se veía entonces fuera tan convencional o tan artifi-

cioso. Nosotros sí intuíamos y teníamos muy claro que una transformación del cine, una mayor libertad del cine, tenía que plantearse paralelamente a unas formas de producción más libres, con menos carga de dólares. Eso está ocurriendo en Nueva York, por ejemplo, en el terreno del teatro, donde el teatro importante se desplazó de Broadway al Off-Broadway, y del Off-Broadway se ha desplazado al Off-off-Broadway. Y hace mucho tiempo que todo espectáculo norteamericano importante --salvo rarísimas excepciones-- es un espectáculo del Off-off, que luego a lo mejor pasa al Off y luego puede incluso llegar a Broadway y andar por el mundo. Pero el Off-off da unos márgenes de libertad que no tiene Broadway, precisamente por las condiciones de producción. Y creo que nosotros, cuando hablábamos del cine independiente americano, lo que estábamos planteando --a lo mejor más que la estimación de las películas como productos acabados-- era la defensa de unos sistemas de producción que pudieran eludir la carga de la dependencia económica que implicaba la industria de Hollywood. Es por ahí por donde creo que podía ir la defensa de un tipo de cine marginal, como ha ocurrido en teatro, donde en Broadway hay diez grandísimos teatros que generalmente no tienen ningún interés y en el Off-off-Broadway hay ciento ochenta, que es donde realmente se hace y se vive y se crea el gran teatro americano.

- De todos modos, visto con la perspectiva que da el tiempo, parece que mostrasteis un desprecio considerable por algunos autores que han acabado quedando como "grandes".

- Sí, yo estoy de acuerdo en que la necesidad ética --la necesidad de negarnos a ciertas mitificaciones y exaltacio-

nes de un cine que nos era propuesto como el gran modelo cinematográfico-- llevaba su contrapartida. Porque esta es la miseria de todos los "antis": cuando quieres destruir un mito, generalmente eres injusto con la persona mitificada. Es decir: si Howard Hawks o Minnelli, por ejemplo, hubieran sido juzgados en el contexto (y aquí sí que habría que hacer una alusión a Film Ideal), si hubieran sido valorados razonablemente por otros, también lo hubieran sido, posiblemente, en Nuestro Cine. No se hubiera producido esa especie de movimiento --que personalmente nunca suscribí-- ejemplificado en el "nos repugna John Ford" de Antón Eceiza. Personalmente, yo no hubiera escrito --ni escribí-- cosas parecidas. Pero yo entiendo que cuando leíamos en Film Ideal o en determinada prensa que Minnelli era el no va más, que ese era el gran cine de la época y que Antonioni y esos cuatro o seis maricones italianos andaban amargándonos la vida, era muy natural que se produjera ese tipo de respuesta dialéctica. Lo que uno quería decir era que esos tipos no eran el modelo, que esos tipos no eran la norma. Y, probablemente, al querer rechazar la propuesta que se nos hacía de esos directores como norma, pues se era injusto. Y muchas veces hubo críticas muy pobres, porque al querer rechazar el valor mítico de esos directores o de esas películas no se entraba a fondo en el problema. La acusación de que fuimos injustos con algunos autores es una acusación --desde mi punto de vista-- completamente fundada, pero que situando las cosas en el contexto dialéctico también se puede entender y se puede explicar.

- Parece que --hasta que llegó la última hornada de gente-- lo que podríamos llamar al cahierismo pasó por vuestro lado sin que le prestaseis atención.

- Volvería a ser un poco el mismo problema, claro. Cuando yo leí el libro de André Bazin...

- ¿Qué es el cine? [v. bibliografía]

- Cuando leí ese libro me pareció bien inteligente y bien interesante. Lo que vuelve a plantear el eterno problema --el bien interesante problema-- de cómo se viven las culturas en una determinada situación. A mí me parece que André Bazin era mucho más interesante, mucho más inteligente y mucho más válido que la manipulación o instrumentalización que hacían en España los digamos bazinistas. En el fondo no fue tanto un enfrentamiento con el valor que pudieran tener ese cine o esas propuestas como un sentimiento contra la instrumentalización que se hacía de toda esa actitud como normativa. A nosotros lo que nos repateaba es que nos dijeran que eso era el cine, que el cine tenía que ser así, que si uno se separaba de esos supuestos uno estaba cayendo en el contutismo o estaba haciendo sociología o estaba haciendo política y no estaba hablando de cine: porque hablar de cine era hablar del cine de esa manera. Porque yo he leído cosas de Cahiers que me parecen muy bien, y sin embargo en el contexto español eran cosas a las que yo me oponía --dicho de modo muy modesto--, porque me las querían imponer. Piensa que Film Ideal, además, tenía una connotación religiosa, una connotación vaticana. Esto sería una de las miserias culturales de una sociedad fascista: por la misma razón que bastaba que nosotros habláramos bien de un director para que en Film Ideal pensarán que había que ir con cuidado con ese director, es seguro que a nosotros también, en muchas ocasiones, nos bastaba que Film Ideal planteara como modélica una determinada corriente para que nos pusiéramos en

guardia. Y es seguro que ahí se cometieron una serie de errores y que nosotros pasamos de largo sobre muchos fenómenos que en sí mismos eran interesantes, pero que a nosotros, tal como aquí nos venían dados, nos parecían negativos.

- Volviendo al consejo de redacción, ¿cómo funcionaba?

- En general nos reuníamos un día a la semana. Venían todos los del consejo. Se proponía abiertamente un número. Yo hacía las veces de secretario, pero en realidad no me impuse nunca. Y cuando daba la sensación de que me imponía, era por sentido lógico, porque sabía que había que cerrar el 20, llevarlo a la imprenta el 25 y sacarlo el día 3. Algunas veces nos reuníamos en la redacción, pero generalmente fue en un café, el Teyma. Se sistematizaba el sumario, se daba un tiempo. Los redactores se encargaban de hacer el original y eventualmente se planteaba el original a otras personas. Lo que ocurría es que pagábamos muy mal, tarde y a veces nunca: entonces, claro, había pocas posibilidades de pedir colaboraciones. Yo a veces he escrito una barbaridad, por la sencilla razón de que yo estaba dispuesto a escribir sin cobrar.

- Y esta dedicación tuya digamos plena, ¿qué contraprestación económica tenía?

- Tenía un salario, que si no recuerdo mal era por aquella época del orden de las ocho o nueve mil pesetas. Pero yo, si he trabajado veinte años entre Primer Acto y Nuestro Cine, habré cobrado sueldos completos, como mucho, durante cinco años. Y muchos colaboradores estupendos no han cobrado. Quiero decir que la revista se hacía con una gran dureza

desde el punto de vista económico.

- ¿Cómo se fue decidiendo la incorporación de nuevos colaboradores? Algunos marxistas de la primera época --miembros del PC o del PSUC-- consideran que fueron entrando gentes no marxistas, no materialistas, para contrapesarles de algún modo.

- Una actitud más o menos marxista o materialista en los consejos de redacción la hubo siempre. Lo que ocurrió justamente, por el propio desarrollo de la palabra realismo que te decía antes, por el temor a caer en un contenutismo o en un dogmatismo, fue que de pronto alguien decía: "Hombre, ¿por qué no llamamos a Fulano, que puede venir?" El propio consejo de redacción consideraba si aquello podía ser una renovación interesante y el tipo venía o no.

- Así, por ejemplo, en la etapa intermedia llegan Alvaro del Amo y Miguel Bilbatúa, del grupo de Cuadernos para el diálogo, es decir presuntamente cristianos de Ruiz Giménez.

- Claro. Pero, sin embargo, fíjate: ese es el problema interesante, que sería el problema político español. Cuando nosotros llamamos a Alvaro y a Miguel (que luego los dos resultaron ser dos personas claves dentro del Partido Comunista y nosotros no lo sabíamos) fue porque los dos operaban más o menos dentro de un materialismo, y al mismo tiempo --tal vez por el componente "ruizgimenista" que tú has citado-- los sentíamos como menos "puros" --digámoslo así-- que otros posibles marxistas. Entonces, esa idea de que eran tipos con una visión materialista de la historia y al mismo tiempo eran gente como menos definida, nos parecía enriquecedora. Y esa

fue una de las razones de su incorporación. Algunos se marcharon porque se definieron tan a la izquierda que en un momento dado ya no aceptaron estar en una revista que no fuera claramente comunista. Y Nuestro Cine nunca lo fue. Entonces se planteaba el problema: bueno ¿quién viene ahora? Y siempre dentro del propio núcleo de redacción se decía que viniera gente. Una persona muy decisiva en toda la fase final de Nuestro Cine fue Angel Fernández-Santos. Y muchas de las gentes que fueron llamadas a Nuestro Cine eran gentes que conocía Angel, que tenían que ver con la Escuela. (Angel había militado durante mucho tiempo en el Partido Socialista, se la había más o menos jugado.) Y Angel traía gente, gente que él consideraba que estaba bien. Porque yo me fui metiendo cada vez más en el teatro y hubo toda una etapa final en la que Angel desempeñó un papel completamente clave en cuanto al contenido y la marcha de la revista.

- ¿Cómo fuiste adaptándote al cambio de personas, muchas de las cuales ni siquiera habían sido llamadas por ti?

- Lo acepté. Mi generación --digo mi generación porque tengo más años que tú-- vivió momentos muy graves, vivió el sentimiento de que toda una serie de problemas que hubiera sido estupendo discutir entre las gentes de la izquierda, por un pacto tácito no se discutían: era el pacto del antifranquismo, de alguna manera. Y la revista muchas veces acusa esa heterogeneidad de lo que fue el antifranquismo, donde realmente nos encontramos muchas gentes que teníamos a veces no mucho que ver entre nosotros, pero que sin embargo estaba claro que no nos gustaba el sistema cultural en que vivíamos. Problemas, en general, yo no tuve. Los problemas más graves que he tenido --y los he tenido con gente que esti-

maba mucho--, creo que nacían de un problema de partido. Yo nunca le dije a nadie: "tienes que hacer esto, no has de hacer lo otro". Y cuando yo sentía de pronto que se imponía un criterio de partido es cuando hubo los dos o tres choques que hubo en el seno de la revista. Es decir: cuando me enfrenté con Pepe Egea o con Víctor --que son, además, dos tipos estupendos--, no sé si me enfrenté con ellos personalmente o si realmente nuestro enfrentamiento fue porque ellos ya representaban unas posiciones de partido, desde las cuales la marcha de la revista no era correcta. Pero a nivel personal yo no tuve ningún problema con nadie.

- Llegamos a la última etapa. Pese a que hay quien dice que había aumentado la venta, en febrero del 71, en el número 106, se cierra la revista.

- Las revistas fueron a menos. No es que se vendiera menos, es que subió la imprenta y subió el papel. Si antes nos autofinanciábamos vendiendo mil quinientos, ya había que autofinanciarse vendiendo tres mil, por ejemplo. Vendiendo los mismos ejemplares, la situación era deficitaria. La distribución aumentó su porcentaje, el precio de los reembolsos se incrementó. La revista empezó a sufrir --como les ha pasado a las editoriales en nuestra época-- un aumento de costos que no venía compensado por un aumento de ventas. La persona que llevaba la administración sugirió que, para evitar los costos de distribución, se trabajara la revista sólo en suscripciones. Yo no estaba muy de acuerdo, pero tampoco veía qué se podía hacer. El caso es que nosotros mismos nos fuimos autoasfixiando, porque al querer ir eliminando gastos y no tener dinero para cubrir los márgenes de expansión, la revista se fue devorando, devorando, devorando

a sí misma. Y llegamos a una situación de autoasfixia.

- ¿Como verías la significación de Nuestro Cine en la historia de la crítica de cine española?

- Creo que hay un discurso cultural anterior, que empieza con figuras como Piqueras --que tuvo que ver un poco con el nombre de nuestra revista--, un discurso que pasa, como hemos dicho, por Cinema Universitario, que pasa por Patino, que pasa por Objetivo, que pasa por unos directores muy concretos que pueden ser Bardem, Berlanga o Saura. Creo que lo importante de Nuestro Cine es que recoge, en un momento bien difícil de la historia española, lo que podría ser un pensamiento crítico, realista, liberal, con sus connotaciones, ya en ese momento, de socialismo o de marxismo, que es ya toda una etapa propia del desarrollo de ese pensamiento cultural de la izquierda, con sus crisis, con sus enfrentamientos. Que fuimos absolutamente, en cierto modo, gaseados por el contexto. Que luchamos en unas condiciones muy difíciles. Que estábamos muchas veces mal informados. Que muchas veces, a lo mejor, íbamos a un festival y veíamos dos películas de un director que tenía cuarenta, y sobre esas dos películas teníamos que elaborar una serie de conclusiones, porque el medio no nos había permitido ver las treinta y ocho restantes. Que veíamos muchas películas a destiempo. Que además estábamos metidos en el veneno de la época, ya te digo que he oído muchas veces que fuimos instrumento de la Administración: yo fui tres o cuatro veces a "la Administración", y dos de ellas para que me preguntaran si era comunista. A nosotros nunca nos dieron una peseta oficial, y sin embargo, dentro de aquel clima, siempre estábamos con el problema de que para unos éramos revista de partido y para

otros éramos --pero todo al mismo tiempo-- instrumento de la Administración. Para unos éramos unos rojos horrorosos, para otros estábamos haciéndole el juego a no sé quién. Era un contexto cultural enormemente árido, que se proyectó sobre nuestro trabajo en unas condiciones económicas muy difíciles. Nunca tuvimos detrás una empresa capitalista, porque lógicamente ningún capital sensato tiene el menor interés en hacer una revista como Nuestro Cine: nunca fue rentable. Los que hicimos la revista nos pasamos mucho tiempo dedicados a ella y apenas cobramos nada. Entonces, yo veo Nuestro Cine como una manifestación llena de limitaciones, que nos venían dadas por el medio, pero que en definitiva tal vez era una de las únicas respuestas posibles de lo que sería el pensamiento de la izquierda española, en este caso concretada al cine. Y me parece que hay muchas cosas dichas ahí, que literalmente a lo mejor no valen, pero que forman parte --y para bien-- de un discurso que el fascismo no logró detener, que como pudimos llevamos adelante y que, lógicamente, en situaciones de mayor información y de mayor democracia tienen que traducirse en expresiones más ricas y más complejas que las que podíamos formular nosotros. Que nuestra revista, galerada por galerada, era leída por la censura, que por ejemplo se nos prohibió publicar el guión de Jules et Jim porque se nos dijo que era pornográfico, y eso nos creó una pérdida de dinero que la revista casi deja de salir. Y eso vivido día a día, minuto a minuto durante veinte años [la revista vivió de 1961 a 1971]. Yo creo que ninguna crítica a Nuestro Cine --que seguramente tiene muchas cosas que no están bien-- debe hacerse sin tener en cuenta las condiciones en que funcionó. Fue una revista abierta. Si no entraron más colaboradores fue porque no teníamos dinero para pagarles, pero la revista realmente in-

tentó agarrar todo el pensamiento de la izquierda española. Esa heterogeneidad que tiene, que va de Bardem a Molina y Marías, es justamente una voluntad de integrar distintas gentes y de negarnos a ser revista de partido, revista de grupo, aunque dadas las radicalizaciones del franquismo y del antifranquismo, a veces pudiera parecerlo.

- Curiosamente, tú has aludido a que en una situación de mayor información y de mayor libertad cabía esperar que surgieran iniciativas todavía más ricas. Sin embargo, no ha surgido ninguna publicación que haya suscitado el interés y la pasión que suscitaron Nuestro Cine y Film Ideal. Hoy no existe ningún equivalente de aquello.

- Eso es bien triste. La tragedia que estamos viviendo ahora es que somos una sociedad preparada para el antifranquismo o el franquismo, y que de pronto a la gente le desencanta --como dicen--, le desencanta la libertad. Porque realmente somos una sociedad que no sabemos llenar todavía la libertad, ni utilizarla. Yo creo que ese es uno de los problemas, aunque sea una manera un poco decimonónica de hablar, pero es uno de los problemas del país. Porque lo que no podemos es aceptar, por ejemplo, el discurso moral de Marqueríe: "El teatro del siglo de oro fue estupendo porque la censura lo prohibía." Eso es una inmoralidad y una indecencia. No podemos aceptar que nuestra fuerza nos venía dada porque nos jodían. Pero un hecho cierto es que en aquella realidad se organizaron unas fuerzas, y que esas fuerzas, cuando ha llegado el momento democrático, de alguna manera parecen haberse desmimbrado y haberse vaciado. Y eso lo que significa es que culturalmente somos una sociedad preparada para una lucha y que al quitarnos la lucha nos han quitado como el

aliciente. Lo cual es la evidencia de nuestra castración colectiva, porque resulta que o nos convertimos en una sociedad para la libertad o va a venir otro general para hacernos felices.

JESÚS GARCÍA DE DUEÑAS

Redactor de Nuestro Cine desde la fundación hasta la desaparición de la revista. Miembro de su consejo de redacción.

Nacido en Cáceres en 1939. Estudios inconclusos de Filosofía y letras y Ciencias económicas. Titulado en dirección por la EOC en 1968.

Ha sido redactor-jefe de Cuadernos de arte y pensamiento y redactor de Triunfo (1962-1970). Ha colaborado en Cinema Universitario, Film Ideal, Positif e Informaciones.

Realizador de cine publicitario, documentales industriales, No-Do y TVE (varios episodios de "Cuentos y leyendas" y el serial Falla, de siete capítulos. Ha dirigido dos largometrajes: Preludio a España (1971) y El asesino no está solo (1973).

Miqueldi de plata en el Festival de cortometrajes de Bilbao por El humo que mantiene las casas (1975).

No ha tenido ninguna militancia política, pero se declara simpatizante de los movimientos de izquierdas.

- Nuestro Cine aparece en julio de 1961 y tú escribes ya en el número 2.

- En aquella época estábamos todos pululando por los mismos círculos. Yo sabía que se estaba formando este grupo que iba a sacar esta revista y que iba a llevar este título en homenaje a la famosa revista de Juan Piqueras Nuestro Cinema. Conocía a las personas que estaban en torno a la creación de la revista. Concretamente, a quien más conocía era a Antonio Eceiza. Yo era entonces del grupo de aquella gente de San Sebastián: Santi San Miguel, Víctor Erice, Pepe Egea, y Antonio Eceiza que era un poco como el mentor de todos ellos. Además, era la época en que estábamos todos intentando ingresar en la Escuela [de Cine], ingresamos en el 61. No sé realmente por qué no llegué al número fundacional sino al segundo, pero vamos, el hecho es que a partir del segundo número me llamaron ellos y Monleón. A Monleón le conocía por la parte del teatro, era la época en que yo estudiaba filosofía y hacía cosas en el TEU de derecho y en el de filosofía. Todos queríamos hacer cine, pero no sabíamos por dónde entrar y por dónde encauzarnos. Yo empecé a meterme un poco en el mundo del teatro, no solamente a través de los TEUs, sino en el teatro profesional, yendo a ensayos y representaciones y teniendo novias que eran actrices. A Monleón le conocí pre-

cisamente por ese lado. No recuerdo exactamente si fue el propio Monleón el que me llamó, o Antonio Eceiza. Posiblemente serían los dos. Más concreto sería lo de Antonio, porque entonces nos veíamos mucho, diariamente.

- ¿Sabes qué tirada tenía Nuestro Cine entonces?

- Sí, 3 500 ó 4 000 ejemplares. Esta era la cifra que se daba, no sé si sería exacta o no. Vamos, yo supongo que una circulación de por lo menos 2 000 ó 2 500 ejemplares sí tendría.

- ¿Qué era para ti entonces la crítica, y concretamente hacer crítica en Nuestro Cine?

- No me planteaba una postura rigurosa como crítico. Quiero decir: no pretendía que de esa manera iba a profesionalizarme en el mundo de la crítica. Lo que no tenía era un sistema de valores, teórico, un sistema crítico. A no ser que leyera los tratados de crítica y todas esas cosas, pero eran lecturas generales que tenía, como otras. Ejercer la crítica era una manera más de acercamiento a esa profesión que veíamos en aquel momento de una manera lejana o inaccesible, o al revés, también --por ingenuidad o por excesivo entusiasmo-- la veíamos como muy próxima y como muy inmediata. Quiero decirte que nosotros, cuando ingresamos en la Escuela en el 61, nos creíamos realmente que a los tres años nos íbamos a diplomar y nos íbamos a poner a hacer películas. Yo me acuerdo que en aquella época empezamos a escribir guiones entre nosotros, y decíamos: bueno, dentro de tres años tendremos el diploma y

podremos hacer películas. Quiero decir que la crítica era una manera de aproximarnos al fenómeno cinematográfico con una intencionalidad práctica, una manera de reflexionar nosotros mismos sobre el trabajo a un nivel teórico y una posibilidad de hacer una especie de cuerpo de doctrina que a lo mejor podríamos desarrollar cuando hiciéramos cine. Para resumir, la actitud ante el hecho crítico, para muchos de nosotros --particularmente para mí--, era una posibilidad de racionalizar sobre nuestro trabajo y nuestra comprensión del cine, con vistas a ejercerlo prácticamente.

- ¿Te interesaba algún crítico de los que ya ejercían?

- Sí. Bueno, entonces nosotros ya éramos directamente herederos, por una parte, de la crítica francesa. Por supuesto, de André Bazin. Pero, más concretamente, los del grupo de Nuestro Cine seguíamos las indicaciones de Aristarco. Pero había una especie de confusión y de mezcla, aunque luego se radicalizaron las posturas. Tampoco creo yo que los de Film Ideal siguieran a André Bazin, sino que era una especie de mezcla muy rara. Nosotros éramos más rigurosos en el sentido de que seguíamos a Lukács a través de Aristarco. A través de la lectura de Aristarco, pienso yo que lo que tratábamos de sistematizar era un poco la teoría crítica de Lukács.

- ¿Lukács os había llegado más a través de Aristarco que por su lectura directa?

- Sí, en un principio, por lo menos en mi caso. El primer dato que tuve yo de la existencia de Lukács fue a través

de Aristarco. Entonces ya fue el leerlo y el llegar a más, quiero decir a Hegel y esas cosas, ¿no? Pero sí, en principio fue la cita que hacía Aristarco de Lukács lo que nos movió a interesarnos por él.

- En el número 14 aparece ya un consejo de redacción en el que estáis Egea, Erice, San Miguel, Santos Fontenla y tú. ¿Puede considerarse que este grupo inicial era digamos homogéneo?

- Sí, sí, sin ningún género de dudas. Digamos que era el cuerpo rector y doctrinario de la revista, con las ingerencias de Monleón. Nosotros éramos amigos, ingresamos más o menos al mismo tiempo en la Escuela, íbamos juntos al cine, a la hora de salir a tomar copas éramos realmente un grupo de amigos. Había una disciplina de reuniones semanales para organizar lo que iba a ser el número, las críticas, las películas que teníamos que ver y repartirnos... Este era el funcionamiento.

- ¿En cuanto a las ingerencias de Monleón que has citado?

- Monleón era, como ha sido toda su vida, un censor, digamos. Cumplía un papel de intermediario entre Ezcurra, que era digamos el capital, y nosotros. Nosotros, entonces, además, ni sabíamos quién era Ezcurra: yo la primera vez que le vi fue en marzo o abril del 62, en un consejo de redacción al que asistió. Monleón era el depositario de las indicaciones empresariales de Ezcurra, aunque la verdad es que estaba un poco rebasado: éramos seis personas [incluye a Antonio Eceiza] muy unidas intelectual e ideo-

lógicamente y éramos los que realmente trabajábamos y hacíamos aquello. Monleón era una especie de moderador, llamémosle así.

- Has dicho que estabais muy unidos ideológicamente. ¿Podría deducirse de eso que la revista era un portavoz oficial del Partido Comunista, entonces clandestino?

- Sí, sin duda alguna. Yo nunca he tenido ninguna militancia activa y reconocida, pero sí he tenido una simpatía evidente por determinado movimiento político. En ese caso, el PC era el inspirador de la revista. No voy a decir que estuviera pagada por el oro de Muscú, pero sí es claro --y era claro en aquel momento-- que Nuestro Cine se identificaba, y además desde el mismo título, con la política cultural del PC, y que además algunos de los que había allí eran del partido, me consta.

- ¿Se puede pensar entonces que esa cosa vaga que denominábamos la Administración lo sabía, pero lo toleraba porque le parecía poco peligroso?

- Por supuesto. Era una revista que, aunque tirase 4 000 ejemplares, tenía una circulación efectiva de 2 500. Circulaba entre grupos --de Palencia o Pontevedra, pongamos por caso-- que a su vez estaban tolerados y controlados en las respectivas zonas. Era uno de tantos casos de actividades subversivas y contrarias al Estado y al Régimen que estaban toleradas porque había que tener una apariencia. En realidad era Ezcurra el que manejaba aquello, como luego manejó Triunfo, con Monleón en el papel de modera-

dor y censor. Ezcurra jugaba siempre a lo mismo: a mantener una plataforma de izquierdas --efectivamente luego lo era -- y a la vez un ten con ten con la Administración, que le toleraba el que jugara a eso porque era rentable políticamente. A Ezcurra le resultaba también rentable mantener esas dos revistas --Primer Acto y Nuestro Cine-- porque, aunque tuvieran escasa circulación (lo que siempre se dice: aquellos tiempos difíciles y todo eso), le ayudaban a mantener su prestigio izquierdoso: Triunfo y todas esas cosas.

- ¿Vosotros seguís al día la marcha de revistas extranjeras?

- Sí: Cahiers, Positif, Cinéma 60 "no sé cuántos" [el título se adecuaba al año de publicación], Cinema Nuovo, Bianco e Nero, todas las revistas. Estábamos suscritos, las leíamos allí. Luego yo, particularmente, estaba suscrito a otras cuantas. Estábamos muy al tanto. Yo entonces estaba mucho más al tanto de lo que pasaba por ahí fuera de lo que estoy ahora. Estaba completamente al tanto.

- A partir de un determinado momento Film Ideal deja de ser la revista "católica" de Pérez Lozano y se hace cahierista. Aparece Nuestro Cine y se polarizan las cosas: "idealismo" versus "realismo", "contenutismo" versus "formalismo", etcétera.

- Mi opinión personal sobre todo aquello, en primer lugar, es que esa evolución de Film Ideal fue muy simplona y muy banal. Quiero decir: el cahierismo del que nosotros la acusábamos entonces era un cahierismo realmente de andar por

casa, claro. Memorables artículos y críticas de Martialay, por ejemplo, sobre "los rojos de Minnelli", tratando de emular a los franceses... Era como muy grotesco. Aquello, que en francés resultaba muy bien --y que además esos franceses sabían por qué lo decían--, pues yo en Martialay no me lo creía. Lo que sí es cierto es que, efectivamente, en Film Ideal había una serie de gente de talento, que escribían bien y que planteaban las cosas bien, como Fernando [Méndez-Leite], Ramón Moix, Ramon Terenci Moix, y algunos más. Pero sí se planteó esa dicotomía: idealismo versus realismo. Y entonces había esa lucha enconada, totalmente barata, entre unos y otros, porque tampoco tenía demasiada importancia.

- He recogido algunos ejemplos curiosos. César Santos "se carga" La tumba india y Liberty Valance, San Miguel Dos semanas en otra ciudad y Hitchcock en general; Erice arremete contra Marnie y Eceiza dice aquello famoso de "nos repugna John Ford" a propósito de Río Grande. Tú arremetes contra McCarey y contra El sargento York, pero en cambio defiendes Hatari! y pareces apreciar a gentes como Fleischer y Fuller. En este sentido, tal vez, César Santos y tú seríais una línea más "flexible" y Egea y San Miguel representarían la línea más "dura".

- Me parece que nosotros, todo el grupo de Nuestro Cine, teníamos conciencia, como te decía antes, de que nos planteábamos el hecho crítico como una simple maniobra de aproximación al fenómeno cinematográfico con una intención puramente pragmática. Pero, ya, puesto que estábamos haciendo crítica, sí nos planteábamos que aquello había que hacerlo

con el máximo rigor, honestidad y probidad profesional. Teníamos un cuerpo de doctrina particular y abonado por una serie de lecturas, un estudio. O sea que éramos muy listos, estudiábamos mucho y leíamos mucho. Eso, por una parte. Por otra, también era cierto que nos gustaba un huevo el cine, nos gustaba muchísimo, y eso originaba unos desviacionismos en algunos de nosotros que eran sometidos a severas reprimendas en algunos consejos de redacción. Concretamente, César, que ha sido siempre muy amante y muy conocedor del cine americano y había vivido muchos años en París, él sí podía, y de hecho me parece que en algunos casos él sí ha traducido bien, ha buscado bien la equivalencia de esa línea Cahiers. Me parece importante decirlo: yo pienso que realmente la línea más auténtica de Cahiers quienes la hemos seguido hemos sido nosotros y no los de Film Ideal. Por ejemplo, uno de los primeros artículos serios y rigurosos que se han publicado en la prensa española sobre Rouben Mamoulian se ha publicado en Nuestro Cine. Lo escribió Claudio Guerín. Esto es algo que en Film Ideal yo no lo he leído nunca, un artículo tan serio y tan riguroso como ese. Efectivamente, el conocimiento que César tenía del cine cómico americano, del slapstick y todo eso, conectaba también con parte de la línea Cahiers. Tú mismo has citado la pasión de César por Fuller, la que yo tenía por Hawks y Fleischer... Por ejemplo, en Nuestro Cine yo he sido uno de los máximos defensores de Jorge Grau desde el principio. Yo hablaba de Jorge Grau y decía: "Me repugna su..."

- Recuerdo una entrevista tuya con Grau titulada "Entre la admiración y la repulsa" o algo así.

- Eso es, exactamente. El mismo título reflejaba esa contradicción de la que me sentía culpable. A mí no me podía gustar un señor al que considerábamos todos del Opus y que proponía una moral realmente repugnante --tan repugnante como la de Ford que le hizo escribir esa frase desdichada a Antxón Eceiza --, pero me parecía el hombre que mejor sabía hacer cine en España, a un nivel artesanal (era la teoría que defendían los de Cahiers en la política de autores). Entonces yo he hecho dos entrevistas muy largas con Grau a lo largo de los años de Nuestro Cine. Una primera, la que has citado, y otra más tarde, cuando tuvo el follón con Sara Montiel. Quiero decir con esto que, pese a esa dicotomía que se puede establecer, yo sostengo que en Nuestro Cine ha habido desviacionismos, que a lo mejor no son desviacionismos, sino que dentro de ese cuerpo de doctrina riguroso y jansenista --que a la fuerza tenía que serlo por los momentos que vivíamos-- nos abríamos a una serie de cosas.

- ¿Esos desviacionismos de algunos generaban enfrentamientos con otros miembros del consejo?

- Sí. Hay un caso concreto. Yo hice una crítica de una película que me entusiasmó, Jazz en un día de verano. Era un cine en el que lo que tenía valor era la puesta en escena, la posibilidad de dar, con lo que ocurría en el escenario, una dimensión cinematográfica bastante nueva en aquel momento, que luego ya ha sido muy copiada. Entonces yo hice aquella crítica entusiasta y fui severamente reprendido en un consejo de redacción. Era el año 62 y tuvimos ese consejo en los locales de Triunfo, que volvía a salir a la

luz después de la quiebra que había tenido. Víctor Ericce era el más intransigente de todos. Yo me indignaba. Les parecía muy bien que me hubiera gustado tanto la película, pero no podía escribir seis folios: que fueran tres.

- De todos modos lo evidente es que vosotros érais algo así como los defensores del cine italiano --sin Rossellini, por cierto--, mientras Film Ideal era el portavoz del cine americano.

- Sí, sin Rossellini. Eran Zurlini, Visconti, todos los realizadores que ponían al día, no un realismo socialista, sino el realismo crítico, todo lo que propugnaba Aristarco, en definitiva. Eramos partidarios de esto y --pese a esas desviaciones de las que hablábamos antes-- los directores americanos que más inmediatamente aceptábamos y que integrábamos en nuestra órbita del realismo crítico eran Rossen y los realizadores de la caza de brujas, y luego Welles, por supuesto. Y Kubrick, que empezaba entonces y al que defendíamos. Me acuerdo del entusiasmo que despertaron en nosotros Espartaco y Lolita.

- ¿Cómo ves la evolución de la revista en función de las nuevas incorporaciones y de la trayectoria personal de los miembros fundadores?

- En primer lugar, yo a partir del 62 ya entré en Triunfo, en principio como responsable de las páginas de cine, pero luego ya como periodista, redactor de mesa. Entonces yo me tuve que profesionalizar en eso, lo cual me hizo descuidar un poco mis estudios en la Escuela de Cine, a la que

seguía asistiendo. Pero, claro, eran ocho horas de trabajo y a veces más en Triunfo, por lo tanto yo a la Escuela no podía ir a perder el tiempo, ni a tomar copas en Bentaiga, sino que iba a las clases prácticas y a rodar la práctica y punto. Entonces, también, la actividad en Nuestro Cine la fui dejando un poco, me limitaba a las críticas de las películas que me interesaban, me fui desligando un poco. Y de repente me encontré con que llegaban nuevas gentes, que yo a los consejos de redacción cada vez iba menos. Hubo dos hornadas de gente: primero Claudio Guerín o Pedro Olea...

- Angel Fernández Santos...

- Y luego ya entraron Alvaro del Amo, Bilbatúa, Molina Foix, Marías, Llinás. En esa época yo ya estaba bastante alejado, ya ni siquiera había consejo de redacción propiamente dicho. Era una especie de colectivo. Me acuerdo que las últimas reuniones a las que asistí eran realmente tumultuarias, había como quince o veinte personas allí. Era cuando se empezaba a hablar del cine underground, del underground madrileño, de la Escuela de Argüelles y todo eso. Entonces ya es cuando empecé a desinteresarme por Nuestro Cine.

- Aparte la cuestión tiempo, ¿compatibilizabas bien tu trabajo como crítico de cine con tu condición de alumno de la Escuela?

- Perfectamente bien. Esa época hay que contemplarla a partir de la avidez tremenda que sentíamos todos por integrarnos en el fenómeno cinematográfico. Creo que estábamos

equivocados todos, lo veo ahora. Lo que teníamos que haber hecho, en vez de tanta escuela y tanta actividad crítica, era habernos metido en el cine, de meritorios, de auxiliares, de ayudantes, y haber ganado mucho más dinero del que ganábamos entonces, que eran ciento cincuenta pesetas por una crítica de folio y medio, con lo cual aquello no era una actividad de la que pudiéramos vivir de ninguna manera. Pero es que nosotros creíamos que todo eso tenía una distinción mayor, ser crítico, ser alumno de la Escuela, me parece. También hay que tener en cuenta que casi todos procedíamos de un medio universitario, de una extracción de clase media burguesa. Por lo tanto, teníamos esa especie de camino marcado: teníamos que seguir un proceso universitario. La escuela era como un camino académico para integrarnos en el fenómeno cine, y la crítica nos permitía satisfacer nuestro ego y prolongar ese camino académico.

- ¿Tienes conciencia de que vosotros, como equipo de críticos, como gentes que hacíais una revista, teníais una incidencia sobre un núcleo de lectores, la mayor parte de vuestra misma edad?

- Sí, claro, esto es otra cosa. Nosotros, al tiempo que estábamos formándonos --porque éramos muy jóvenes, teníamos 19, ó 20, ó 21 años--, estábamos impartiendo doctrina. Además, con una arrogancia, con una jactancia, de una manera absolutamente tajante, de la que ahora soy totalmente incapaz. Yo tengo ahora muchas más dudas, soy mucho más maduro, sería incapaz de escribir de esa manera jactanciosa que escribía entonces. Entonces, posiblemente, no tenía el sentido de responsabilidad que tengo ahora, pero me lle-

gaba a asustar alguna vez el hecho de escribir en esos sitios. Te llamaban de un cineclub de La Coruña para presentar una película. Tú llegabas allí, y entonces se producía esa escena que te habrá contado tanta gente o que te habrá pasado a ti: te venía a recibir el núcleo rojo --los inquietos que decíamos entonces, los inquietos de la localidad-- y te miraban; tú bajabas del tren y entonces era una especie de cosa cómica esa adoración a la que te sometían. Te llevaban a visitar la ciudad, te llevaban a comer a un sitio, iban con sus novias, te llevaban a las casas y te tocaban y te miraban porque era (es que es absurdo, pero nunca se ha visto tan claro lo que ha sido el centralismo cultural en este sentido)... era el crítico de Nuestro Cine, o sea de la revista de Madrid, que llegaba. Todo eso que cuenta Bardem en películas como Calle Mayor... !es que era así entonces! Tú llegabas a Pontevedra o llegabas a Lérida --no te digo nada si llegabas a Cáceres o a esos sitios-- y, coño, eras el tío de Madrid que escribía. Y las cartas que recibías... la correspondencia era una cosa asombrosa. Entonces eso te asustaba quizá un poco (ese susto que sientes ahora cuando haces una cosa para televisión y te la programan a las nueve de la noche, de repente la estás viendo aquí y dices: coño, este programa que yo he hecho lo están viendo en este mismo momento dieciséis millones de personas). Únicamente en ese contacto directo --o sea cuando llegábamos los santones de Madrid a la provincia y éramos recibidos de esa manera-- era quizá cuando tenías en cuenta efectivamente ese grado de responsabilidad: que, coño, las cosas que tú estabas escribiendo había unos señores por ahí repartidos que se las leían y que aquello era como el Evangelio.

- Con el hecho, además, de que estaban vuestros partidarios y los de Film Ideal, que eran como dos bandos...

- En primer lugar eso, que ya bastaría. Pero luego, además, el hecho de que Nuestro Cine fuera reconocida como la revista de izquierdas por antonomasia, lo cual nos obligaba al lenguaje criptográfico que utilizábamos: en vez de materialismo dialéctico decíamos otra cosa, y estábamos convencidos de que esos mil quinientos lectores lo cogían inmediatamente. Establecías esa comunicación subterránea, esa especie de solidaridad en la opresión que todos sentíamos, porque en definitiva eso es lo que pasaba. Cuando tú llegabas a Pontevedra o a esos sitios y presentabas la película, todo lo que decías estaba lleno de sobreentendidos. Y al final siempre acababas a las cuatro de la madrugada en el bar de la estación, que era el único que estaba abierto, hablando en voz baja (todos borrachos de vino, porque no teníamos un duro), hablando de política, porque eras no sólo el crítico de cine prestigioso, sino además el señor que estabas en Madrid, al lado del Pardo, y lo sabías todo. Era todo muy ingenuo. El historial de esa época es tremendo. Entonces tú tenías, cuando escribías cualquier cosa para Nuestro Cine, una conciencia de riesgo, de tu labor histórica. Por eso se llegaba a esos extremos de decir nos repugna Ford, ejemplo que yo asumo desde la distancia. Quiero decir que cuando Antxón escribió eso, estaba muy bien, eso era lo que había que decir, porque lo que queríamos decir era: nos repugna el fascismo y nos repugna el militarismo. Eran todas esas claves que nos obligaban a esas tomas de postura jactanciosas, arrogantes, llenas de coraje.

- Si te parece, hablamos un poco de las relaciones entre la revista y la dirección general de Cine, concretamente con García Escudero.

- La actitud de García Escudero, es cosa más que sabida, era una forma de instrumentalización paternalista del cine español y de unas posibilidades que él veía, como hombre lleno de buena voluntad y todas esas cosas. Evidentemente, a él le venía muy bien una revista como Nuestro Cine, y la potenciaba. Le venía bien, claro, hasta que dejaba de venirle bien. Por ejemplo, en un artículo que yo escribí --un resumen del cine español del año 61 ó 62--, había una serie de párrafos que fueron tachados por la censura (todavía conservo las galeradas, las famosas galeradas con el lápiz rojo). Entonces, claro, no se pudieron publicar. Y García Escudero, en su discurso de presentación de las películas de la Escuela en el Palacio de la Música, utilizó esos párrafos que habían sido tachados como si hubieran sido publicados. Por ejemplo, el tono de su discurso era: "Algunos dicen, algunas aves de mal agüero dicen que el cine español está manipulado desde la Administración; a esos yo les respondo..." Claro, todos estábamos indignados: estaba prohibido que se publicara, pero no que García Escudero lo usase. Bueno, ya ves, eran unas relaciones "tolerantes". Yo no sé hasta qué punto éramos conscientes y hasta qué punto estábamos manipulados por el sistema, no lo sé.

ROMAN GUBERN

Corresponsal de Nuestro Cine en Barcelona desde la fundación de la revista hasta enero de 1968.

Nacido en Barcelona en 1934. Licenciado en derecho. Estudios inconclusos de dirección en la EOC.

Ha sido colaborador, entre otras, de las publicaciones Cinema Universitario, Universidad 62, Destino, Triunfo, CAU, Comunicación XXI, Imagen y Sonido, La Calle, Bazaar, Cahiers du Cinéma, Positif, Cinema Nuovo y Ombre Rosse.

Dirigió el cineclub del SEU de Barcelona entre 1955 y 1957. Trabajó en la Unesco (París) y en el curso 1971-72 obtuvo una beca de la Fundación Juan March para ampliar estudios en el Massachusetts Institute of Technology (USA). Ha sido fundador de la escuela Eina y profesor de Elisava, así como del California Institute of Technology y de la University of Southern California, Los Angeles. Actualmente es profesor de Historia del cine en la Universidad Autónoma de Barcelona.

Realizador (con Riera de Leyva) del cortometraje Costa Brava 59 y (con Vicente Aranda) del largometraje Brillante porvenir (1963). Guionista, entre otras, de las películas Mañana será otro día, España otra vez, Un invierno en Mallorca, Raza, Ensalada Baudelaire y La vieja memoria.

Ha publicado, entre otros muchos, los libros: Historia del cine (2 vols, Danae, 1969); El lenguaje de los comics (Península, 1972); Mensajes icónicos en la cultura de masas (Lumen, 1974); Un cine para el cadalso (con Domènec Font, Euros, 1975); El cine español en el exilio, 1936-1939 (Lumen, 1976); El cine sonoro en la II República (Lumen, 1977); Comunicación y cultura de masas (Península, 1977).

Militante del PSUC desde 1959 ("excedente", según su expresión, entre 1968 y 1976).

- Durante una larga etapa apareces como delegado en Barcelona de Nuestro Cine. ¿Cuál era tu vinculación real con la revista?

- La primera conversación que tuve acerca de Nuestro Cine fue en un viaje a Madrid. Yo estuve por un cierto tiempo vinculado --como militante que era del PSUC-- a la productora Uninci, que era básicamente, para decirlo sin eufemismos, la productora del partido, como tú sabes. La dirigía Domingo Dominguín y estaban Juan Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay, básicamente la gente del partido. Yo estaba allí como parte de esa operación digamos de presencia, para decirlo en forma bastante clara, de presencia del partido en la vida cultural. En el campo del cine, concretamente, se había pensado relanzar una revista, o lanzar una revista que fuese una continuación de Objetivo. Muñoz Suay había propuesto el nombre de Nuestro Cine como homenaje a Piqueras, a la revista Nuestro Cinema de Piqueras, porque tenía significación de revista de resistencia de la república. Uninci estaba en una etapa de grandes proyectos, como Viridiana y otras películas que produjo, de Juan [Bardem]. También importaba películas, importó aquella película checa que ganó el premio en San Sebastián, Romeo, Julieta y las tinieblas. En fin, estaba en una fase bastante activa. Yo

trabajé allí unos meses, con Joaquín Jordá, en un proyecto que no llegó a realizarse. Eso era en el año 60 o 61.

-Nuestro Cine apareció en julio del 61.

- Pues en esos años era cuando se estaba produciendo el proceso de descolonización en Africa, de las nuevas repúblicas africanas independientes. Con Joaquín Jordá concebimos el proyecto (muy en la línea del partido, naturalmente) de un gran documento, un documental de largo metraje sobre el Africa joven, independiente, tercermundista y tal. El proyecto murió, como tantos proyectos más, cuando se produjo el descalabro de Viridiana: se fue al traste todo ese rollo. Pero en esas conversaciones que tuve yo con Uninci, en las que frecuentaba el despacho que tenían en la calle Ferraz, un día Juan me dijo: "Ah, pues tú vas a ser uno de los puntales de Nuestro Cine." Cuando todo eso se fue a hacer puñetas yo me volví a Barcelona y de una forma natural fui el delegado de la revista, porque había estado un poco en el origen del proyecto, aunque cuando yo aterricé en Madrid ya el proyecto estaba en marcha. Me convertí en el delegado natural de Nuestro Cine en Barcelona. Mi función no era demasiado activa. Enviar de vez en cuando un papel, pedir a gente de Barcelona que colaborara (que por cierto no fueron muchos: aparte Jordá, García Seguí contribuyó con algún artículo, Julio Acerete, Joan Giner y pocos más). Básicamente yo les pedía los papeles, les decía "hay un número dedicado a tal director, haz esto, haz lo otro". No era un trabajo excesivamente activo, era un trabajo de corresponsalía normal en una revista mensual.

- Los principales colaboradores o redactores de Nuestro Cine eran alumnos de la Escuela Oficial de Cine. ¿Qué significación le atribuirías a este hecho?

- La Escuela fue durante años, como tú sabes, un centro resistencialista. Para la gente que estaba interesada en el cine en esos años, la única forma de acceder a una preparación, a un centro donde tenían medios de trabajo, donde podían rodar con película virgen y podían hacer peliculitas y experiencias reales, era la Escuela. Por consiguiente, es natural que la gente con inquietud cultural y política viese la Escuela como una plataforma: a) de experimentación y de prácticas; y b) de influencia política y de debate político. Yo ingresé en la Escuela a raíz de ese viaje a Madrid, en un año en el que como siempre se presentaba mucha gente e ingresamos siete, ocho o nueve. Al producirse toda esa crisis que te he mencionado y volver a Barcelona, dejé la Escuela. Prácticamente fui a unas pocas clases de Saura y de Florentino Soria: fue un paso muy efímero el mío por la Escuela. Entonces, en la Escuela había la consigna del partido de penetración y de hacer de ella un centro resistencialista, como la universidad, por otra parte. Efectivamente, es notorio que convergieron allí mucha gente de diferentes sectores de la izquierda o independientes, que hicieron que en la Escuela se planteara la lucha ideológica y se plantearan debates políticos. La Escuela tenía además la ventaja de que se podían ver películas prohibidas, de las que no se exhibían nunca en los cines normales. Realmente era un centro muy atractivo para cualquier joven de veinte años que quisiera hacer cine, era un centro obligado, porque la otra alternativa era naturalmente hacer

meritoriajes y llevar café a los directores, cosa que no apetece a nadie. La Escuela, de un modo natural, fue una plataforma de discusión, de debate, de penetración ideológica de la gente de izquierdas que quería hacer cine en España.

- En el planteamiento de Nuestro Cine como uno más de los intentos de penetración ideológica del partido, ¿qué papel jugaban Monleón y Ezcurra?

- Evidentemente, el partido no podía aparecer públicamente como tal, por razones obvias. Pero además necesitaban, digamos, una plataforma empresarial que no tenían. Como Monleón estaba editando en esos momentos Primer Acto, que era una revista de teatro, se pensó hacer una revista gemela o paralela del mismo formato e iguales características a partir del vamos a decir aparato empresarial que tenía Ezcurra montado y que Monleón dirigía. Monleón se convirtió, me parece, en director de Nuestro Cine. No sé si fue director o...

- Director efectivo, aunque no figuraba como tal porque figuraba Ezcurra.

- De facto era Monleón el que llevaba la batuta. Con Monleón, efectivamente, tuvimos --ahora, claro, me refrescas la memoria--, más que colisiones diría roces. Yo diría pequeños problemas, a veces de estrategia. Yo, al estar en Barcelona, no viví tan de cerca todas esas cuestiones, de las cuales naturalmente había oído hablar. Porque, claro, la distancia geográfica atempera todo eso. Yo, desde Bar-

celona, he de decir que no tuve nunca ningún problema grave. Lo que sí, evidentemente, había a veces eran matices y pequeños problemas de reticencias. Y claro, imagino que, viviendo en Madrid, era mucho más patente, por decirlo con una palabra un poco fea, ese autoritarismo de Monleón. Claro que él era responsable ante el ministerio y me imagino también que, por la cuenta que le traía, quería salvar la nave.

- Se ha dicho y escrito que Nuestro Cine fue la principal plataforma de lanzamiento del Nuevo Cine Español de García Escudero. ¿Consideras que efectivamente fue así?

- Está bien esta entrevista, porque refresca cosas que tenía olvidadas. Ten en cuenta que el partido estuvo muy presente, como promotor o copromotor, en las Conversaciones de Salamanca, a través de Muñoz Suay, Bardem, Ducay y otros militantes. Entonces, la entrada de García Escudero en la dirección general se leyó correctamente como una posibilidad de llevar a cabo de alguna forma, desde el ministerio, la política que se había gestado allí. Estaba claro para todo el mundo que García Escudero era la derecha de Salamanca, pero siempre era mejor la derecha de Salamanca que la alternativa anterior de Arias Salgado, que era tan siniestra. García Escudero significaba efectivamente una apertura posibilista, por supuesto limitada, pero más valía García Escudero que un funcionario cerril y estúpido como los que tenía Arias Salgado. Entonces se apoyó a García Escudero. Yo recuerdo que Muñoz Suay le envió una carta o un telegrama de felicitación y apoyo: esa fue la política que se pensó.

- Lo cuenta García Escudero en su Diario de un director general [La primera apertura, véase bibliografía].

- Lo cuenta en su libro, sí. Yo creo que esa política posibilista era la única que se podía hacer en el franquismo. ¿Por qué no? La otra era la cárcel. Era una política de apoyo a García Escudero y, por consiguiente, de apoyo al lanzamiento del NCE. Por otra parte, había intereses creados, porque varios de los jóvenes que debutaron o debutamos en ese período procedíamos de Nuestro Cine: evidentemente, había un apoyo a los compañeros que querían hacer un cine distinto, eso es cierto. Por mucho que luego se haya dicho --y yo mismo he dicho-- que el cine de García Escudero fue instrumentalizado por el poder (lo cual es cierto, porque estaba cofinanciado por el Estado con medidas económicas y por tanto había una manipulación y mediatización evidentes), no obstante es cierto que un Martín Patino, un Carlos Saura, etcétera, eran gente que accedía al cine con un espíritu distinto, con ganas de romper moldes, con ganas de renovar, dentro de las limitaciones evidentes que el franquismo imponía en el momento.

- Es evidente que vosotros estabais al cabo de la calle con respecto a qué era García Escudero y cuáles podían ser sus objetivos; hay que suponer que él estaba en la misma situación con respecto a vosotros y vería que vuestros objetivos no eran los suyos, aunque tácticamente pudierais coincidir. ¿Por qué se apoyó en vosotros? ¿Porque no tenía otra gente en la que apoyarse en aquel momento?

- Claro. Esto se ha visto luego con su libro de memorias,

que es bastante elucidador. Hubo, si tú quieres, tácitamente, un pacto que nunca se formuló como tal, en el cual el partido (o la izquierda, porque no toda la gente que escribía en Nuestro Cine, como tú sabes, era del partido), el partido y el grupo de la revista apoyaban al NCE y a las nuevas promociones, es decir a García Escudero. Y como no había otra cantera de gentes jóvenes, de gente inquieta, gente que tenía un cierto gusto, gente que tenía un cierto conocimiento del cine moderno, gente que era capaz de renovar el cine de alguna forma, por modesta que fuese, unos se apoyaron en otros y hubo un pacto tácito, que se rompió cuando al final del período de García Escudero se vio claro que la evolución no podía ir más allá: entonces hubo un deterioro, una involución, se rompió el pacto. Pero evidentemente hubo un pacto tácito, es decir un yo te apoyo a ti y tú nos ayudas a nosotros. Creo que nunca se dijo de una forma explícita, pero eso estaba in mente, presente en todos nosotros.

- ¿Por qué no se pudo producir una política similar respecto de la Escuela de Barcelona, por ejemplo?

- La Escuela de Barcelona nace, si no recuerdo mal, en el 66 ó 65. Fata Morgana [Vicente Aranda, 1965] fue el primer punto de ruptura de esta tendencia. Apareció en un momento en que se veían ya claras las limitaciones del NCE. El NCE pudo florecer, por decirlo de manera poética, a raíz de una cierta apertura, modesta pero apertura al fin y al cabo, de censura. Pero, claro, la apertura de censura, por las condiciones objetivas del franquismo, no podía ir mucho más allá. Es decir: podía permitir una cierta crítica

de costumbres, podía permitir un cierto comentario crítico de la vida cotidiana española, de sus frustraciones, pero evidentemente no podía permitir planteamientos realistas, que era lo que los que queríamos hacer cine en España en esos momentos pretendíamos. Creíamos que el realismo era la bandera, la bandera ideológica de ataque. Entonces se vio claro que la denuncia o el testimonio quedaban constreñidos a los techos a que habían llegado Picasso con La tía Tula o Basilio [Patino] con Nueve cartas a Berta. Evidentemente, al no poder avanzar más se produjo un estancamiento. Por otra parte, Barcelona era un marco cultural muy diverso, con tradiciones culturales muy diversas. En Barcelona hay todo ese rollo de la cultura hedonista mediterránea, de Gaudí, de Miró, de la vanguardia poética con Foix, etcétera. Con ese bagaje cultural y ese marco, así como otros elementos tan importantes como son una floreciente industria publicitaria, un gusto, una cierta tradición de fotografía moderna importante, Barcelona tenía unas condiciones que me parece que deben valorarse muy específicamente al explicar el nacimiento de la Escuela de Barcelona. Se produjo pues una respuesta, una réplica que yo pienso que Joaquín Jordá definió muy bien en Pesaro al decir (no es literal pero fue algo así): "Puesto que no podemos retratar la realidad de España, intentaremos retratar su imaginaria." Y en una entrevista que hizo Jordá después --me parece que fue de Destino--, completó la frase diciendo: "Puesto que no nos dejan hacer Victor Hugo, haremos Mallarmé." Esto, aunque sea grosso modo, explica un poco la intentona. Lo que pasa es que, efectivamente, en la Escuela de Barcelona hubo algo turbio, y siento mucho decir esto porque nos salpicamos todos un poco. Se me ha dicho (o por lo menos me

consta) que hubo conversaciones con García Escudero, en las cuales se le dijo algo así (resumo): "Nosotros queremos hacer un cine que no incordie políticamente, pero nos interesa mucho la experimentación formal, los problemas de la vanguardia." Añado por mi parte que no estoy haciendo una crítica, me parece muy legítimo preocuparse en plan formal del lenguaje y de la vanguardia. "Por consiguiente, déjenos usted hacer a nosotros un cine de experimentación formal, un cine de investigación del lenguaje, un cine de ruptura estética, y sea consecuente con la política de interés especial con nosotros." Algo así se vino a decir en una conversación que hubo en Madrid, parece ser, entre unos miembros de la Escuela de Barcelona y García Escudero. Parece ser que él aceptó el planteamiento. Por otra parte --esto también es otro dato a tener en cuenta en todo ese marco--, estaba el nacimiento del interés por el estructuralismo, por la semiótica, por todas esas cuestiones. No olvides que el año 65 vino Umberto Eco a Barcelona con un grupo de intelectuales italianos que entonces formaban el llamado grupo sessantatre. Hubo unas jornadas muy interesantes de debate sobre los problemas de la vanguardia, el tema era "Vanguardia y arte comprometido". En los debates intervino la vanguardia española, gente como Gabriel Ferrater, como Castellet y Salvador Clotas, yo mismo, etcétera. Había llegado aquí, a Barcelona, antes que a Madrid, la conciencia de que en Europa había unos planteamientos nuevos, en aquel momento, en el ámbito cultural. Era el interés que luego se ha evidenciado, es obvio, por el estructuralismo, por la semiótica, por nuevas formas de entender el arte, nuevas formas de leer la obra de arte, nuevos planteamientos estéticos en general. Y todo eso pesó, evidentemente, pesó

en ese planteamiento, que yo he llamado neovanguardista, de la Escuela de Barcelona, y que tiene su manifiesto a mi juicio más lúcido o más interesante en Dante no es únicamente severo, una película que quiere ser un poco el manifiesto de la Escuela y que está influida por las vanguardias europeas tradicionales, entre ellas el dadaísmo y el surrealismo, evidentemente. Entonces, aquí se intentó hacer esa ruptura en oposición al cine testimonialista madrileño. Se intentó un cine de experimentación formal, de investigación. Después se ha demostrado que fue una experiencia suicida, cosa que ya se veía un poco entonces. Suicida porque era un cine que no tenía público, ni podía tenerlo en aquel momento. Era una aparición contracorriente, una aparición desesperada, una fuga hacia adelante: "Ya que no podemos hacer Victor Hugo, haremos Mallarmé." Mallarmé, claro, sólo podía existir financiado por la Administración, como efectivamente ocurrió con la política de interés especial que financió o cofinanció esas películas. Pero era una experiencia que no tenía porvenir ninguno y murió a los pocos años. Murió de una forma fáctica o real, por así decirlo, cuando Filmscontacto se descompuso, cuando Jordá se fue a vivir a Roma, cuando Jacinto Esteva, que era el propietario de Filmscontacto --financiado por su padre, por otra parte--, expulsó o echó de su despacho a Muñoz Suay y se produjo una desintegración de hecho. Otro dato es que la estructura del cine madrileño funcionaba de una forma más tradicional como industria. Es decir, había unos productores y Basilio iba con su guión a ofrecérselo, o Saura a Querejeta o a quien fuese. En Barcelona, en cambio, no había esa infraestructura mínima, o era muy precaria. La mayor parte de películas de la Escuela de Barcelona fueron autofinanciadas, es decir

que las produjeron sus directores porque tenían un papá con medios económicos, o porque tenían dinero familiar o lo que fuese. Y eso prometía, evidentemente, una mucho mayor libertad de experimentación, es decir que estaban menos sujetos a los imperativos comerciales que un chico de Madrid que tenía que ir con el guión al despacho de un productor y atenerse a las reglas del juego comercial. Esto explica a mi juicio la atipicidad o la especificidad de la Escuela de Barcelona.

- Has hablado en un momento dado del realismo, que en efecto era entonces uno de los caballos de batalla en la pugna entre Nuestro Cine y Film Ideal: realismo versus idealismo.

- Nuestro Cine había nacido muy inspirado, como Objetivo, por la influencia irradiada por Cinema Nuovo de Guido Aristarco, que, como tú sabes, fue en la posguerra italiana y durante la gran etapa del neorrealismo un poco la bandera más avanzada de la crítica marxista en Italia. Nuestro Cine nació con vocación de ser --en la medida de las posibilidades que el franquismo permitía, por supuesto-- un espejo de las posturas críticas y filosóficas de Cinema Nuovo y de toda la corriente encabezada por Guido Aristarco. Nuestra intención, por consiguiente, era seguir esa línea. ¿Cuál era la directriz inspiradora de esa corriente? Estaba básicamente fundada en Lukács. Me parece recordar que se publicó en Nuestro Cine algún texto de Lukács, no estoy seguro en este momento.

- No. Sólo citas en algún artículo de Aristarco.

- Todos éramos (en mayor o menor grado naturalmente, aquí habría que matizar mucho cada caso) jóvenes lukacsianos, para entendernos. Aunque alguno había leído poco a Lukács, más o menos todos estábamos en la línea de influencia de la filosofía lukacsiana, concretamente a través del filtro italiano de Aristarco. Ahora parece, con la perspectiva actual, que nuestro planteamiento era un tanto simplista. Por lo menos, a mí me lo parece ahora. Creo que ahora lo plantearíamos de una forma distinta. Claro que hay que entender ese planteamiento en el contexto de la lucha contra el franquismo. Es decir: había una lucha contra el franquismo; por consiguiente, ya que el cine del franquismo era un cine escapista y de evasión, había que dar la réplica por cojones reflejando lo que pasaba en el país de una forma testimonial y todo ese rollo que has leído en cien artículos de Nuestro Cine. Bien: yo pienso que esa postura, en su contexto, se justifica. No voy ahora a tirarme piedras, a pesar de que no hace mucho --y te abro un paréntesis--, relejendo artículos míos para publicar una antología que llevaba por título Comunicación y cultura de masas, releí los de Nuestro Cine y me encontré con que ninguno era republicable hoy, los encontraba anacrónicos y superados absolutamente. En particular uno que me apesadumbró muchísimo y que se titulaba algo así como "En torno al realismo" ["¿Qué es el realismo cinematográfico?", in Nuestro Cine nº 19, 1963, pp. 4-13]. Era un artículo teórico donde yo formulaba mis hipótesis, que hoy me parecen absolutamente impublicables, ilegibles y me avergüenzo de ellas. Porque, claro, yo era un joven de veintitantos años y porque había leído menos que ahora, etcétera. Pero ese artículo fue bastante influyente. Por aquellas fechas aterri-

zaban en Barcelona gentes de Cahiers --André Labarthe concretamente y creo que después Fieschi-- y con Jordá tuvimos una especie de debate en donde el punto de partida teórico contra las posturas idealistas (o llamadas idealistas) de ellos fue justamente ese artículo mío, donde intentaba definir lo que era el realismo, lo que debía ser el realismo en cine... Como te digo, cuando yo he republicado ese libro de artículos míos del pasado no he encontrado ni uno solo de Nuestro Cine que merezca el honor de tener una vigencia hoy. Digo esto como autocrítica, pero de todas formas insisto en que en el contexto desesperado y represivo del franquismo era una postura que en un joven de veinte años era perfectamente comprensible. (Cuando uno lee a Piqueras en el Nuestro Cinema de la república encuentra opiniones bastante peregrinas, pero que uno las entiende en el marco de los años 30.) Creo que hay que leer históricamente esos trabajos nuestros, y con esto no hago un mea culpa ni mucho menos: era una postura que en aquel momento era bastante justa. También debo decir en nuestro descargo que no fuimos de espaldas ni mucho menos a los problemas formales, teóricos y semióticos. Porque Nuestro Cine, a diferencia de Film Ideal, justamente recogió ponencias de Pesaro e introdujo textos de Pasolini y de otros autores en torno a la semiótica y al lenguaje. Quiero decirte con esto que no éramos unos cerriles naturalistas ni mucho menos. Lo que pasa es que el debate teórico llegó a través de las mesas redondas de Pesaro en el año sesenta y tantos. Nuestro Cine, a mi juicio, fue una revista materialista (o que se creía materialista) influida por el lukacsismo y el aristarquismo, pero no era, ni mucho menos, una revista terriblemente naturalista. La prueba es que se abrió al debate

semiótico en un cierto momento, al final de una determinada etapa.

- Definido el bagaje teórico de Nuestro Cine, vayamos con el de Film Ideal. ¿Cuál sería --si es que lo había--, aparte de Bazin?

- Film Ideal tuvo una evolución que tú conoces muy bien. Empezó como una revista semiparroquial promocionada por la autoridad eclesiástica y luego evolucionó. Es decir: ese idealismo espiritualista de la primera fase --que era un idealismo de parroquia digamos, de Pérez Lozano-- evolucionó porque incorporó la influencia de Cahiers. A mí me parece --y lo seguiré defendiendo a capa y espada-- que la contribución de Cahiers du Cinéma en los años cincuenta y sesenta es fundamental. Recuerdo que en una conversación, no hace mucho, Metz me decía: "Prefiero un idealista inteligente, como Bazin, a un materialista tonto." Supongo que es una frase un poco caricaturesca, pero es cierto que Bazin es uno de los pilares de la crítica moderna. Uno puede discrepar --como yo discrepo en muchos aspectos--, pero Bazin nos ha hecho pensar mucho a todos y nos ha hecho entender muchas cosas, como por ejemplo la valoración de la puesta en escena. Entonces, el idealismo, porque idealismo era (la prueba es que Bazin procedía del cristianismo más ortodoxo y más espiritualista), el idealismo de la primera fase de Film Ideal --que tenía un mercado intelectual muy endeble-- fue reemplazado paulatinamente por el idealismo crítico o estético de Cahiers: el culto al cine americano que hoy llamaríamos de consumo, de género; la política de autores, que parece una reivindicación justa en su momento,

pero orientada de una forma tan tendenciosa a autores muy específicos que hoy llamaríamos también evasivos o escapistas, en general. De forma que Film Ideal hizo suyos estos postulados del idealismo estético que procedía, en su versión más coherente y más sólida, de André Bazin, y que luego se degradó en sus epígonos, y por otra parte la política de autores, enfocada sobre todo a un culto al cine americano y al cine que hoy llamamos de consumo.

- En crónicas de festivales o en números más o menos monográficos, tanto Film Ideal como Nuestro Cine hablan de un cine que no se ve en España, que normalmente el lector no conoce. Nuestro Cine incluso publica guiones de películas. ¿Qué sentido tenía eso en aquellos momentos?

- Aquí hay dos cuestiones que están bien planteadas. Por una parte había un deseo de informar, aunque fuese precariamente, epidérmicamente (porque naturalmente un texto jamás puede reemplazar una película, en eso estamos todos de acuerdo), informar al público de lo que pasaba fuera. Pero luego había un problema muy grave, que después yo como autor, como cineasta, como guionista, me he planteado: en el momento en que fuera se hacía Antonioni, se hacía Bergman, se hacía Alain Resnais, tú partías de unos supuestos distintos, porque estábamos en el franquismo, donde había una lucha militante contra un aparato sumamente represivo. Entonces, claro, partiendo de esos supuestos, había una gran frustración. Por ejemplo, el hecho de que en su momento no pudo haber antonionismo en España nos frustraba mucho, porque creíamos que Antonioni era en cierto momento el cine justo, el cine de vanguardia en Europa, el cine más avan-

zado. Antonioni o Resnais. Pero, claro, había un "décalage" de situaciones sociales, políticas, estéticas... Es verdad que nos angustiaba muchísimo, y los que teníamos la suerte de viajar un poco más, yendo a festivales o a la Cinemateca de París, teníamos más información, y nos angustiaba mucho ver que nuestro cine siempre sería furgón de cola en el cine europeo, por la situación objetiva del franquismo. En aquella época no se había planteado todavía, ni de lejos ni de cerca, ni remotamente, la posibilidad del cine alternativo, clandestino. Creíamos que la lucha estaba dentro del aparato industrial del cine. Y esa tensión era un drama para todos nosotros: el cine europeo llevaba a Antonioni o Bergman y nosotros estábamos todavía con Ladrón de bicicletas, El limpiabotas, La terra trema... y con angustias desgarradoras. Inevitables, claro.

- En 1963, en el número 23 de Nuestro Cine, publicas un artículo titulado "¿Pasa el Manzanares por Hollywood?", mientras Film Ideal está entrevistando a todos los directores americanos que Bronston trae a España.

- Ese es uno de los artículos creo yo más afortunados de los que publiqué en Nuestro Cine. Ha sido muy citado, además. Nació a raíz de un viaje a Madrid, creo que fue cuando estábamos preparando Brillante porvenir, veía mucho a Vicente [Aranda] por aquella época. Hicimos frecuentes viajes a Madrid, para buscar actores, para papeleo, para el ministerio. El guión tuvo algún problema de censura, como todas las películas mías, ça va de soi y no insisto. En esos viajes a Madrid (porque en Barcelona estamos realmente en la periferia, y la periferia tiene sus ventajas e inconvenientes, subrayo lo de inconvenientes) hablé con actores

que trabajaban en papeles secundarios en películas de Bronston. Vamos, actores de primera fila españoles que estaban haciendo de figurantes con frase en una película de Bronston. Eso realmente me llamó la atención, y fruto de esa reflexión y de ese conocimiento directo del problema nació ese artículo, que yo pienso que es el más vigente, lo más válido que escribí en Nuestro Cine. Efectivamente teníamos conciencia bastante clara, si no muy clara, de que el cine español estaba colonizado por el imperialismo cinematográfico americano. Mientras que en Film Ideal había una auto-complacencia de decir "hemos accedido al cine mundial vía Bronston y somos ya parte del imperio", había una satisfacción en ello, en nosotros había una denuncia de ese sometimiento satélite y colonizador hacia el gran capital americano a través de Bronston. Por consiguiente, nuestra práctica era denunciar sistemáticamente esa penetración imperialista. Postura que, por otra parte, hoy en día se ve justísima, ¿no?

- ¿Por qué crees que otras revistas más o menos contemporáneas --como Documentos Cinematográficos, Cinestudio, Griffith, Ensayos de Cine-- no lograron la continuidad o la incidencia de Nuestro Cine y Film Ideal?

- Primero, porque el mercado de público de cine era bajo. Si hoy día sigue siendo bajo (hace poco, a raíz de la revista La Mirada, he tenido la experiencia de hacer números, acerca de tiraje y costos, con algunos compañeros de Barcelona), imagínate entonces. Y el público lector de cine es bajo no sólo en España. En Francia, un país superculto y con más habitantes que España, Ecran, la revista francesa

de cine con más tirada, me decían que tiraban --no sé si es cierto-- doce mil ejemplares. En España, la situación de una revista de cine es muy precaria: la prueba es que los colaboradores no están pagados o por lo menos están pagados simbólicamente. Esto era aún más acentuado en esa época. No había público lector de cine. Por consiguiente, había dos espacios políticos y culturales, pequeños pero muy definidos, que eran la derecha y la izquierda: era así de esquemático y punto, porque el país no daba para más matices que el esquematismo de blanco y negro. Entonces, ahí cabía Film Ideal, que aglutinó de una forma consciente o inconsciente lo que podemos llamar hoy día, con perspectiva, la derecha crítica, y en cambio la izquierda crítica se polarizó --con los errores y defectos que te he comentado-- en Nuestro Cine: eran dos frentes críticos y punto. No había espacio para más, porque las demás revistas que me dices tú fueron un poco redundantes. Porque la revista del Opus, Documentos Cinematográficos, era una revista de buena forma, ideológicamente filial de Film Ideal, aunque con una preocupación a mi juicio muy interesante acerca de los problemas industriales. Pero las demás revistas fueron un poco filiales: no había espacio para ellas en el mercado, por eso no cabían.

- Nuestro Cine, en su última etapa, con un equipo renovado, revisa muchas de sus actitudes anteriores, revisa incluso la anterior política de exaltación del Nuevo Cine Español. Se puede hablar casi de un giro copernicano.

- Eso estuvo ligado a las crisis finales de Nuestro Cine. Desde Barcelona viví menos esos problemas, pero recuerdo un viaje de Egea a Barcelona, en que vino a verme y me

planteó que la revista se estaba degradando, que Monleón estaba metiendo a su gente, que cada vez era más autoritario, que se estaba dando entrada en Nuestro Cine a gente ajena a la filosofía de la revista...

- Algunos, incluso, procedentes de Film Ideal.

- Todo eso estuvo ligado a lo que podemos llamar esquemáticamente "la crisis Monleón". El papel que Monleón jugó en esa crisis prácticamente fue, parece --subrayo lo de parece porque yo lo viví desde fuera--, el de organizador de un relevo. De ahí las quejas del ala izquierda. La realidad era que Nuestro Cine estaba siendo penetrado por gente dudosamente materialista, dudosamente marxista. O no dudosamente: simplemente no marxista. Eso fue efectivamente un debate, y por parte de algunos hubo una autorretirada y dejaron de publicar. Había otra serie de tomas de posición que no sabría explicarte con detalle, pero en los últimos digamos quince números hubo un viraje, producido por la entrada de gente ajena al medio inicial, gente más cahierista. Bueno, ya te he dicho antes que el cahierismo jugó un papel negativo y positivo, como todas las cosas, no hay que ser dogmáticos. Nosotros, por ejemplo, en una autocrítica actual de Nuestro Cine evidentemente podemos criticarnos el no haber valorado justamente lo que significaba la puesta en escena, no haber valorado justamente ciertas aportaciones innegables del cine americano, etcétera. Porque nuestra postura era sistemáticamente anti-americana. Hoy día esos juicios pueden matizarse más, hemos visto mucho cine, hemos leído mucho, hemos hablado mucho con mucha gente. Pero, en fin, en la última etapa de Nuestro Cine se produjo una aportación, sí, vagamente

filmidealista o cahierista, un cierto viraje hacia planteamientos menos materialistas, eso es cierto, es cierto.

- Nuestro Cine, en su etapa más dilatada como revista digamos marxista, arremetió contra autores como Ford, Minnelli o Hitchcock, mientras ensalzaba a otros, como Kubrick, Richardson o Zurlini. ¿No te da ahora la sensación de que en algunos casos os equivocasteis?

- En algunos casos, sí. A Huston, por ejemplo, yo le seguiría defendiendo a capa y espada, a Richardson no. Ten en cuenta que todos los juicios estéticos, y no sólo en cine, hay que contextualizarlos. Evidentemente, la postura anti-americana nuestra era una reacción al americanismo acrítico de Film Ideal, ante la efusión delirante frente a películas como Hatari! y otras que no viene al caso mencionar y que tú recordarás, incluso Lazaga. Teníamos una conciencia algo vaga o difusa de algo que ahora está muy presente en la crítica mundial: la hegemonía imperialista del cine americano sobre el cine mundial. Eso lo teníamos bastante claro, creo yo. El enemigo principal, por así decirlo, era el cine americano de consumo, el cine americano comercial, llámese o no Hitchcock, llámese o no Howard Hawks, autores que, por otra parte, me pueden mercer un gran respeto, en algunos aspectos por lo menos. Entonces, es cierto que la selección de autores --porque, claro, en Nuestro Cine estuvo presente de una forma u otra una política de autores-- puede ser discutible. Recuerdo haber escrito un artículo, que no sé dónde lo publiqué, donde decía que la política de autores estaba muy bien, pero estaba ya inventadísima. Porque si tú lees Una historia del cine, de Zúñiga, del año me parece cuarenta y siete o cuarenta y ocho

[1948, véase bibliografía], verás que dedica un capítulo entero a von Stroheim y otro a Chaplin. Porque son autores. Tal vez no los llamaran así, pero había una conciencia clara de ciertos nombres que habían hecho un cine sumamente personal y marcado por una cierta persistencia de estilo, y eso es lo que luego se llama cine de autor. Es decir, la idea de "autor" no era nueva ni mucho menos, lo que pasa es que se puso énfasis en ella. Y Nuestro Cine, como cualquier revista, defendía una política de autores. Evidentemente, para nosotros eran buenos Eisenstein y Dovjenco, era bueno Huston, eran buenos Antonioni, Zurlini o Visconti: era una política de autores, sólo que diferente, diversa de la que defendía Film Ideal o de la que defendía Cahiers. Lo trágico de Film Ideal es que fue una mala caricatura de Cahiers. Cahiers estaba a un nivel cultural más alto, Cahiers había defendido a Antonioni, había defendido a Visconti. En cambio aquí, en Film Ideal, había una visión de la política de autores un poco pasada por la sacristía: como Visconti era marxista no se le podía defender, etcétera. Nosotros hicimos una política de autores. En algunos casos acertamos --véase Huston--, en otros casos nos equivocamos --véase otros autores que tú has mencionado--. Pero eso obedece, evidentemente, a los juicios de contexto: Nuestro Cine era leído en función de ese resistencialismo antifranquista y eso conducía a estos errores de juicio.

- Respecto de la simplificación derecha-izquierda a que has aludido antes, podríamos hablar de gentes que, mientras escribían en Film Ideal (que era la derecha crítica, como tú has dicho, con respecto a Nuestro Cine), estaban desarrollando en la universidad, donde estudiaban, una

política de izquierdas.

- Claro, es que al hablar de revistas de cine hablamos de una derecha y una izquierda cultural. Lo que pasa es que como el franquismo era una losa con la cual era muy difícil para un intelectual estar de acuerdo --salvo los pema-nes y unos pocos más--, un joven intelectual, aunque en su política o su estrategia cultural fuese de derechas o de centro derecha, podía tener una actitud militante de izquierdas en otros campos de actividad: podía haber un divorcio y de hecho lo había probablemente. Porque el franquismo era tan sólidamente esquemático en sus planteamientos que te obligaba a tomar partido en el plano político. Imagino que en una encuesta hecha en aquel momento a los jóvenes de Film Ideal, una mayoría, probablemente, habría resultado ser de izquierdas, e incluso algunos marxistas o marxista-leninistas. Por consiguiente, eran compatibles unos criterios estéticos o culturales de derechas o centro-derecha con una lucha antifranquista.

- ¿A quiénes destacarías como críticos más significativos en Nuestro Cine y en Film Ideal?

- Pienso que, en Nuestro Cine, Egea fue una de las banderas ideológicas o uno de los planteamientos más políticos de la revista. Aunque a mí personalmente me admiraba mucho --y me sigue admirando todavía-- la agudísima inteligencia de Víctor Erice: este personaje tiene un talento privilegiado. Pero yo pienso que el que dio el tono político de la revista, fue Pepe Egea: era un poco la avanzadilla más politizada, más marxista, más materialista. Aparte de esto, repito,

yo admiraba mucho la penetración y la inteligencia de los trabajos de Víctor. Monleón, claro, hacía trabajos mucho más convencionales, y los de César [Santos Fontenla] también eran más convencionales: yo destacaría a Víctor y a Pepe. En Film Ideal, claro, Martialay era un poco la batuta en esa época. Me parecía una batuta repugnante --porque con Martialay no había equívoco: era la derecha-derecha--, pero era la batuta. Ya te digo que releendo Nuestro Cine uno ahora se puede sonrojar un poco, a mí me ha pasado no hace mucho. Pero, joder, leyendo Film Ideal es que no es un poco, es que cuando lees que la Cleopatra de Mankievicz es la película del siglo, la mejor película de la historia del cine...

- En un artículo de Moix, por cierto.

- Sí, sí, ya lo sé, lo recuerdo muy bien. Es que en esa época, Terenci... Luego lo he tratado mucho, somos muy buenos amigos y hemos hablado mucho de eso. A veces, cenando juntos, Terenci me ha dicho: "Quines burrades que haviem arribat a escriure!" Hay que atribuirlo a la adolescencia, a la inmadurez. Eran épocas turbulentas en que uno viajaba y se hacía la cultura de una forma fragmentaria, viajando a París y a Londres. Luego Terenci ha evolucionado hacia posturas materialistas, militantes incluso... Guarner es un caso aparte. Guarner sería el Víctor Erice de Film Ideal. A Guarner yo le respeto mucho intelectualmente, aunque a veces podamos divergir en criterios críticos. Es una persona muy inteligente. La inteligencia brillante de Film Ideal, a mi juicio, era Guarner (un artículo que se llamaba "Las gafas de Parménides" estaba muy bien). Guarner era un poco, digamos, entre comillas, "el inteligente" de Film Ideal.

- En el número 19 de Nuestro Cine --también del año 63-- comentas la ontología de Bazin y aludes al irracionalismo, a una crítica afectiva, confesional, subjetivista, estetizante, y la contrapones al realismo crítico, que ensalzas y ejemplificas en Visconti. ¿Suscribirías hoy esa postura?

- Ese artículo, a mi juicio, hoy sería impublicable. Era un artículo sumamente sectario, diría yo, que explico únicamente en función de la lucha política contextual del momento. Publiqué luego en Cinema Nuovo un artículo sobre Bazin, criticando a Bazin pero con una mayor inteligencia de Bazin, es decir un mayor entendimiento de la teoría de Bazin, que me sigue pareciendo fundamental aunque no la comparta. En fin, el de Nuestro Cine era un artículo maniqueo, donde los malos eran los bazinistas y los buenos eran los viscontianos. El de Cinema Nuovo se titulaba algo así como "André Bazin, aproximación a un crítico preestructuralista", y allí señalé la coincidencia curiosa entre unos párrafos de Aristarco y otros de Bazin, casi idénticos o muy parecidos de sentido. Concretamente hay un estudio de Aristarco hablando de Antonioni en el cual valoraba la profundidad de campo, la puesta en escena, el plano-secuencia. Confrontando textos con Bazin me sorprendió mucho ver que las propuestas de uno y otro eran muy paralelas. Yo a Bazin lo sigo leyendo actualmente, porque me parece muy estimulante aunque uno no comparta sus teorías. Esa postura de Bazin el malo Visconti el bueno hoy día no la plantearía así. Las cosas son más complejas, afortunadamente ha habido por medio toda la lluvia de trabajos semióticos de Metz y tanta gente más. Ese artículo que has citado es el artículo teórico a mi juicio más pobre que creo

haber publicado en mi vida. Claro, es que era la filosofía que nosotros defendíamos en esa época. ¿Qué había detrás del "realismo"? Detrás del realismo había el mantenimiento del cine y del arte en general como forma de conocimiento, fundamental y exclusivamente como forma de conocimiento. Hoy día sabemos que el arte --eso al menos creo yo-- puede ser indiscutiblemente un medio de conocimiento de la realidad (y hay bastantes porciones del arte más realista que son a reivindicar a capa y espada), pero el arte cumple otras funciones que no son exclusivamente las de medio de conocimiento. Hemos evolucionado todos mucho, y hoy en día no se suscribiría esa postura que mantuve y que era muy ejemplar de las que sostenía Nuestro Cine en esa época, efectivamente.

- Alvaro del Amo alude a la posibilidad de una síntesis de las posturas de Film Ideal y Nuestro Cine, síntesis que no se produjo y que hubiera podido originar, con aportaciones posteriores, una corriente crítica que no ha surgido, salvo en algún caso aislado.

- Sí, es bastante verdad. La prueba la tienes en que por razones diversas, muy diversas a las nuestras, Cahiers du Cinéma evolucionó muy acentuadamente desde lo que yo llamo el idealismo crítico hasta el marxismo-leninismo-maoísmo militante. Claro, aquello se produjo en un contexto muy diverso, hubo por medio mayo del 68, etcétera, pero yo pienso que en cierto momento Nuestro Cine --cuando empezó a interesarse por cuestiones semióticas-- apuntaba hacia la superación de la dicotomía, aunque aquello quedó en embrión, tal vez porque las dos revistas murieron antes de haber podido llegar a una evolución significativa.

JOSE LUIS EGEA

Redactor de Nuestro Cine y miembro de su consejo de redacción durante la primera etapa de la revista.

Nacido en San Sebastián en 1940. Estudios inconclusos de Ciencias políticas y económicas en Madrid y de Filosofía en París. Titulado en dirección por la EOC en 1964.

Ha sido colaborador de Cuadernos de arte y pensamiento, Acento y Cine cubano.

Actualmente es productor y realizador de cine publicitario.

Aparte de los ejercicios de la EOC, realizó (en colaboración con Víctor Erice y Claudio Guerín) el largometraje Los desafíos, Concha de plata en el Festival de San Sebastián (1969).

Militante del PCE entre 1960 y 1970.

- En el número 24 de Nuestro Cine teorizáis un poco sobre la crítica. Habláis de la inseparabilidad del estilo y la concepción del mundo que lo determina. Decís que amar al cine es amar la cultura y al hombre, que hay que ver todas las películas y no hablar sólo de las que "nos gustan", que vendría a ser lo que hacían los de Film Ideal. En consecuencia, hacéis algunas críticas "contra"...

- Antes que nada te diré que, aunque la gente piense lo contrario, en Nuestro Cine no había una unanimidad de criterios en la redacción. Había unos supuestos mínimos (toda la gente era de izquierdas y más o menos de pensamiento materialista, ni siquiera marxista, porque algunos no eran marxistas), pero desde luego no había unas orientaciones generales, ni muchísimo menos. Había consejo de redacción todas las semanas. Se repartían las críticas de las películas, incluso procurando que cada uno hiciese la crítica de las películas que más le hubieran gustado, para no hacer siempre "la crítica feroz de". Y luego, los artículos digamos teóricos eran responsabilidad de cada persona que los escribía. Lo que sí había era la tendencia de la dirección de la revista --concretamente del subdirector, de Monleón-- de intentar pasar gato por liebre, en el sentido de hacer pasar opiniones personales suyas como de consenso del cuerpo de redactores. Y este equívoco fue el que acabó

con la revista, entre otras cosas. Pero no hubo un cuerpo de doctrina teórica.

- Algunas de vuestras constantes son realismo, compromiso, diálogo. ¿Qué sentido tenía todo eso?

- No había unas normas. Pero no solamente dentro del consejo de redacción, sino incluso dentro del partido --quiero decir cuando yo era militante del Partido Comunista--; trabajábamos como nos daba la gana, no teníamos ninguna normativa ni indicación, en absoluto. Realismo... Yo creo que en el fondo fondo de la cuestión era una especie de palabra que tapaba otra palabra. Como no se podía hablar de materialismo dialéctico, por ejemplo, pues se hablaba de realismo, etcétera. Más que una teoría o un modelo estético claro, era una cosa intuitiva y vaga. Nosotros --no sé si nosotros o yo, no sé-- intuíamos como una posibilidad de hacer una estética menos reaccionaria o menos conservadora, más vanguardista de lo que normalmente se ve por ahí, se veía y se ve. Lo que sí teníamos muy claro, sobre todo a través de la lectura de autores marxistas italianos, era que el realismo no tenía por qué ser esa especie de pequeño cajoncito en que el pensamiento de la derecha --con la colaboración del estalinismo-- había encasillado a la estética marxista. El realismo no era sólo la expresión de una realidad fotográfica o inmediatista. Pensábamos --y pienso y creo que pensaré, no lo sé muy seguro-- que el realismo es un concepto mucho más amplio. Sería la expresión en el arte del pensamiento materialista, pero tomado con unos amplios márgenes.

- Más amplios que los de Lukács y su discípulo Aristarco.

- Sí, sí, nosotros les revisábamos. Las teorías de Lukács y Aristarco empezaban muy bien. El enunciado de la teoría, por lo menos a mí, personalmente, me satisfacía. Pero luego, en la práctica, se reducían mucho. Era una especie de aperturismo oportunista. Decía: sí, todo cabe; luego, en la práctica, no era tal. Lo que yo entiendo por realismo en arte, es como el marxismo en la vida: cabe todo y depende de cómo lo utilices, en definitiva.

- Insistíais en edjetivar al realismo como crítico. En cierto modo contraponíais el realismo crítico --que ejemplificábais un poco en Visconti-- al realismo socialista.

- Sí. Bueno, el realismo socialista, pues evidentemente era absolutamente limitativo, pedagógico y moralista. El realismo de Visconti era un poco más, se acercaba un poco más a esa especie de ideal que te digo, un ideal de realismo que para mí era entonces inconcretable y lo sigue siendo. El que más nos había parecido que se acercaba un poco era Francesco Rosi con Salvatore Guiliano. Decíamos: esto es realismo dialéctico, la inclusión de todas las contradicciones presentes, incluidas las estéticas.

- ¿Hasta qué punto se podría considerar que Nuestro Cine era en alguna medida un órgano oficioso del Partido Comunista?

- Bueno, la idea de la construcción de Nuestro Cine parte de una iniciativa del Partido Comunista, pero no es ni mu-

cho menos sólo una iniciativa del PC. Es decir: ya desde épocas anteriores --desde la época de Objetivo-- había una colaboración con sectores que iban desde los socialistas hasta gente de la Democracia Cristiana progresista, por llamarlo de alguna manera. Objetivo se la cargó la policía, como sabes, en el 56. Entonces, en el 60 surgió la posibilidad de reeditar Objetivo, incluso con las mismas personas: con Ducay, Bardem, Cobos, Ezcurra y compañía. ¿Qué pasó? Que Arias Salgado prohibió que se llamase Objetivo la revista, y entonces se puso Nuestro Cine, porque en los años treinta había habido una revista que se llamaba Nuestro Cinema. Y, paradójicamente, se aprobó Nuestro Cine, por despiste burocrático. Entonces, ¿qué pasó? Que el primer cuerpo de redacción iban a ser Bardem, Eceiza, Ducay, Maesso --la gente que había hecho el antiguo Objetivo-- , Diamante... Mucha gente que estaba ya muy metida en la profesión o tenía otras inquietudes. Total, que nos llamaron a la gente del partido que estábamos en la Escuela de Cine, que fuimos los que luego formamos el consejo de redacción.

- Fundamentalmente San Miguel, Erice y tú. Porque García de Dueñas no estaba en el partido...

- No, y César Santos me parece recordar que tampoco. También hay que decir que la militancia en el partido era muy elástica: unos estaban un tiempo, otros volvían a entrar, otros salían... Viendo las cosas desde dentro, ahora que ya se puede hablar de estas cosas, la imagen de Nuestro Cine como órgano del partido dista mucho de la realidad. El cine ha sido considerado dentro del partido, entonces

por lo menos, como una cosa un tanto extraña, no muy regulable. O sea: teníamos total libertad para hacer lo que nos salía de las narices, eso es evidente.

- Pero se puede considerar, tal vez, que había un ala más rígida o más dogmática y un ala más liberal.

- Posiblemente.

- ¿Y tú formarías parte de cuál de ellas?

- Yo me imagino que tengo el sambenito de ser de la más dogmática de todas. Pero claro, lo curioso es que uno se ve a sí mismo de distinta manera de como lo ven los demás. No sé, habría que repasar los textos. Aparte, también, ten en cuenta que yo entonces tenía veinte años. Yo empecé a escribir con veinte años y terminé de escribir en Nuestro Cine con veintisiete o veintiocho años. Uno deja unas creencias, coge otras... Seguramente muchas cosas que escribí entonces las seguiría escribiendo, pero de otra manera.

- A Film Ideal la acusábais de estitizante.

- Yo en esta entrevista tengo la dificultad de hablar en bloque. A mí en Film Ideal había muchas cosas, muchas críticas, que me gustaban. No tenía ninguna animadversión hacia Film Ideal en bloque, había cosas de críticos concretos que me interesaban. Incluso Film Ideal tuvo su evolución. En lo que yo no estaba de acuerdo en absoluto, no solamente con Film Ideal sino con parte de Nuestro Cine, era con la aceptación (por parte de Film Ideal creo que total y

por parte de alguna gente de Nuestro Cine parcial), con la aceptación de la política cultural del franquismo y su concreción en el cine, sobre todo con aquel gran engaño que fue la apertura de García Escudero, que a mí me pareció una derrota total para Nuestro Cine.

- De eso hablaremos después. Vosotros distinguíais entre producto y obra de arte con cierta frecuencia.

- Había y hay en el cine, como en todo elemento cultural, piezas, obras que no suelen pasar del estadio de mercancía. Todo elemento cultural en el capitalismo es una mercancía, básicamente es una mercancía. Hay unas obras que además son productos culturales, pero cosas como el cine que se da normalmente son estrictamente mercancías. Yo creo en esa diferencia.

- ¿Cómo funcionaba el consejo de redacción en la época en que estabas tú?

- Se reunía una vez por semana en la cafetería Yucatán, en la glorieta de Bilbao, cerca de la calle de Malasaña, donde estaba la redacción. Una reunión semanal, a veces dos, según el trabajo que hubiera. Se hacía primero una crítica del número anterior, cómo había quedado, qué comentaba la gente, sobre todo en el mundillo de la Escuela de Cine. Después se proyectaba el número siguiente, se repartían las críticas, siempre procurando que cada crítica fuese hecha por la persona a quien más hubiese gustado o menos hubiese disgustado una película. Y alguno sugería: Yo tengo que escribir un artículo o una serie de artículos sobre

tal o cual tema. Y había que encajarlo en el número de la revista.

- ¿Cómo se reunió el equipo digamos fundacional?

- Como te dije, estábamos ya en la Escuela. Dentro del PC existe el movimiento estudiantil. Se nos dice que si estamos interesados, se nos ofrece la posibilidad de presentarnos a la gente que ya estaba en el proyecto de Nuestro Cine y de entrar a formar parte del consejo de redacción de esa revista. Simplemente eso.

- ¿Qué significaba Nuestro Cine cuando tú estabas allí?

- Nuestro Cine sobrepasó con mucho el margen de publicaciones cinematográficas. Es decir, que formó parte de todo un esfuerzo por ir creando sobre la marcha un embrión de ideología marxista dentro del mundo de la cultura en España. Ese esfuerzo venía por muchos lados; bueno, muchos no, pero no venía solamente por el cine: venía también en revistas de tipo artístico o profesional. Y creo que Nuestro Cine sobrepasó bastante el marco del cine. De Nuestro Cine se comentaba mucho fuera del mundo del cine, por lo menos en las esferas de la izquierda. También pasaba que como entonces no se podía escribir en los periódicos ni en las revistas con libertad (ahora tampoco, pero entonces todavía menos), pues resulta que muchas veces, escribiendo de cine escribías de más cosas. Yo recuerdo, por ejemplo, una serie de tres artículos sobre cine americano que hice...

- "Notas de prensa para Jonas Mekas".

- Sí, ahí, no con el pretexto, sino a propósito del cine, se hablaba de muchas más cosas. O cuando se hablaba del realismo de Visconti o de Rosi, pues lo mismo; o cuando se hablaba de la Nueva Ola francesa, pues exactamente igual.

- Aparte la influencia de Lukács vía Aristarco, ¿qué otras influencias fundamentales había?

- Fundamentales... Aparte los Santos Padres Fundadores --que cada uno había leído con mejor o peor fortuna--, todo era muy personal. Yo, por ejemplo, he tenido una enorme debilidad por Godard, me ha encantado siempre el cine de Godard, y a otros les parecía odioso y exagerado; Garaudy también, quizá, no sé.

- ¿Erais conscientes de que teníais una influencia notoria sobre un cierto núcleo de aficionados al cine?

- Aficionados al cine y gente aparte del cine también. Sí, yo, por lo menos, siempre he sido consciente de eso.

- Sin embargo, todos érais muy jóvenes. ¿Podría hablarse de una cierta inmadurez de vuestras posturas?

- Sí, seguramente.

- ¿Qué revisarías ahora, cómo ves aquella época?

- Yo estoy muy satisfecho de esa época, muy satisfecho. Me refiero al terreno de la ideología. Yo creo que fue un esfuerzo muy meritorio y bastante, muy generoso, absoluta-

mente gratuito, prácticamente gratuito: nadie tenía interés económico ahí. Creo también que en circunstancias más normales --quiero decir sin la dictadura-- nos hubiésemos ocupado más estrictamente de cine, en lugar de recurrir tanto a esa especie de constante sobreentendido y ampliación del campo temático. Pero es que había que hablar también de otras cosas, porque solamente ahí se podía hablar. Pero en general estoy, vamos, como muy satisfecho de aquello.

- Se decía que recibíais un cheque de París.

- Yo no lo he visto.

- Entonces, dado el bajo nivel de ventas, ¿quién perdía dinero allí?

- Eso no te lo podría contestar, porque yo nunca he tenido --por desgracia, ojalá lo hubiera tenido-- acceso a la producción de la revista. Pero nosotros cobrábamos cinco duros por nota de cine, veinte duros por crítica y trescientas pelas por artículo de varios números. Vale decir que, por lo menos los redactores, éramos muy pobres, ¿no? No vivíamos de la revista ni mucho menos.

- ¿Cómo se compaginaba lo de ser alumno de la Escuela y redactor de la revista? En alguna medida vosotros estábais aprendiendo a hacer cine, y por otro lado teníais una especie de magisterio sobre otras personas, que igual eran de vuestra edad o incluso mayores.

- Eramos muy pedantes. Es que también eso de aprender cine es muy relativo. Quiero decir que yo, que ninguno hemos

tenido la sensación de estar aprendiendo nada más que pura mecánica. Por un lado sentíamos un profundo desprecio por los profesores de la Escuela, los considerábamos absolutamente ignorantes, salvo dos o tres que te enseñaban la mecánica del cine, como Carlos Saura o el mismo Berlanga, que se limitaban a explicar cosas obvias. Los demás profesores, los de teoría, yo los consideraba --y creo que ahora los seguiré considerando-- como unas nulidades. No teníamos, en el aspecto teórico, nada que aprender: sólo teníamos la sensación de no estar aprendiendo nada en la parte teórica. Nuestra formación de cine venía por lecturas raras, porque comprábamos revistas y libros fuera, o en la parte de libros prohibidos de las librerías de Madrid. Realmente, creo que éramos muy pedantes, eso es cierto, y en parte la culpa era nuestra (porque el orgullo es seguramente inevitable), pero en parte también de la enorme pobreza cultural que había, como recordarás, incluso en la universidad. Entonces, joder, si conseguías un libro de yo qué sé, del mismo Teilhard de Chardin, fíjate tú, lo leías en francés y al día siguiente, zas, te gastabas un artículo sobre lo que habías leído. Ese era todo el misterio.

- En el número 16 publicas "Escuela y profesión"; entre el 34 y el 38 unos artículos titulados "¿Qué hacer?"; en el 59, "Dos o tres cosas que sé de nosotros". Parecías muy preocupado por el acceso a la profesión. ¿Al núcleo principal de Nuestro Cine, alumnos de la Escuela entonces, os dio la sensación de haber llegado tarde a la operación Nuevo Cine Español, de la cual la revista fue plataforma de lanzamiento?

- Bueno, yo te matizaré. Sí, objetivamente la revista fue,

en buena parte de sus números, plataforma, pero no fue una plataforma conforme. Es decir: había una corriente --y de esa corriente formaba parte yo-- absolutamente contraria a toda la historia del Nuevo Cine Español y a su etiquetamiento como tal. Precisamente este fue uno de los grandes temas de la ruptura mía y de algunos más con Nuestro Cine, y con Monleón en concreto. Repito que yo concretamente, y algunos más, éramos contrarios, primero, a la etiqueta Nuevo Cine Español; segundo, a los diez números que se le dedicaron (si repasas los artículos que yo escribí, verás que son todos críticos en ese sentido); y tercero, a lo que había detrás de todo eso, que eran Fraga Iribarne y García Escudero. Y sin embargo ese fue el cebo en que picaron, más o menos gustosamente, los responsables superiores de la revista --sobre todo Monleón-- y algunos de los redactores. La sensación que yo tenía no era ni mucho menos la de haber llegado tarde; a la profesión, me imagino.

- Claro, a la inserción en la industria.

- Pues no. En primer lugar --ya lo decía en algún artículo de los que has citado antes-- entiendo que la profesión es un derecho, un derecho al trabajo. Me parece fundamental. Lo que siempre tuve (y sigo teniendo) muy claro es la incompatibilidad de caracteres. Es decir: ¿hasta qué punto merece la pena la aceptación del puesto de trabajo en base a la mayor o menor largura de la bajada de pantalones? No sé si me explico. Lo que siempre he tenido bastante claro es que, en un noventa y nueve por ciento de las ocasiones, la bajada de pantalones era superior a mis criterios personales. No me compensaba --ni económica, ni moralmente,

ni artísticamente, ni nada-- lo que me tenía que bajar el pantalón a cambio de lo que se me ofrecía. Entonces este es uno de los motivos (no el único ni el principal, pero es uno de ellos) de la cortedad de mi trabajo profesional en el cine español. Yo tenía también la fortuna del conocimiento personal, desde hacía años, de Elías [Querejeta], que era el productor digamos nuevo. El único productor con el que se podía hablar de marxismo, se podía hablar de democracia, se podía hablar de realismo, se podía hablar de todo. Era el único productor con el que podías hablar desde un punto de vista cultural, y algunos conocíamos a Elías desde que era jugador de fútbol. Entonces nunca pensé en llegar tarde ni pronto a ninguna plataforma. Primero, porque tenía la amistad de un productor posible y no tenía que ir por la Gran Vía a buscar a Cesáreo González a ver si contándole el cuento de una película de Lola Flores hacía una película sobre jornaleros andaluces. Y aparte de eso porque, ya te digo, en todas las ofertas de prostitución que he tenido, era demasiado grande la polla para la estrechez del coño.

- Progresivamente os apartáis --San Miguel primero, Eceiza después, Erice y tú más tarde-- los miembros fundadores de Nuestro Cine. Los motivos...

- Sí, no se puede hablar de una separación en bloque. Hubo desde motivos profesionales hasta el cabreo por el cambio de la revista. La cuestión se puede resumir así: la dimisión vista desde fuera es colectiva, vista desde dentro es gradual. Coincide en el tiempo seguramente, pero hay motivos muy distintos. Por otra parte, al núcleo original se

había ido añadiendo más gente: Angel Fernández-Santos, Antonio Castro Bobillo, Claudio Guerín, Alvaro del Amo... Gente con la que nos llevábamos estupendamente en el plano personal y en el plano teórico. Monleón y Ezcurra siempre nos venían amenazando con que nos iban a meter a la derecha en Nuestro Cine, gente que no habíamos conocido hasta ese momento. Y cuando llegaban al consejo de redacción, resulta que eran gente estupenda, que escribían unos artículos que estaban muy bien. Los artículos de Alvaro o de Claudio eran cojonudos, los de Castro igual. ¿Qué pasó pues con esa generación nueva? Pues que era una gente muy maja, y sólo veníamos enfrentados por una tercera fuerza, que era la dirección de la revista, o sea Monleón. Ya no seguí mucho la vida de Nuestro Cine en sus últimos números, pero tampoco noté que el cambio fuese tan, tan radical.

- No sé. Por ejemplo, en el número 77 hay una cosa de Vicente Molina-Foix, muy virulenta contra el Nuevo Cine Español. Después se revisa la postura de la revista ante el NCE...

- Es que a mí eso me parece bien.

- Pero después, en una carta, te quejas de ser incluido entre los revisados.

- Es que yo me negaba a que me pusieran la etiqueta. Tuve unas lecturas de mi sketch de Los desafíos... Mi sketch es una sátira, pienso yo, brutal --igual es absolutamente ingenua--, de los tópicos del Nuevo Cine Español y todo lo que hay detrás. Y me negaba --y me defiende y me defenderé

como gato panza arriba-- a que se me ponga esa etiqueta. Y me negué entonces. Pero ya te digo que yo pienso que los enfrentamientos, digamos, de distintas generaciones, han sido artificialmente fomentados.

- Lo que sí hubo en los últimos tiempos de Nuestro Cine, cuando ya no estabais vosotros, fue una cierta confluencia con las posturas de Film Ideal, que a su vez también había evolucionado.

- Sí, también había tenido su historia interna. Hubo una confluencia, sí, seguramente. Incluso pasó una cosa, cuando nosotros nos fuimos de Nuestro Cine, inmediatamente después, hubo varios números que fueron como mucho más izquierdistas que los de nuestra época. Incluso salió un número, me acuerdo perfectamente, sobre cine cubano, que se había propuesto desde hacía suponte dos años y que siempre había contado con la negativa absoluta de la dirección de la revista. Cuando digo la dirección me refiero siempre a Monleón.

- Monleón, ¿operaba como censor?

- En definitiva sí. No creo que él tenga vocación de censor. Pero había una cosa de hecho y es que trataba de conciliar lo inconciliabile: la oferta reformista de Fraga --y de García Escudero como expresión de Fraga en el cine-- con la plataforma que suponía la revista. El intentaba hacer... Bueno, lo que ahora existe: Monleón llegó pronto a UCD, demasiado pronto. ¿Qué pasaba? Que García Escudero se casaba artículos en Nuestro Cine, obviamente sin censurar y

enteritos, y tú te cascabas un artículo criticando lo que hacía García Escudero y el señor Monleón te tachaba lo que le parecía conveniente. Eso fue para mí la gota que rebasó el vaso. El día que yo ví un artículo de García Escudero obviamente entero y un artículo mío censurado --pero ni siquiera por la censura del ministerio, sino por la de la revista--, dije: "Hasta aquí hemos llegado, señores." Pero ya te digo que no creo que fuera por maldad o por vocación censora maquiavélica de Monleón, sino porque estaba jugando una carta que a mí me parecía que era imposible: conciliar la oferta Fraga con la oferta nuestra. Era imposible.

- Entre los números 41 y 50 sales con las "Notas de prensa para Jonas Mekas", que ya hemos comentado. En general, parecíais más interesados por el cine underground americano que por el de Hollywood, que en cambio apasionaba a Film Ideal.

- Como respuesta al primer tema, el cine underground americano, me parece recordar que sostenía la necesidad de atacar por todos los frentes. Una cosa sería el combate sindical e incluso artístico en el cine de Hollywood, y otra el combate por el nuevo frente, por el cine underground. Y eso lo sigo creyendo. En cuanto al segundo tema, a mí lo que me pasaba con el cine de Blake Edwards y alguno más es que, salvo excepciones, realmente yo, leyendo las críticas que hacían aquí, pensaba y pienso que se estaba dando el premio de considerar objetos de cultura cosas que eran mercancías puras. Criterios que no se sostenían ante una novela, por ejemplo, se sostenían ante el cine. El equivalente novelístico de Desayuno con diamantes

--y no me refiero al argumento, sino a la expresión literaria en lugar de cinematográfica-- no merecería una atención crítica seria. Sin embargo, al ser cine, yo no sé por qué diablos --o sí lo sé, pero que lo digan otros--, aquello se había convertido de repente en la expresión de la metafísica poco más o menos. Eso es lo que me parecía un engaño tremendo: al público, al lector y en definitiva al mismo tío que lo escribía.

- Tú entras en el PC antes que en Nuestro Cine y dejas el partido y la revista casi al mismo tiempo.

- No, bastante después. Dejé Nuestro Cine en el 67 y el PC en el 70-71. La crisis gorda viene a raíz del proceso de Burgos y el dejarlo de hecho como medio año o un año más tarde.

- ¿Las posturas del PC en el frente cultural --al margen de otros desacuerdos-- no coincidían ya con las tuyas?

- La divergencia es muy amplia. También en el frente cultural, sí. En el terreno cultural, pienso que entonces (y me imagino que ahora, por los productos políticos y humanos que veo) había una especie de oportunismo. Es decir: la reacción contra el estalinismo en la cultura no ha sido --por lo menos en el PC de España, que es el único que yo conozco-- una profundización crítica del trabajo cultural, de su relación con el trabajo manual, de la crítica del papel burgués del intelectual en la sociedad como portavoz con autoridad moral para opinar, etcétera, sino que se había obviado este problema y se estaba dando a los intelectuales

una especie de trato de mimo, como en la Unión Soviética se les da una dacha, se les da un automóvil cada vez que ganan un premio; pues aquí se les hacía figurar como personalidades al pie de un documento o como voces de prestigio que hablaban en nombre del partido, etcétera. Pero nunca se hacía un trabajo cultural en profundidad. Pienso que eso sigue sucediendo. No estoy muy seguro, porque hace ocho años que no piso la Casa, pero pienso que por ahí va la cosa.

- Y el tiempo, ¿a quién crees que ha acabado dando la razón, a vosotros o a Film Ideal? Porque vosotros llegasteis a cargaros incluso a Hawks o a Hitchcock...

- Te digo lo mismo que te decía antes de Edwards. Habría que repasar, por ejemplo, la filmografía de Hitchcock. Seguramente tiene películas espléndidas, pero la inmensa mayoría de las películas de Hitchcock son como novelas de Agatha Christie: tienen un valor, ese, pero no tienen otro. Ni Agatha Christie es una gran figura de la literatura universal, ni Hitchcock, creo yo, es una gran figura del cine mundial. Con todos los respetos para la pequeña novela policíaca, maravillosamente hecha, de Agatha Christie, o por el cine pseudo-policíaco o pseudo-psicológico que hace Hitchcock.

- Tú acabaste integrándote en la profesión por un camino digamos tangencial, el cine publicitario.

- Creo que hay una serie de factores, algunos que rozan la intimidad incluso. Entre lo que se puede contar hay un hecho obvio, de raíz: no sé hacer otra cosa más que escribir

o hacer cine, no tengo ninguna otra habilidad, me tengo que buscar una manera de ganarme la vida. Cada treinta días hay que pagar el alquiler de una casa, hay que comer caliente todos los días. Entonces yo me he buscado un oficio que sé que tengo, que es el de rodar. Luego hay muchos, muchos más factores. Hasta cierto punto, un voluntario retiro --agazapamiento sería la palabra más exacta-- ante la progresiva formación de un mundo cultural-intelectual que no es que me desagrade, sino que simplemente soy incapaz de vivirlo. El mundo que costó la vida a Claudio Guerín, si quieres que te lo diga en palabras duras. Yo no quiero que me cueste la vida, no solamente física como le pasó a Claudio, sino también profunda, como creo que quizás le hubiera costado a él, si no hubiera muerto. Entonces yo creo que ser cineasta no es necesario para vivir, lo creo profundamente, me parece que la vida es más importante que la representación de la vida. Yo no tengo ninguna prisa ni ningún acicate por, digamos, realizarme como persona a través de ser autor de nada. Sí tengo mis pasiones en el mundo de la cultura, y no solamente como consumidor de cultura, pero van por otro lado. En este momento, por el de hacer posible otro tipo de cinematografías que no tienen nada que ver ni con el cine español, ni con la cultura española, ni con la situación de este país en este momento.

ÁLVARO DEL AMO

Crítico de Nuestro Cine y miembro de su consejo de redacción en la segunda etapa de la revista.

Nacido en Madrid en 1942. Licenciado en derecho y titulado en dirección por la EOC.

Ha colaborado en Cuadernos para el diálogo (1963-1978) y El viejo topo.

Actualmente supervisa doblajes cinematográficos en TVE.

Ha realizado los cortometrajes Zumo (1971), Paisaje con árbol (1974), Una historia (1978) y Pres-to agitato (1979).

Ha publicado los libros El cine en la crítica del método (1969), Cine y crítica de cine (1970) y Comedia cinematográfica española (1975).

Ideológicamente ha estado vinculado al cristianismo progresista del grupo de Joaquín Ruiz Giménez.

- Sobre el número 46, en 1965, irrumpes en Nuestro Cine con una "Reflexión sobre el método" a propósito del Vangelo [El Evangelio según San Mateo] de Pasolini. ¿Cuál fue el origen de esta incorporación?

- Yo llegué a Nuestro Cine, tal vez, por una cosa curiosa y una cierta convención. Estaba escribiendo en Cuadernos para el diálogo desde hacía un par de años, desde el 63. Entonces Monleón, a las gentes que escribíamos en Cuadernos --Bilbatúa, yo y otros--, en la medida en que se suponía que éramos católicos progresistas, cuando surgió la película de Pasolini nos invitó a hablar de ella. Por eso yo empecé en Nuestro Cine.

- ¿Cómo valorarías la etapa anterior a tu llegada?

- Yo no soy muy buen lector de escritos sobre cine. En general, debo confesar que los escritos sobre cine me aburren extraordinariamente.

- ¿Incluso los tuyos?

- Los míos menos. Yo creo que en cine me interesan --o me he planteado que se pueden hacer-- dos cosas. O bien un análisis de una película o de un movimiento lo más minucioso

posible (que es lo que yo he intentado en algunos trabajos y en algunos libros: un análisis de un género lo más minucioso posible), o bien un artículo o un trabajo de otro tipo, que más que valorativo es como dar una impresión de la película, como una prolongación de la película. Un poco --salvando las distancias, pero si quieres con esa actitud-- como lo de Walter Benjamin con sus Iluminaciones, que es el modelo, lo planteo como modelo. O sea que es: ahí está la película, esa película despierta una serie de ecos, se habla de esos ecos; independientemente de decir si la película es buena o mala, si es políticamente interesante o discutible o rechazable o no: todo eso nunca me ha interesado nada. Nuestro Cine tenía una actitud más bien moral, una actitud de rechazo moral con la que yo realmente no conectaba. Sí conectaba, a lo mejor, con la actitud personal de aquella gente, estaba a lo mejor de acuerdo en que esas películas eran políticamente rechazables; pero eso, como crítica, como tal crítica, me interesaba poco. Del mismo modo que también me interesaban poco los delirios del otro lado, las gentes que a partir de la película proyectaban ahí sus elucubraciones, sus entusiasmos. Yo no estaba muy conectado ni identificado con unos ni con otros, lo que pasa es que tenía una cierta metodología, una cierta voluntad de metodología mayor.

- Mientras estuviste en Nuestro Cine, ¿pudiste de algún modo cubrir ese aspecto que a ti te interesaba?

- Sí, sí, claro. Si no, no hubiera escrito ahí para nada. Sí, absolutamente. En Nuestro Cine había las gentes de antes, que estaban ya un poco fatigadas. Era un núcleo muy pequeño de gente que había estado haciendo la revista muchos

años y aceptaron a otra serie de gentes, que éramos pocos en realidad: Miguel Bilbatúa, yo, Carlos Rodríguez Sanz... Estábamos a caballo con Primer Acto, que eso también, de alguna manera, difuminaba la cosa. Estuvimos dos años, desde el 65 al 67, cuando todo eso del llamado Nuevo Cine Español (que también analicé ahí una serie de películas y una serie de cosas). Entonces la revista se planteó como una prolongación del ministerio y la retirada nuestra vino por ahí, por la no aceptación de reflejar lo que proponía el ministerio de Información y Turismo; independientemente de que hubiera algunas películas más o menos interesantes, pero como actitud cultural definitiva era lo que de alguna manera se rechazaba. Recuerdo que, en Cuadernos para el diálogo, Carlos Rodríguez Sanz, Manolo Pérez Estremera y yo hicimos una serie de artículos digamos atacando al Nuevo Cine Español, casi simultáneamente que estábamos analizándolo en Nuestro Cine.

- En relación con las posiciones de Film Ideal y Nuestro Cine, ¿qué alternativa representaba tu crítica en Cuadernos? ¿una especie de tercera vía?

- Quizá, pero no tanto como una síntesis de ambas, sino siempre tratando de hacer las dos cosas que te digo: un análisis o una "iluminación". Lo que pasa es que el problema del análisis es muy complicado. Falta un cierto método para estudiar una película, falta un sistema de análisis que quizá haya que inventar para cada trabajo, con todo lo discutible que eso podía ser. Lo que yo hacía también tenía dificultades en la revista, porque decían que no se entendía, que era muy extraño, que no había una va-

loración de la película concreta. Tal vez, más o menos, yo me lo planteara como una síntesis de ambas posiciones [Film Ideal y Nuestro Cine]. Una de las cosas oscuras de esa bipolaridad de las críticas era que se planteaban como las dos únicas opciones, de alguna manera. O bien había esquemáticamente una actitud histórica progresista, un análisis del cine en su contexto, o bien se trataba de estudiar el arte en sus connotaciones más oníricas o más personales. Realmente eso se planteaba como la única opción posible: o era uno de izquierdas o era uno de derechas. Yo creía que había otras posibilidades críticas, un poco lo que yo hacía, que no tenía mucho que ver ni con una actitud ni con la otra. O sea que no era una síntesis de ambas, en absoluto, sino que era una cosa distinta.

- Situándolas en su época, ¿cómo juzgarías la importancia o la significación de Nuestro Cine y Film Ideal?

- Creo que en Nuestro Cine, esto es muy sabido, había una dimensión de exacerbación política, como en otra serie de revistas de la época, en que la dimensión estrictamente política "de oposición" era primordial con respecto a la propia crítica de cine, o a la propia crítica de teatro en Primer Acto, o de lo que sea en otro tipo de revistas. Había como un talante de exacerbación política antes que cinematográfica y era un testimonio progresista. Film Ideal no es que fuera lo contrario, no es que fuera un testimonio reaccionario, era otra cosa: quizá recogía una serie de angustias, soledades, frustraciones de la gente; en ese sentido la crítica de cine era una especie de terapéutica personal, pienso yo. También está el hecho de que, en aque-

llos años, las películas americanas de los grandes maestros se estrenaban normalmente: Howard Hawks hacía una película y la estrenaban aquí pocos meses después, había Hitchcocks y Minnellis recetísimos. Eso por un lado. Por otro lado, el cine, para las personas que escribían o seguían la revista, el cine era como un alimento espiritual primordial: más que la literatura, más que la poesía, más que la música, más que el teatro, más que nada. No todos probablemente --vamos, sin duda no todos--, pero una serie de personas que estaban escribiendo críticas en Film Ideal tenían una educación, una información literaria pequeñísima. Yo me acuerdo que Terenci Moix, antes Ramón, venía por aquí, por Madrid, por aquellos años, y comentábamos como uno de los llamados críticos marcianos, creo que era Palá, o...

- Buceta, Villegas...

- Uno de esos, sí, pero creo que era el propio Palá, que prácticamente no había leído nada. Me acuerdo que me decía Moix que a Palá le habían prestado unos libros de Faulkner --no sé si estaba Mientras agonizo--, y Palá le comunicaba a Moix las impresiones que había recibido del libro, en términos cinematográficos. Decía: "Yo es que me imagino el comienzo como un largo travelling en cinemascope y en technicolor, y que Carroll Baker sale de la casa..." Quiero decirte con esto que también influía mucho el que para esa gente el cine lo era prácticamente todo. No tenían ninguna otra información de otro tipo, el cine era una especie de mística, no necesariamente reaccionaria: eso no se lo planteaban. Esa gente, en la medida en que tenía muy pocas apoyaturas de otro tipo --ese ambiente que era muy triste, muy

aburrido, muy lóbrego--, se iba al cine por la tarde y entonces era otro mundo. Porque es que, claro, a lo mejor había películas que los otros decían: "Es que es muy reaccionaria, es que a los indios los trata fatal..." Pero esto ellos no se lo planteaban: era la magia del cine que comunicaba con esas personas que tenían una vida personal probablemente muy mediocre, no sé, y carecían de un bagaje de otro tipo, literario, musical, teatral, lo que quieras: el cine prácticamente era todo. Veías gentes que la única cultura que tenían era cinematográfica. Por eso el cinéfilo español, que en ese sentido no tenía nada que ver con el cinéfilo francés paralelo...

- De todos modos, algún que otro cinéfilo francés ha confesado haber llegado a la literatura a través del cine: "Yo me interesé por Tolstoi después de ver la película Guerra y Paz..."

- También, vamos. En cualquier caso, no puede hablarse de oposición estricta entre Nuestro Cine y Film Ideal. No es que estuvieran debatiendo la misma cosa de manera diferente, es que estaban en planos distintos. Unos se preguntaban por la transformación de la sociedad, o combatían en un partido político, o estaban en una actitud política de oposición, mientras los otros eran señores para quienes el cine era un alimento espiritual. Yo, particularmente, que no he tenido ninguna militancia política, a lo mejor estaba más cerca de los de Nuestro Cine a nivel de propia actitud ante la vida, aunque no trabajara de manera directa en algún partido político. Y luego que yo realmente nunca he sido cinéfilo para nada. El cine era una cosa que me

interesaba --como la literatura, el teatro o la música, y no sé en qué grado--, pero no era esa cosa de emoción trémula, nunca lo he sentido de manera especial.

- ¿Crees que la incorporación tuya y las de Bilbatúa o Rodríguez Sanz cambiaron sustancialmente Nuestro Cine?

- No sé, no sé hasta que punto. Sí, quizá adquirió otra amplitud. Tampoco hubo tiempo, porque estuvimos ahí un par de años y Nuestro Cine llevaba muchísimos más. En Nuestro Cine había un bagaje crítico --aunque un poco languideciente--, una actitud ya decantada. Lo que se hizo fue incorporarse a eso. No hubo una ruptura, sino un prolongar una línea que ya existía.

- En 1969, mientras estás colaborando en Nuestro Cine, publicas El cine en la crítica del método [ver bibliografía]. Ahí propones una metodología estructural a partir de la necesidad de estudiar el cine desde un prisma lingüístico. ¿Por qué no había llegado el estructuralismo, que ya funcionaba por ahí, a la crítica de cine española?

- Pues no sé, ya te he dicho que la crítica española, desde el punto de vista metodológico, se encontraba en un estado muy pobre, muy esquemático. En Nuestro Cine quizá estaban más informados y citaban a Marx y a Feuerbach, pero es que también la crítica literaria marxista era en ese momento muy pobre --quizá lo siga siendo todavía--, muy pobre y muy esquemática y muy confusa. Y en Film Ideal había una falta de información tremenda. El libro mío era como una angustiada llamada a plantearse la crítica de cine con un

poco más de rigor. Era un libro muy suficiente y juvenil, pero había como una especie de intuición y de impaciencia de ver que con ese bagaje no había manera de estudiar nada: ni Nuestro Cine ni los otros tenían ningún método, aunque los de Nuestro Cine aplicaran a Lukács...

- Un Lukács llegado a través de Aristarco más que directamente.

- Claro, claro, era Aristarco. Porque además la gente no había leído a Lukács, ni siquiera la Estética que sacó Grijalbo. El concepto de tipicidad y todo eso, que ya Lukács llevaba mucho tiempo aplicando a la novela, no se había incorporado verdaderamente a la crítica de cine, se reducía más bien a una condena de tipo moral. Algunas veces tú intentabas incorporarlo, pero... Y en Film Ideal sí que ya no había ningún método. Había una especie de entusiasmo, un "bazinismo", sí, pero un bazinismo reducido a lo clásico de Bazin, esa cosa de la captación de la vida a través del cine. Las gentes de aquí lo que hacían era inventarse una vida que ellos tampoco vivían, era asomarse a un equilibrio y a una luminosidad que estaban negados en el propio ambiente. En cuanto a las conclusiones de ese libro, la cosa lingüística que parece que estaba asomando, yo en eso no he creído nada nunca, luego. La semántica, entendida como un literal trasvase de la semántica literaria al cine, creo que ha sido un desastre. Me parece un timo total. La crítica de cine está tan absolutamente en pañales que, más que elaborar una cosa teórica, casi hay que inventar el sistema de estudiar la cosa en cada trabajo, que es lo que yo modestísimamente a lo mejor he intentado. Ves una cosa,

ves ahí unas constantes, ves cómo esas constantes funcionan y tratas de analizar eso. Decir esto es el sema, esto es no sé qué, es perderse en una barahúnda absolutamente estéril. En ese sentido yo he cogido las películas de un determinado género y he visto unas constantes y un sistema de relaciones, sin preocuparme de si el plano era la frase y otras cosas que me parecen tremendamente estériles.

- La traslación mecánica de términos y procedimientos del análisis lingüístico al campo cinematográfico...

- Eso no sirve para nada.

- ... se ha utilizado más o menos en períodos posteriores a la época de la que hablamos.

- Bastante mal, de forma insuficiente. Se ha creado ya como una jerga lingüística que no remite a otra cosa más que a sí misma. Creo que en la crítica de cine estamos a un nivel muy previo. No se acaban de analizar las cosas: hay una opinión, una valoración, un rechazo moral o estético. No hay un despiece --como ha habido en literatura y en tantas otras cosas desde hace mucho tiempo-- de lo que es la película. Entonces, a lo mejor, ante cada película o cada autor tienes que hacerlo de determinada manera. Yo, en lo de La comedia cinematográfica española [véase bibliografía], vi una semana tres o cuatro películas del tipo Vecino del quinto o Los novios de mi mujer. !Pero si todas funcionan con el mismo esquema! Entonces me vi las doscientas películas que hay de ese tipo y lo que hice fue un despiece. A alguno no le gustaba mucho y me decía que no estaba el

contexto reflejado ahí. Yo creo que ahí hay contexto a patadas, ¿no?

- En tus tiempos, ¿cómo funcionaba el consejo de redacción de Nuestro Cine?

- Nos reuníamos, pero no mucho: todas las semanas. Se hablaba, se repartían las críticas, se discutía, la gente en general estaba bastante de acuerdo, jamás había un debate ideológico muy directo, la gente estaba quizá un poco fatigada. Luego todo quedó subsumido enseguida en lo del Nuevo Cine Español. Las mismas gentes de antes tampoco creían ya mucho en los extremos. Aquellas cosas famosas de Eceiza de John Ford...

- "Nos repugna John Ford."

- Eso ya la gente se lo tomaba con más calma.

- En el 70 publicas Cine y crítica de cine [ver bibliografía]. En el libro consideras que Film Ideal y Nuestro Cine se oponen a los que tú llamas "comentaristas", es decir a los críticos que publicaban en los diarios normalmente. ¿Las actitudes de las dos revistas han desteñido sobre la crítica diaria o la situación sigue siendo hoy la misma?

- Creo que sigue siendo muy parecida. Film Ideal y Nuestro Cine murieron y nada más. Murieron porque la política ya se concretaba en otras cosas y la gente se entretenía más y se hacían mayores y se casaban y se aburrían de otra manera y ya no podían ir ni al cine Pelayo. Creo que ahora

la crítica de cine es muy poco interesante el general, creo que está peor en la medida que las revistas especializadas son poco interesantes y los comentaristas pues siguen comentando: una cosa tremenda es que las gentes más lúcidas --o más prelúcidas-- acaban diciendo al final que la película divierte o entretiene. Me parece una falacia absolutamente infranqueable: si ya dices eso, es el comienzo de la muerte crítica. Tienes que estar eternamente negando eso. Claro que a lo mejor no se puede hacer en un periódico dos veces al día.

- ¿Era posible una síntesis de las dos posturas?

- Yo creo que quizá la posible síntesis estaba en los gérmenes que latían tanto en una postura como en otra sin acabar de manifestarse. En Nuestro Cine había un germen de metodología, un afán, una angustia de metodología y de estudiar el cine "científicamente", como se decía, vía el marxismo; había una angustia de conseguir un método de análisis que no acabó de cristalizar. Y en Film Ideal había una atención por los aspectos formales, que son absolutamente esenciales. Entonces, esa búsqueda de un método estilístico de análisis por un lado y ese interés por la forma por el otro, esas dos vías, estaban llamadas a entenderse y a encontrarse. Pero ni una ni otra acabaron de cristalizar. Film Ideal funcionaba a nivel de impresiones: la forma era más bien una cosa puramente subjetiva que provocaba en las almas trémulas de los críticos una serie de entusiasmos, pero sólo había, a veces, un barrunto de análisis. En cuanto a Nuestro Cine, llegaba a unas "síntesis" que eran operaciones simplificadoras.

- Ya lo cuentas en tu libro: Kazan delató a sus compañeros durante el maccarthismo, luego La ley del silencio es una apología de la delación.

- Claro, era una condena de tipo moral. Era todo muy esquemático, en un lado y en otro. Claro que, es curioso, luego he pensado que los de Nuestro Cine tenían cierta razón, de alguna manera, por lo menos en lo de Kazan. Lo que pasa es que eso funcionaba como única cosa, esas gentes decían que la película era rechazable porque era una apología de la delación, y nada más.

- Con lo cual otros aspectos de la película quedaban sin analizar.

- Desaparecían. Y los otros decían: "Es maravilloso cómo Marlon Brando avanza por el muelle, con qué vitalidad..." Entonces, la película a lo mejor era Marlon Brando que avanzaba por el muelle con gran vitalidad y era una apología de la delación. Porque precisamente, ¿cómo se llama esa última película de Kazan, la que rodó en 16 [mm.] ?

- Los visitantes.

- Pues era una apología de la delación también. Entonces dije: "Bueno, pero es que realmente García de Dueñas y todos los de antes que decían lo de la apología de la delación tenían razón, ahora se confirma años después." Los otros es que no se planteaban nada más que la pura impresión que aquello causaba en ellos. Unos tenían razón cuando decían que los héroes de Hatari! eran asexuados y los

otros cuando decían: qué maravilla, el rinoceronte y la relación con la naturaleza. Eran verdad ambas cosas, ambos veían quizá nada más que una parcela, pero había muchas más cosas en las películas, muchas más posibilidades de análisis que no se exploraban. Tal vez el tiempo ha acabado dando la razón a los de Film Ideal en cuanto a la vigencia de las películas que defendían: Hawks, Ford, Walsh, Minnelli. Pero no les ha dado la razón en cuanto a su visión del cine, que era puramente metafísica. Por otra parte, películas defendidas por los otros, como por ejemplo El gatopardo, siguen siendo obras muy considerables. Los de Film Ideal, aparte de Hawks y demás, defendían cosas indefendibles, defendían delirios...

- Lazaga...

- Lazaga y cosas así. Por otra parte, los de Nuestro Cine --salvo en los momentos de mayor exacerbación en que ya casi parecía que no te podía gustar una película de Hitchcock-- defendían también cosas que se han mostrado vigentes, como las películas de Robert Rossen. Hablando con Víctor Erice me decía que sí, que esa cosa de grupo lo había condicionado, que luego le habían gustado mucho cosas que en aquella época rechazaba. Es que cuando veías [El hombre que mató a] Liberty Valance debías exigir dónde trabajaba Liberty Valance para que te gustara la película.

- Lo que pasa es que aquella época generó, tal vez en un ámbito reducido, una especie de pasión que ahora parece haberse perdido del todo.

- Eso se ha perdido desde hace mucho tiempo. Ahora, por un lado, a las gentes más jóvenes yo creo que les interesa menos el cine. Por otro lado, el cine que se pone es mucho peor que el que había antes. Me imagino que un chico joven a quien le guste el cine americano, para ver unas películas de Howard Hawks tiene que ir a la Filmoteca cuando las ponen. Y antes las ponían en la Gran Vía. Marnie la podía ver en el Palacio de la Música. Creo que era muy importante el hecho de que había una serie de películas muy considerables que se estaban poniendo normalmente, en el consumo normal. Luego los cines de barrio volvían a dar las películas, era una peregrinación: ibas siguiendo Los pájaros o El buscavidas a lo largo de todo el ciclo. Eso tenía cierta vitalidad. Ahora, realmente, aparte de que las películas que ponen son peores --compara La guerra de las galaxias con Cheyenne Autumn, pongo por caso--, a la gente el cine le interesa menos.

- La cinefagia ha desaparecido.

- Yo creo que ha desaparecido, sí, en gran medida. En la Filmoteca hay obras maestras y no va nadie, te encuentras un poco a la gente de antaño --no sé en Barcelona, pero aquí...--, ves a Jos Oliver o a Víctor [Erice] en la esquina, a gentes un poco de antes. Y dan obras maravillosas, estupendamente vigentes y magníficas, de las que gustan a todo el mundo. Claro que también pueden verlas por televisión, a veces. Películas como Horizontes lejanos, Hombre del Oeste, Los pájaros, Psicosis, son películas maravillosas, de las que ya no hay. De las que ya no se hacen, como dice la gente.

MIGUEL MARIAS

Crítico de Nuestro Cine y miembro de su consejo de redacción en la última etapa de la revista. Vinculado asimismo a la última etapa de Film Ideal, donde no llegó a publicar.

Nacido en Madrid en 1947. Hijo de Julián Marías. Economista. Trabaja actualmente como tal en el Banco Urquijo.

Ha colaborado en El Noticiero Universal, Cine Información, Hablemos de cine (Perú), Ojo al cine (Colombia) y Dirigido por.

Ha traducido al castellano el Fritz Lang de Peter Bogdanovich, los guiones de Jean-Luc Godard publicados por Alianza Editorial y Cartas del diablo a su sobrino.

Afirma no haber pasado por ninguna militancia política ni religiosa.

- ¿Cómo empezaste a interesarte por el cine?

- Supongo que porque a mis padres les gustaba. Empecé a ir al cine cuando tenía cuatro años o por ahí. La primera película que vi, que era Bambi, me horrorizó. Después empecé a ir, sobre todo a los cines de este barrio --porque yo vivía por este barrio [Olavide, Madrid] --, los sábados y los domingos. Me veía un programa doble, generalmente dos veces cada película. Las películas de las que guardaba mejor recuerdo las he vuelto a ver casi todas, y casi todas me siguen gustando mucho. Generalmente eran de Walsh y gente parecida.

- ¿Ya por entonces?

- De aventuras, sí. Pero yo entonces no sabía quién era Walsh. Directores de los que sabía el nombre eran King Vidor, Ford, Hitchcock y alguno más. Sabía desde muy pequeño que Charlot dirigía las películas, pero no sabía nada de directores. Luego seguí yendo al cine, siempre me gustó mucho. Solía ir, como te digo, los fines de semana, a un ritmo de dos películas por semana, tres o cuatro como mucho. Hasta el año 63, que de repente vi en el cine Azul un programa doble, que era Vértigo y Con la muerte en los talones, que no las había visto cuando se estrenaron por

cuestiones de edad. Ten en cuenta que en el año 63 yo tenía quince años, y esas historias eran para mayores de dieciséis años: hasta entonces no me habían dejado colar. Vi dos veces Vértigo, y en medio una vez Con la muerte en los talones, y desde entonces me entró un interés muy particular por el cine. Poco después decidí comprar dos revistas de cine, que eran las únicas que yo vi por aquel momento: me topé con un Film Ideal que hablaba bien de Hitchcock y con un Nuestro Cine que le ponía verde (me parece que era La taberna del irlandés). Poco después se me ocurrió comprar otro Nuestro Cine, en el que ponían verde me parece que eran Apache o Río Grande y Murieron con las botas puestas. Naturalmente, no volví a comprar nunca Nuestro Cine --no volví a verla hasta que escribí en ella-- y en cambio seguí comprando Film Ideal. Vi que hablaban bien de ciertos directores que me gustaban, y hablaban de otros directores que no sabía muy bien quiénes eran: entonces intenté averiguar. Por ejemplo, recuerdo que en los primeros números que compré hablaban de Douglas Sirk. "¿Y este señor quién será?" Entonces intenté averiguar si había visto alguna película de Sirk y me encontré con que había visto Himno de batalla, que recordaba que me había gustado mucho. Pensé: pues esto está más o menos bien. Aunque de vez en cuando me desconcertaban mucho, en la línea general estaba bastante de acuerdo con ellos: les gustaban las películas de Ford, de Hitchcock, de Hawks, de Preminger y de gente así. Por ejemplo, me llamó mucho la atención que, antes de que yo leyera ningún Film Ideal, había visto en Soria (que es donde yo he veraneado toda la vida) El tigre de Esnapur y La tumba india, que me habían entusiasmado, pero que eran las típicas películas que to-

do el mundo ponía verdes y despreciaba. Entonces me encontré con que a ellos les gustaban mucho, lo cual me pareció muy bien. Poco después, ya en el verano del 63, vi El testamento del doctor Cordelier (que es otra película para mí definitiva de si la gente está o no de acuerdo conmigo) y me entusiasmó, con gran horror, recuerdo, de mi padre, que la consideraba horrenda. A mí, como digo, me entusiasmaba --el primer día la vi dos veces--, y luego, cuando la película se estrenó en Madrid, me encontré con que a los de Film Ideal les gustaba. Entonces, generalmente consideraba que estaba de acuerdo con ellos, y si ponían muy bien una película que por su director no había ido yo directamente a verla, pues tendía a ir. Lo que me desconcertaba mucho es que había películas que a mí me gustaban mucho y a ellos les parecían horrorosas, como por ejemplo Amores con un extraño, de Mulligan. No entendía muy bien qué demonios pasaba ahí, tampoco entendía muy bien por qué había esa especie de odio a Bergman y a otra gente, no entendía muy claramente la línea. Pensaba que ahí había una incoherencia, que debía haber una especie de principio rector que explicara por qué te gustaban o no te gustaban las cosas. (Eso, naturalmente, ya no lo pienso:) cada vez me contradigo más a mí mismo y puedo prever menos si la cosa me va a gustar o no.) Más o menos, pues, fui leyendo Film Ideal y no leyendo Nuestro Cine, hasta que en el año 65 o así leí el primer Cahiers, el primero del nuevo formato, que llevaba en la tapa a Monica Vitti en El desierto rojo, si no recuerdo mal. Entonces, con gran estupor (porque yo tenía la idea de que Cahiers debía de ser una cosa copiada por Film Ideal), caí en que las dos revistas realmente no se parecían en nada. A mí ya me resultaba muy dudoso por qué Film

Ideal defendía ciertas cosas. Siempre me ponía muy nervioso que cuando veía una película de Fuller y me gustaba mucho, luego leía la crítica en Film Ideal, y era de Martialay o de Arroita-Jáuregui. Decía: bueno, si esto es así, a mí no me puede gustar. Alguna vez, después de leer la crítica me fui a volver a ver la película otra vez, a ver si de verdad me gustaba o no.

- Y volvía a gustarte.

- Sí, me solía seguir gustando, pero evidentemente por otros motivos. Recuerdo, por ejemplo, que una de las primeras películas para mí definitivas era Hatari!. Y todas las sandeces que dijeron a coro varios sobre Hatari! me parecieron absolutamente indignantes. La verdad es que todos los críticos de Film Ideal me parecían muy malos, y me daba la sensación, además, de que se dedicaban a traducir. Por lo menos varios de ellos, con frecuencia, traducían del francés directamente y mal.

- Ya sabes que se han detectado traducciones literales de algunos.

- La verdad es que la persona a la que más traducciones literales le he detectado es Ramón Font. (Más tarde le conocí y es un tipo que me cae bien.) Sus críticas estaban bien, lo malo es que no eran tuyas. Volviendo a Cahiers, lo pesqué justo en el momento en que empezaba a pegar un cambio. Ahí sí había claramente un grupo de gente con la que estaba de acuerdo. Generalmente todos cambiaron luego mucho y después volvieron a cambiar. Comolli, por ejemplo,

era un tipo que me parecía convincente, aparte por supuesto Douchet, aunque había otra gente que me parecía totalmente ilegible. Me di cuenta de que era una cesa como muy variopinta. Recuerdo que en un Cahiers leí unas listas del año en que Godard ponía como una de las mejores películas del 64 Amores con un extraño, lo cual me pareció una especie de reivindicación que me alegró. En esa época yo me dedicaba a ir al cine como un salvaje, sobre todo en el curso 64-65, que fue cuando yo empecé a ir a la universidad. Realmente siempre me pregunto de dónde sacaba tiempo, porque yo empecé a hacer a la vez económicas y políticas y en primero debían de ser once asignaturas o algo así, y sólo me quedaron dos, que aprobé en septiembre. No entiendo cómo podía ir a clase de políticas por la mañana y de económicas por la tarde (la verdad es que a algunas clases iba) y al mismo tiempo, durante todo ese año, ver una media de seis películas y pico diarias. (No parece muy comprensible que se puedan ver tantas, pero lo cierto es que esa media ha ido en descenso desde entonces y ahora debe de andar en una película y un tercio al día o algo por el estilo: ha habido una tendencia decreciente progresiva.) De esa etapa, lo importante fue el día en que fui al cine Alcalá a ver Dos cabalغان juntos por no-sé-qué-ava vez, y fui luego corriendo al cine California --que está un poco en la otra punta de Madrid--, a ver por tercera o cuarta vez Siete novias para siete hermanos. Son dos películas francamente diferentes entre sí: una es con planos largos, la otra más bien cortos; una con planos fijos, la otra con movimiento de cámara... Este tipo de cosas que preocupaban mucho en esa época, en que había partidarios y enemigos del plano-secuencia y esas cosas que a mí me parecen tan raras.

Entonces, realmente, el día que vi esas dos películas, quedó muy claramente definido para mí que había unos puntos comunes, por encima de la diferencia entre dos películas, que concretaban qué era lo que me gustaba. Sin ser porque fueran americanas, de lo que sí era muy consciente es de que me daba menos pereza, a priori, el riesgo de ver una película mala americana que el de ver una película mala de cualquier otro país. Particularmente, mala española: casi todas las encontraba malas. A mí una película española me producía con frecuencia temblores.

- ¿Incluso las de Lazaga?

- Las de Lazaga de una forma muy particular: nunca he visto una película de Lazaga que me pareciera semidecente. Aparte, los ídolos españoles de Film Ideal... Averigué muy pronto las motivaciones más bien interesadas de esas reivindicaciones. Entre otras cosas porque uno de los ídolos parciales primitivos de Film Ideal, Jesús Franco, es tío mío (al igual que Ricardo Franco es primo mío). Noté muy rápidamente que Juan Cobos solía ser ayudante de dirección de mi tío, y eso explicaba cierta afición a las por lo general horrendas películas de mi tío. Y luego lo de Escala en Hi-Fi, en fin, todas esas cosas que vas detectando e intuyendo. Entonces, naturalmente, todas sus defensas de directores españoles me inspiraban una desconfianza absoluta. Por ejemplo, nunca me molesté en ver aquella de Lazaga que tanto les gustaba, Trampa para Catalina. De Lazaga he tenido la desdicha de ver unas siete películas, la última del 68, y realmente las siete me parecieron igualmente abominables.

- Claro que también había reivindicaciones de directores americanos --al margen de que casi todos ellos fueran perfectamente reivindicables-- que coincidían con el hecho de que venían a rodar a España.

- Bueno, pero eso yo siempre pensé que se aprovechaba para montar un número dedicado a ellos. Era la ocasión de hacerles una entrevista que no fuera fusilada de otro sitio. Generalmente era de agradecer, porque aunque da la sensación de que no sabían mucho inglés y no se entendían muy bien con ellos, peor era cuando hacían traducciones lamentables de entrevistas hechas por Bogdanovich o Sarris o la gente de Movie. El caso más raro, el director como menos reivindicable, sería Fleischer. Es su único descubrimiento, digamos, porque en eso no copiaron a Cahiers ni a nadie, para mí válido.

- Incluso alardearon de no estar de acuerdo con Cahiers en lo de Fleischer.

- Aunque muy irregular, Fleischer me parece un tipo interesante. En el número que le dedicaron en el 63, aparte de que él se revelaba bastante listo en la entrevista, había un estudio que reí hace relativamente poco (cuando vi Mandingo) y me siguió pareciendo que seguía teniendo muchas cosas válidas, que no se habían dicho. Incluso hace poco, en Dirigido por se hizo un numerito sobre Fleischer y la verdad es que era muy inferior. Realmente, para mí, ese es el único descubrimiento de la revista. Quiero decirte que descubrir a Nicholas Ray no tiene mucho mérito, darle más importancia de la que tiene (aunque todavía se

le suele dar menos de la que tiene) a Hathaway no tiene mucho fundamento; pero hacerle una entrevista a Hathaway --con quien entonces no había tampoco por el mundo muchas entrevistas-- era un factor interesante: lo mismo se podía haber muerto, sin que nadie le hiciera ninguna entrevista, un pollo con una carrera bastante larga. Tampoco es que me fíe mucho de lo que dicen los directores en una entrevista. Sospecho que los que mejor se expresan cinematográficamente son un poco inarticulados verbalmente. Esto me llamó la atención en el libro ese, Director Super Star o como se llame...

- El director es la estrella [véase bibliografía].

- Ahí, la gente que habla mejor son gente que me parece muy mal. Quiero decir, por ejemplo, que las cosas que dice Mike Nichols me parecen muy inteligentes, y sin embargo no he visto ninguna película de Nichols que me pase de mediocre. Ese tipo a lo mejor es más culto, sabe hablar mejor o teoriza más o una cosa parecida, pero en realidad eso no tiene mucho que ver con saber hacer cine. Hawks (aunque, no sé por qué, pasa por ser uno de los directores que han reflexionado sobre el cine) casi nunca ha dicho nada interesante, y sin embargo sus películas me parecen muy interesantes y evidencian que sabe mucho. Todo esto viene un poco a cuento de que cada vez me interesa menos la crítica y más la información. Y en ese sentido, las entrevistas de Film Ideal siguen conservando interés. El año ese en que me dediqué a ir al cine como un animal, logré pescar muchas películas que estaban en su último año de exhibición. Estaban en el último año muchas de las películas de los grandes últimos años del cine americano. Algunas

se habían estrenado aquí con retraso, porque antes estuvieron prohibidas o lo que fuera. Recuerdo que fue en el 64 o el 65 cuando vi por primera vez Psicosis, Hombre del Oeste y un montón de películas, sabiendo un poco que era la última oportunidad, al menos en mucho tiempo, que iba a tener de verlas. Entonces, a lo mejor, me pegaba la panzada de ver una de ellas seis veces en una semana, porque yo siempre pensaba que no me conocía una película --que valiera la pena, claro-- sin haberla visto por lo menos tres veces. Recuerdo, por ejemplo, haber aguantado tres veces un tostón llamado Aimez-vous Brahms?, de Anatole Litvak, por el hecho de irme al Galileo seis veces en una semana para ver Hombre del Oeste. En aquella época, además, aparte de que en casa no había televisión --yo vivía entonces en casa de mis padres--, tenía una postura como muy puritana e intransigente en cuanto a negarme a ver las películas por televisión, postura a la que más tarde renuncié: no habiendo estrenos interesantes, más vale ver una película por televisión que no ver nada, o leer el guión, o esas historias. Ahora, generalmente, tiendo a ver por televisión las películas viejas, pero entonces bastaba ir a programas dobles y recorrer Madrid. En realidad, yo conocí Madrid entonces, porque la verdad es que hasta cierta edad, viviendo en un barrio más o menos burgués, pues te conoces tu barrio, el barrio de tu colegio y otro par de barrios más o menos céntricos donde viven tres o cuatro amigos tuyos; la verdad es que conocí Madrid yendo de un cine de barrio a otro, a los sitios más extraños, y lo mismo me ha pasado con París y Londres. Así vi por primera vez Sed de mal, por ejemplo, en un destartalado cine de barrio. Y así vi muchas de las películas que me siguen

pareciendo las que más me gustan, un poco las de la época de culminación de la madurez y de fin de la grandeza, hasta cierto punto, del cine americano, de los grandes directores americanos mejor dicho, porque tampoco soy muy amigo de generalizar; aunque si me obligan a hacer una lista de mis cien películas favoritas y empiezo a contar cuántas son americanas, posiblemente resulte que haya setenta. Entonces veía cine, mucho cine, sin hacer otra cosa, sin saber cómo ver cine. Nunca he leído un libro, mejor dicho nunca he logrado acabar ningún libro de esos de teoría del cine. Generalmente, los teóricos me han parecido siempre seres bastante abominables que no tenían mucho que ver con el cine. A Bazin no lo leí hasta muy tarde, mucho después de haber leído algunos Cahiers. La verdad es que nunca he tenido a ningún teórico como una biblia. Bazin me parecía que decía cosas interesantes sobre películas que no eran muy interesantes, lo cual me parecía más bien frustrante. Lo emparentaba un poco con mi padre [Julián Marías], que con frecuencia escribía sobre películas que a mí me gustaban mucho y no decía nada que me interesara, y por el contrario escribía sobre películas que no me gustaban nada y a lo mejor decía cosas que estaban bien.

- A tu padre le he leído cosas que demuestran buen instinto para el cine.

- Sí. Por ejemplo, mi padre nunca ha leído ninguna revista de cine. Yo creo que incluso no ha leído prácticamente ninguna crítica mía, ni por curiosidad paterna. No ha hojeado siquiera un número de Film Ideal, no ha visto nunca un Cahiers, no sabe nunca la política de nadie. Entonces, lo

que yo sí valoro en mi padre es que, sin tener ninguna influencia ni ninguna línea de ningún tipo... Sin que hubiera oído hablar jamás de Blake Edwards, le encantaron Desayuno con diamantes, Días de vino y rosas y Chantaje contra una mujer; sin haber oído hablar jamás de Fleischer, recuerdo que le entusiasmó Duelo en el barro, etcétera. Quiero decirte que, realmente, con una especie de --¿cómo te diría yo?--, de falta de cultura crítica total, a veces ha escrito cosas que están muy bien. Recuerdo, por ejemplo, un artículo sobre El hombre que mató a Liberty Valance que me parecía muy bien. Pero para mí no escribía críticas de cine, sino que utilizaba las películas para hacer unas reflexiones digamos filosóficas, sociológicas, lingüísticas, sobre la vida en general. En este sentido, a partir de un cierto grado de acabado que no fuera muy mugroso, lo que le interesaba en realidad eran las historias que contaban las películas y no cómo las contaban ni otra serie de elementos, en fin, esa cosa que nadie sabe lo qué es vagamente llamada puesta en escena. El no tiene una política de los autores, porque incluso ni recuerda muy bien quién es el director de una película. A lo mejor dices: "Hombre, ve a ver tal película, que es de tal director." Entonces dice que no le apetece nada. "Pues bien te gustó tal otra." "Ah, ¿esa era suya?" Mi padre utiliza la política de autores en el único sentido lógico para mí: cuando de un señor has visto cuarenta películas y de esas cuarenta veinte te han gustado mucho, por un cálculo de probabilidades parece interesante ver la número cuarenta y uno, ¿no? Aunque no parece que le pegue mucho, sí, en el fondo es muy intuitivo. Muchas veces hemos escrito sobre la misma película: generalmente no hemos dicho nada que se pareciera, incluso

cuando nos gustaba mucho a los dos. Y es que, para mí, él hacía otra cosa.

- Bien. Tú, en ese período --63-65--, eres un espectador intensivo de cine, lees Film Ideal y has conocido Cahiers. ¿Te interesaba ya escribir sobre cine?

- Lo que yo hacía, desde febrero del 65 concretamente, era tomar notas de todas las películas (yo tomo notas de todo lo que he visto). Generalmente tomaba algunas notas mientras veía la película y luego, a posteriori, tomaba algunas más. Antes de tomar notas había escrito tres o cuatro críticas para mi uso interno. Creo que la primera que escribí fue sobre Marnie, creo que escribí otra sobre El cardenal (que es la película que más veces he visto) y otra sobre Río Conchos. Creo que la primera cosa que escribí a máquina fue sobre Encuentro en París, una película de Quine, pero era para mi uso interno. También escribí un artículo muy largo sobre Alphaville, que fue la primera película de Godard que vi. El día de su estreno la vi tres veces (debo de haberla visto quince veces), la semana de su estreno la vi siete veces o cosa parecida, y me entusiasmé y escribí sobre ella. Pero todo eso para mi uso interno y sin pensar siquiera en la posibilidad de publicarlo. Entonces yo no conocía a los críticos. A algunos los conocía un poco de vista, de algún cineclub. Recuerdo que un día fui a un cineclub --el último día que ponían El criminal, de Losey-- y empecé a hablar con un pájaro que resultó ser Paco Llinás y me dijo: "Mira, esos son los hermanos León." Había una especie de mitología con gente que escribía y que no sabías quiénes eran. Puede que hubiera

visto alguna vez a Cobos o a Miguel Rubio a través de mi tío, pero no hablaba con gente de cine. Conocía de vista a algunos --luego fui averiguando quiénes eran-- porque coincidíamos por las primeras filas de ciertos cines del barrio (porque la verdad es que casi todos vivíamos en Argüelles), pero yo no sabía quién era nadie. Lo único, que cuando ponían en el Magallanes Escrito sobre el viento con Winchester 73, resulta que varios días te encontrabas las mismas caras por las primeras filas: por ese lado conocías a la gente. Luego, ya en el 66, te encontrabas a las mismas gentes en las sesiones de la Filmoteca, o los días que estrenaban una película de Minnelli o de Quine: sabías que esos debían de ser alguien, pero no sabías muy bien quién. Entonces no conocía a nadie, no había hablado con nadie, no había pensado nunca en escribir sobre cine. Recuerdo que cuando mi padre empezó a escribir para El Noticiero Universal de Barcelona, un día el director estuvo en casa, se habló y yo dije algo de cine. Dijo que sabía mucho y que por qué no escribía de vez en cuando algún artículo. Bueno, pensé, pues voy a intentarlo a ver cómo me sale. Yo hasta entonces no había escrito y publicado más que sobre aviones rusos, pero sabía que sabía redactar claro y decentemente, sin intermediarios. La primera película sobre la que escribí fue El rapto de Bunny Lake. Fue en el 66. Escribía un artículo cada quince días, sobre lo que se me ocurría. Eran muy variopintos, algunos horriblos, pero con otros sigo estando de acuerdo. Colaboré en El Noticiero hasta el 70, en que dejé de escribir porque se me rechazó un artículo por razones relacionadas con el autor de la película que elogiaba, que era Gonzalo Suárez. En realidad allí tenía una libertad absoluta, podía decir lo que me

diera la gana, podía escribir un artículo sobre el episodio de John Ford en La conquista del Oeste cuatro años después de su estreno, y eso se publicaba. Sólo había tenido problemas en dos ocasiones. Una, en un artículo sobre Les carabiniers, que había visto en París, porque parece que el director del Noticiero había tenido un problema enorme con el capitán general de Cataluña poco antes, y en el artículo se debía notar que yo no era muy militarista que digamos: me censuraron un pedazo, lo cual me disgustó. Luego, se me obligó a retirar supuestos insultos a la crítica en general, en un artículo sobre Al borde del río, de Allan Dwann. Todo el mundo la había puesto verde, aunque en realidad yo sólo me metía con la crítica de Madrid, porque la película aún no se había estrenado en Barcelona cuando escribí el artículo. Me metía con la crítica en general, diciendo que había durado una semana y había sido vilipendiada, mientras se elogiaba Un hombre y una mujer. Se me hizo quitar ciertas frases injuriosas --y justamente-- para la crítica, con dos argumentos: uno, la solidaridad profesional; y otro, que como se atacaba a la crítica de Madrid y la cosa se publicaba en Barcelona, podía parecer que Barcelona se cargaba a Madrid. Aquello me parecía demencial y me cabreó bastante. Pero en el año setenta hubo una especie de extraño complot contra Gonzalo Suárez a propósito de Aoom. Me rechazaron el artículo sobre la película con una carta del director diciendo que Gonzalo Suárez era un ingrato que se había portado muy mal con ellos, asunto del que yo ni sé, ni sabía, ni he sabido nunca nada, y que como comprenderás no veo qué tiene que ver con la crítica. El caso es que se me dijo que ese artículo no se publicaba. Yo dije que si no se me publicaba no volvería a mandar ninguno.

Por otra parte vino bien, porque al parecer, poco después, el Opus compró El Noticiero Universal, de modo que también hubiera dejado de colaborar. Entretanto, un día, vi en el cineclub de la Casa del Brasil a Vicente Molina, a quien conocía de vista (ya conocía a todo el mundo: a Drove, a Augusto Martínez Torres, a los hermanos Molina, a Carreño, a toda esa gente). Con quienes nunca tuve mucho contacto es con los viejos nuestrocineros: Egea, San Miguel...

- ¿Erice?

- Erice es el único al que he visto algo, y además el único que me caía bien. Con todos los demás en realidad nunca he tenido nada que ver. La verdad es que amistad personal tenía más con los de Film Ideal que con los de Nuestro Cine: íbamos a beber vinos, o a jugar al flipper, o a cenar, o a bailar si había chicas, o a casa de uno u otro a ver copiones o rushes de los cortos que estaban empezando a hacer. Entonces --era ya en el 68--, Vicente Molina me dijo que él había entrado en Nuestro Cine, que la revista era una cosa un poco diferente de como era antes, que iba a escribir también Augusto, que por qué no entraba yo... No sé por qué me lo propuso, porque pienso que Vicente Molina jamás había leído una crítica mía: esas cosas que no sabes muy bien por qué te las ofrecen. Le dije que, en principio, la idea de escribir en Nuestro Cine me resultaba más bien repelente, que era una revista con la que no tenía nada que ver, que no me gustaba nada, que no la compraba, que no la leía, que ya veríamos. Me compré un número para ver cómo andaba y me pareció que andaba espantablemente. Supongo que con los típicos argumentos del tipo "si vamos entrando uno a uno los que pensamos otras co-

sas la cambiaremos" me convencieron. Creo que Molina utilizó para convencerme el argumento de que iba a intentar meter a Pere Gimferrer, cuyos artículos me parecían muy divertidos y que, además, tenía sobre casi todos los demás críticos la virtud de que escribía bien, lo cual realmente era y es insólito en casi todos los idiomas: escribía artículos que podían ser muy locos, pero que eran interesantes. Mi primera experiencia en Nuestro Cine fue terrible, porque debuté en un número que me pareció íntegramente espantoso. Y, además, para más inri, ya sufrí las primeras actividades autocensurales de Monsieur Monleón: me quitó menciones a Guinea --que, además, ni siquiera era la Guinea española-- y a Portugal. La verdad es que aquello no me convenció mucho y me mantuve en una actitud más bien remisa. Lo único es que luego me tentó escribir sobre A quemarropa, de Boorman. Vicente escribió sobre ella y no le gustaba nada. A mí sí me gustaba, y pensé: bueno, pues aprovecho y la defiendo. Este es un mecanismo que por algún motivo curioso me ha tentado mucho y debe estar detrás de que yo haya hecho muchas críticas: el evitar que alguien diga algo que me desagrada, haciendo yo la crítica. Escribía con poca frecuencia, pero llegó un momento en el que empezó a entrar más gente y, realmente, pareció que Nuestro Cine no era ya lo que había sido. Y así empezaron a salir números en los que había, a lo mejor, diez críticas más. En las revistas en general, para que sobrevivan, hace falta un caballo de batalla, un caballo de guerra, un caballo percherón que haga diez críticas al mes.

- Curiosamente, tú, que eras filmidealista y no nuestrocinista, te conviertes en uno de los puntales de la última etapa de Nuestro Cine.

- También hay que tener en cuenta que en ese momento Film Ideal no existía.

- Exacto: la publicación se había interrumpido en 1967. ¿Crees que en esa última etapa, con vuestra incorporación, se había llegado a una especie de síntesis entre las posturas de las dos revistas?

- Yo creo que síntesis no hubo. Nuestro Cine era un reducto en decadencia invadido por el enemigo, enemigo que por otra parte estaba formado por gentes que habían pegado un cierto cambiazco: que los marcianos se hubieran convertido de repente en tercermundistas, o vanguardistas, o nuevocinistas, la verdad es que era una cosa más bien paradójica. Otro elemento es que la gente que entrábamos allí en principio éramos, no antiquerejetianos (por lo menos yo no he tenido nunca nada contra Querejeta, a quien no conozco), pero sí poco entusiastas del llamado Nuevo Cine Español, mientras que la línea oficial de la revista había sido muy pro Nuevo Cine Español.

- Sí. En ese sentido, Llinás y tú, en el número 90, tomando como pretexto Del amor y otras soledades, de Patino, hacéis una especie de ajuste de cuentas con el Nuevo Cine Español.

- Ese es un artículo muy complicado. No sé por qué motivo me lió Llinás para que hiciéramos conjuntamente el artículo, porque la verdad es que no me estimula mucho hablar de lo que no me gusta. No sé por qué nos embarcamos allí, la verdad es que la película esa me parecía abominable total-

mente. Ya su modo de rodaje --yo salía en ella como extra-- me había parecido muy caótico. La película me pareció horrenda. La verdad es que casi ninguna de las películas del Nuevo Cine Español hechas hasta aquel momento me gustaba, con la excepción de Pippermint frappé y cierta retorcida simpatía por Nueve cartas a Berta. Pero tampoco era yo un decidido partidario del llamado cine español independiente ni de los cortometrajistas propugnados por Vicente, Augusto y compañía. Tampoco entiendo muy bien por qué se hizo un artículo tan largo sobre el tema.

- Aquello promovió una especie de respuesta por parte de Monleón y un proyecto de revisión del NCE.

- Hubo una especie de respuesta por parte de Monleón, en la yo no me di en absoluto por aludido. Aquello era un artículo demasiado largo, en parte por mi escasa experiencia de coescribir con alguien, cosa que divertía mucho a Paco Linás pero a mí no. Por parte mía no había ninguna intención de utilizar la película como trampolín para atacar en conjunto al NCE, que como te digo no me interesaba nada.

- Ya antes habías polemizado con Ángel Fernández-Santos a propósito de La aventura, de Antonioni, otra de las devociones del antiguo Nuestro Cine.

- Ahí, ten en cuenta que el antiguo Nuestro Cine sigo sin leerlo. Aunque, cuando entre allí, cada vez que íbamos a una junta de redacción me llevaba unos cuantos ejemplares antiguos de los que quedaban, la verdad es que siempre fui incapaz de leerme uno solo, excepto concretamente algunos artículos de Víctor Erice. La verdad es que nunca he sabido muy bien cuáles eran las devociones de Nuestro Cine, ni

me he ocupado demasiado en suponerlas o deducirlas. Sí, pienso ahora que debí haber supuesto que les gustaba Antonioni, pero en realidad la primera información que tengo al respecto es la que tú me das en este instante. Tampoco atacaba yo a Antonioni, atacaba concretamente La aventura, que me parece una película tremendamente sobrevalorada. Para mí era un asunto zanjado: ya que se usaban estrellitas, le ponía una estrellita y sanseacabó. Entonces, a Angel Fernández-Santos, con quien me llevaba muy bien, le entra un cierto cabreo y la organizamos.

- Era bonita aquella polémica.

- Una polémica más o menos divertida, nada convincente ni sería supongo, por ninguna de las dos partes. Es posible que yo mismo no esté de acuerdo con lo que decía en ella. Eso pertenece un poco a lo anecdótico, igual que los misteriosos artículos del misterioso Luis Alfonso Baledón, que es un seudónimo que inventó Vicente. Todos escribíamos bajo ese seudónimo, y el único que no sabía quién era (cada vez era uno distinto) era Monleón, cosa que le preocupaba mucho. Porque además Baledón se metía con él a veces, y eso a Monleón no le gustaba nada. Escribíamos muchos bajo ese seudónimo, y, claro, era un tipo realmente caótico y demente, porque cada vez escribía con un estilo y explicaba cosas que no tenían nada que ver unas con otras. Y aprovechábamos para meter en la lista de las mejores películas del año supuestamente hecha por Baledón esas películas que uno nunca se atrevería a meter en una lista pero que le caen muy bien. Todo eso entra un poco en el terreno lúdico que alivia de vez en cuando el ejercicio crítico.

- En el número 103-104, muy cerca ya del fin de la revista, defiendes explícitamente a Bazin y el cahierismo de los años 51-60 como punto de partida de la moderna crítica mundial: la teoría de la puesta en escena, la política de los autores, todas esas cosas que Nuestro Cine había atacado, por ejemplo a través de los artículos de Gozlan traducidos de Positif.

- Sí, artículos que yo conocía de Positif y que me parecían nefandos. Pero quiero decir que yo ahí no intento polemizar con la línea tradicional de Nuestro Cine. Ya no me sentía nada de Nuestro Cine: era un señor que escribía casualmente en Nuestro Cine, como podía haberlo hecho en cualquier otro sitio. Nunca era consciente de si estaría polemizando o no, si eso gustaría o no, si a los lectores (que no sé quién serían) de la revista les gustaría o no, les chocaría o no, les parecería que estaba infiltrado, ni qué pensaría Monleón, ni qué pensaría nadie. Iba un poco por libre, decía lo que opinaba y no me preocupaba mucho de si iba en línea o no iba en línea. Pienso que realmente la única reflexión un poco seria (de la que parte la única crítica que tiene algún interés) que se ha hecho en los años cincuenta parte en cierto sentido de Bazin y parte en algún sentido de Cahiers. Pienso que la política de los autores, no como tal política sino como teoría de los autores, tiene un valor crítico para las películas de los que efectivamente son autores. O sea, que una película de cierto señor se ve esclarecida, comprobada, al tener en cuenta, si las has visto, las otras películas que ha hecho ese señor. Pero no soy nada partidario de la política de los autores según la formulación de Truffaut, según la

cual la peor película de Kazan es mejor que la mejor de René Clément: me parece una sandez. Las dos mejores películas de Rossen...

- ¿El buscavidas y Lilith?

- Sí. Casi todas las demás me parecen más bien flojas y algunas abyectas, pero esas dos me parecen mucho mejores que muchas de las mejores de muchos de los mejores directores. En ese sentido nunca he tenido una posición muy acérrima. Tanto Hitchcock, como Ford, como casi todos mis favoritos (salvo Lang y Dreyer), casi todos los directores que más me gustan, de los que he visto muchas películas, casi todos han hecho por lo menos alguna que me parece horrenda y varias que me parecen poco interesantes y que no por ser tuyas me parecen más interesantes. A mí lo que me parece útil es la política de defender a unos ciertos autores que para mí efectivamente son buenos, y darles la patada a algunos que para mí son realmente malos. Con lo cual tampoco coincido en la selección de autores con Cahiers, ni con Film Ideal, ni con ningún otro siquiera. La verdad es que cada vez coincido menos incluso con las personas con las que he coincidido más, últimamente no me fío ya de nadie, incluso ni de mí mismo, vamos.

- De los críticos que empezasteis entonces en revistas especializadas, eres de los pocos que no han desembocado ni en la dirección de cine ni en la profesionalización crítica en periódicos: continuas colaborando en revistas especializadas.

- Esporádicamente. Siempre me han metido en algún lío por el cual he acabado escribiendo en un sitio, con gran resistencia inicialmente. Porque, además, cuando me he sentido más cómodo y más a gusto viendo cine ha sido cuando no era crítico, cuando no tenía obligación de dar mi parecer, ni de explicar por qué me gustaban las cosas, ni de pensar. Aunque la verdad es que no lo pienso mucho, porque hasta cierto punto cabrear me divierte. Me da muchas veces por poner bien películas que la gente odia y que a mí me encantan. Yo soy personalmente muy liberal y no pienso que nadie tanga que opinar lo mismo que yo, pero sí pienso que tengo derecho a opinar lo que opine, sobre todo teniendo en cuenta que no opino nunca las cosas porque me convenga opinarlas, esté de moda opinarlas o por equis persona a quien yo tanto pueda respetar. A mí las películas me gustan o no me gustan. Luego racionalizas y quieres saber por qué te gustan, sobre todo si hay que explicarlo. Pero mi gusto es inamovible: ya me pueden hacer todas las reflexiones en contra o a favor, que no me van a apeaar del burro, si se quiere interpretar en términos de tozudez. Claro que ahora hay muy pocas películas al año que me gusten mucho y que vea tres veces, pero en la época en que una película me gustaba mucho y la había visto quince veces o siete, realmente nadie iba a convecerme de que aquello no era muy bueno, cuando había aguantado quince visiones y había ido mejorando.

- ¿Crees que Nuestro Cine y Film Ideal han tenido alguna incidencia en la crítica que se ha hecho después?

- Únicamente por los digamos supervivientes. Hay varios de los que yo llamaría viejos críticos que seguimos todavía

coleando, más o menos con mala salud, generalmente todos deteriorados. Casi todo el mundo ha cambiado mucho --yo diría que soy de los que han cambiado menos--: generalmente el medio donde escribes te cambia y te deteriora. Pienso que eso es nefasto. Yo he escrito algunas critiquitas alguna vez, sustituyendo a Carreño, o cosas de ese estilo, en Fotogramas, y pienso que es lo peor que te puede pasar: supongo que estar años escribiendo en Fotogramas todas las semanas, y ver muchas películas para poder escribir de alguna, y tragarte muchos horrores, es lo peor que te puede pasar para que te guste el cine y para que te guste escribir y para que lo hagas bien. Yo la verdad es que nunca me he sentido nada solidario con ninguno de los sitios en los que he escrito, salvo en una revista colombiana que se llama Hoja de Cine. Los demás han sido sitios donde escribía, como podía haber puesto cosas en una pared, porque me han insistido por que escribiera. El inicio de mi colaboración en Dirigido por --que es una revista que me parecía horrible y me lo sigue pareciendo-- fue porque le habían pedido a José María Carreño un estudio sobre Donen, y Carreño me lo pasó. Entonces Edmundo Orts me insistió bastante para que escribiera, y me dejé tentar, más que nada porque de vez en cuando (cada vez menos) hay alguna película que te entusiasma y te apetece escribir sobre ella, a veces para evitar que escriban sobre ella otros que saben menos.

- A pesar de ser muy joven, tú mismo te has calificado como viejo crítico. ¿Ha habido alguna corriente crítica posterior a tus tiempos en Nuestro Cine que te haya interesado?

- Creo que no hay ninguna. Casi todos los que hacen críti-

ca ahora están traduciendo mal lo que decían --y ya no dicen-- Cahiers y Cinéthique hace diez años. Casi todos escriben muy mal, han visto muy poco cine. A mí me alucina cuando escribe sobre Siegel un artículo de una veinte páginas alguien que a lo mejor ha visto a lo sumo (y seguramente sólo una vez) las películas de Siegel de los años 70: hasta la parte informativa está mal sacada. Generalmente, toda la crítica me aburre mucho, no soy muy firmemente capaz de leerme entera una crítica, porque no me dice nada que me interese, o dice tonterías y además muy mal dichas. Fernando Trueba escribe bien y ha hecho alguna crítica que me parece que está muy bien, más en Guía del Ocio que en El País, pero la verdad es que no me interesa casi ningún crítico de los que hay en España, incluso los viejos.

- Guarner es también uno de los supervivientes de que hablabas...

- Guarner es uno de los pocos que de vez en cuando dicen cosas interesantes, aunque la mitad de las veces también estoy en absoluto desacuerdo con él. Pero la verdad es que no me interesa ningún crítico --incluido yo-- de los que en estos momentos actúan en España. Tampoco es que me haya interesado ninguno de los que actuaban antes, excepto Manolo Marinero, Carreño en una época, las primeras críticas (que no se publicaron nunca) de Pachín Marinero --el hermano pequeño de Manolo--, que ahora escribe en Diario 16 y cuyas críticas no me suelen gustar nada. Pero Pachín hizo tres críticas muy buenas para aquel Film Ideal en el que yo también participé y que no llegó a salir porque se

lo cargó Monleón, digo Martialay. Los confundo, pero la verdad es que eran tan iguales... Martialay dio ciertas excusas, pero yo creo que acabó cargándose esa última etapa de la revista porque creamos una especie de consejo de redacción dominado por Manolo Marinero y por mí.

- Eso debió de ser a principios del 71, cuando Nuestro Cine había muerto ya o estaba en trance de morir.

- No había muerto todavía, lo que ocurre es que poco antes yo me había ido. Entonces escribí como treinta y cinco críticas para Film Ideal, que nunca aparecieron porque la revista se cerró. (Curiosamente, yo creo que algunas de las críticas más interesantes que se han hecho en España están entre las que nunca se han publicado.) Martialay pagó todas aquellas críticas que no publicó, al revés de Nuestro Cine, que no pagó el último año de críticas que publicó, y algunas que no llegó a publicar porque se cerró. De todos modos, para mí todo lo que escribo es una variante del género epistolar. La crítica es para mí una carta a un destinatario desconocido, y a veces no desconocido, a veces va dirigida a alguien con quien he discutido, a veces a la que es ahora mi mujer, etcétera. Es un poco, en ese sentido, un ejercicio privado. Mucha gente escribe intentando mantenerse como crítico, cosa que creo que es prácticamente imposible. La crítica ha sido siempre una actividad muy mal pagada. Yo a lo máximo que aspiraba económicamente con ella era a financiar parte del dinero que me gastaba en ver películas. Ahora, ni eso, porque ya te digo que escribo lo menos que puedo. Y como lector, no me interesa nada la crítica que se hace en este país. Tal vez sólo los últimos Cahiers, el último año y pico de Cahiers.

- Cuando han vuelto a la cinefilia en alguna medida...

- Sí, hay artículos muy interesantes, aunque esté en desacuerdo con ellos, aunque los gustos no sean los mismos. Por ejemplo ese artículo --que sería muy polemizable pero es interesante-- contra la nueva cinefilia... En cierto sentido es un poco lo que yo siento cuando veo que se hace un ciclo interesante en la Filmoteca y no hay nadie, y en cambio cuando ponen un sábado y un domingo unas películas de Fassbinder que han estado un mes antes en un cine de arte y ensayo, resulta que llenan. Esto no es un juicio en contra de Fassbinder (alguna película suya me parece muy interesante), sino que me parece penoso que la Filmoteca no cumpla su función. La nueva cinefilia en España sería mucho peor que la francesa, también la vieja cinefilia española posiblemente es peor que la francesa. Desde hace unos años, las revistas que más me interesan y las críticas que más me interesan son casi todas americanas, sumándoles algunos ingleses como Robin Wood y algún discípulo suyo, especialmente un pollo llamado Andrew Britton que en un número de Movie escribió un artículo de treinta páginas sobre Mandingo absolutamente genial. Son gentes que tienen medios, que generalmente han visto las películas, tienen archivos, han visto los guiones con anotaciones personales, tienen copias en 16 milímetros, reciben becas y subvenciones, pueden ver las cosas, hacer entrevistas con la gente... El punto básico es ver las películas, conocerlas, hablar con los directores, con los colaboradores, ver los diarios, etcétera. Todo ese home work lo hacen bien. Y a partir de ahí, cuando han empezado a atreverse a que les gustaran las películas americanas ((y no por seguir la co-

riente europea, ni por campismos o similares), pues la verdad es que se escriben cosas muy buenas, ahora, en los Estados Unidos. En Inglaterra cada vez menos, porque están totalmente comidos por la vertiente estructuraloide y cada vez son más ilegibles. De todos modos las películas se defienden por sí solas, es muy evidente lo que son, no hace falta que se lo expliques a nadie. Luego resulta que no parece tan evidente, o por lo menos la gente no ve las películas de la forma en que las ve uno, pero tampoco pienso que la forma en que las veo yo tenga que ser la forma en que hay que verlas. La verdad es que soy muy escéptico al respecto.

- Has aludido a la vertiente estructuraloide, lo cual parece indicar que el estructuralismo aplicado al cine no te parece muy convincente en cuanto método crítico.

- No, creo que no es un método crítico, creo que puede servir como una especie de primer punto de partida para establecer un poco un estudio. Quiero decir, para poder afirmar: ocurre tal cosa, y eso interesa y significa tal cosa. Para no basarte en una apreciación a la ligera, sino para decir lo que dices después de haber mirado equis planos, que van en tal orden; después de haber comprobado que la estructura es de tal manera o de tal otra y rompe con tal molde estructural de la narrativa americana de tales años o de tal director o de tal género. El estructuralismo puede servir para hacer una especie de trabajo previo, en cierto sentido, una crítica de la puesta en escena tal como yo la entiendo, que es un poco estudiar la estructura de las imágenes, de la sucesión de imágenes en la narración. En

el fondo lo que estás estudiando es la estructura de la película, la vaga estructura entendida de una forma no tan academicista y mezclada como se hace. Lo que sí te puedo asegurar es que yo he leído mucho estructuralismo, generalmente debo confesar que con gran aburrimiento. He leído muchísima crítica estructuralista, tanto francesa e italiana como inglesa. Respecto al cine, los que lo han aplicado con un máximo de rigor y seriedad han sido los tipos de Screen. La verdad, sin embargo, es que en el mejor de los casos montan un mecanismo muy complicado y utilizan un lenguaje muy esotérico (muy impreciso además, porque según sigan a un autor u otro utilizan unos u otros términos) para decirte una cosa que, en el fondo, la verdad es que yo creo que la ve cualquier persona a simple vista.

- Desguazadores de obviedades, como venía a llamar Juan Cueto a los semiólogos...

- Sí, me parece correcto. Además, aplican mecánicamente al cine cosas del estructuralismo lingüístico: yo no creo que la lingüística y el cine sean lo mismo. Luego, mezclan todo eso con Lacan y cosas que no tienen nada que ver, con elementos supuestamente marxistas que no sé hasta qué punto lo son. Se suele llegar a una conclusión, que es: todas las películas son una misma película. Por ejemplo, sobre cualquier película americana se dice lo mismo. No todas las películas americanas, ni mucho menos, ni siquiera del mismo año ni del mismo autor, tienen la misma estructura ni significan lo mismo. Luego se plantea como un gran descubrimiento el detectar una articulación de la narrativa en determinada película. Y resulta que es una cosa que pasa, no

en esa película, sino en todas las películas negras, por ejemplo. El tema de los géneros me parece muy interesante, me parece que no se va camino ni de empezar a abordarlo, porque cada vez que se aborda se suele enturbiar todavía más la cuestión. El caso es que pienso que la crítica de cine ha avanzado muy poco: sólo ha habido, digamos, ciertas intuiciones, ciertos hallazgos, ciertos descubrimientos de autores más o menos olvidados. En cualquier caso, pienso que el estructuralismo --y en general cualquier teorización sobre el cine-- no ha dado nada que realmente me pueda interesar. Ni siquiera las formulaciones incluso divertidas de Pasolini o las cosas de Metz me interesan mucho. Los que más me han cargado en este sentido han sido algunos italianos y luego algunos franceses. Los ingleses, por lo menos, son más serios. Incluso los artículos franceses, traducidos al inglés suelen quedar un poquitito más claros que en francés. Y no porque yo sepa más inglés que francés (porque para leerlo debo saber por el estilo uno y otro), sino porque los ingleses tienden a ordenar un poquito mejor las cosas. De todos modos, el interés de todo eso no pasa de su utilidad como trabajo previo, el mismo interés que pueda tener verte una película diez veces en moviola, y cosas por el estilo.

- Por último: has dicho que saliste de Nuestro Cine poco antes de que muriera. ¿Por qué te fuiste?

- Es una mezcla de factores. Realmente, yo no estaba muy de acuerdo con Nuestro Cine ni con casi nadie que escribiera en la revista, ni siquiera con el supuesto grupo afín; quiero decirte que no estaba muy de acuerdo ni con Augus-

to, ni con Vicente, ni con ningún otro de los que escribían allí. Nuestro Cine seguía sin gustarme, aunque me parecía, por supuesto, infinitamente mejor durante su último año de vida. Al parecer, las ventas, según todos mis informes, habían aumentado enormemente, y era el primer momento de su historia en que parecía que Nuestro Cine iba a poder llegar a autofinanciarse, en vez de vivir a costa de Primer Acto. La verdad es que Monleón ya no pintaba nada en la revista y creo que ese fue el motivo por el que decidió cargársela, aunque arguyendo que Primer Acto no podía mantenerla más. Por otra parte, Monleón llevaba un año sin pagar a nadie, lo cual había creado un cierto descontento. Por otra parte, llegó el famoso festival de Benalmádena del año 70, con el lío de Ricardito [Franco] y nuestra semidetención...

- A Drove, a Molina, a Erice, a mí y a unos cuantos más nos detuvieron del todo.

- A mí no quisieron detenerme porque pretendían que fuera en taxi a Málaga, y francamente me pareció demasiado; pero me sacaron la metralleta. Aquello fue bochornoso. No por su final, sino por todas las tensiones previas que hubo entre diferentes bloques, entre gentes que se suponía que eran amigos, a propósito de los premios, tanto de cortos como de largos. Todos acabamos un poco asqueados de cine, de que todo el mundo se hubiera metido en ciertas intrigas, de que la gente de la que eras más amigo resulta que había estado en el bando contrario por no se sabía qué oscuros intereses. Los que padecimos aquello acabamos bastante asqueados, las relaciones personales se deterioraron y

se nos quitaron incluso un poco las ganas de ir al cine: yo recuerdo que estuve un mes en que creo que vi sólo dos películas. Yo había estado, por otra parte, en cierta oposición con parte del bloque de Nuestro Cine. Me habían cabreado un poco todas las intrigas de todo el mundo, que a mí ni me iban ni me venían, porque a mí que ganara una película u otra me era indiferente. De modo que ya me sentía un poco a disgusto en la revista. La gota que colmó el vaso y ya me hartó decisivamente fue el asunto Topaz, película que a mí no sólo me entusiasmó, sino que me parece de las mejores de Hitchcock. De repente empezaron a surgir los ramalazos más clásicamente nuestrocineros con respecto a la película y me dije: "Bueno, yo aquí planto mis cuatro estrellas junto a las bolas negras que haya y me voy." Porque no tenía nada que hacer allí, no me era cómodo, no me era agradable, no estaba a gusto. En realidad, es que no me interesa hacer crítica de cine, pensé. Y era cierto. Si de mí dependiera, si de mí hubiera dependido, nunca hubiera escrito una crítica de cine (parece deprimente decirlo después de haber hecho un montón y cuando puede que todavía haga alguna). Por otra parte, cuando yo me fui se sabía ya que Monleón pensaba cargarse Nuestro Cine.

5. CONCLUSIONES

5.1. EVOLUCION DE FILM IDEAL

Asumiendo el riesgo de simplificación que el intento de síntesis de un trabajo como este conlleva, podrían apuntarse, en la evolución de Film Ideal, tres etapas cuyos límites arbitrarios pueden señalarse con relativa nitidez, y una cuarta y última cuyo inicio ya es más difícil precisar, pues es producto de un cambio lento, difuso y contradictorio.

Estas cuatro etapas podrían denominarse y fecharse así:

1. Tremendismo parroquial (1956-1961).
2. Cahierismo militante (1961-65).
3. Apoteosis marciana (1965-66).
4. Clasicismo modernizado (1966 [67-68] -1970).

La última etapa queda en realidad fuertemente condicionada por los dos años (1967 y 1968) en que publicación de la revista se vio interrumpida.

1. Tremendismo parroquial

Puede decirse que el motor de arranque lo constituye la necesidad, por parte del ala católica de las Conversaciones de Salamanca de 1955, de tener un órgano que la represente (el ala marxista-aristarquiana tenía ya Cinema Universitario).

Film Ideal nace pues en 1956 con todas las bendiciones eclesiásticas. Sus fundadores son un "catolicazo" (el tér-

mino es del propio Pérez Lozano) bien relacionado con la Jerarquía, un joven vinculado a Acción Católica (Juan Cobos), un militar (Félix Martialay) y dos jesuitas (los padres Sobrino y Landáburu). Todos ellos tienen o tendrán que ver con publicaciones de la Iglesia (Ecclesia) o de Propaganda Popular Católica (Vida Nueva). Los tres seculares han pasado por Signo.

Este primer período, que hemos denominado parroquial (la idea primera fue hacer unos folletos de orientación para cineclubs parroquiales), está dominado por la figura de Pérez Lozano, tanto en lo formal --textos breves, abundantes y variados, fotos y dibujos no muy grandes, maquetación periodística tradicional-- como en lo que se refiere al contenido.

La revista es católica en un sentido "audaz", aunque por supuesto todavía preconiliar y escasamente "aggiornato" (Juan XXIII no será Papa hasta 1958 y Pío XII es "el Papa del cine"). Pérez Lozano utiliza una prosa tremendista en lo formal y defiende una moral católica "seria" y "alegre", opuesta a la beatería conformista, secundado en sus diatribas contra lo viejo por el brillante estilo un punto castellarino de José María García Escudero: para luchar contra los peligros que cierto cine entraña, más importante que la censura y las calificaciones morales de la Iglesia es la formación del espectador como tal.

Por supuesto, las películas son esencialmente valoradas en función de la trascendencia de su "mensaje" y la importancia de su tema, y se presta una atención secundaria y distraída a las cuestiones formales, sobre todo cuando arrojan films intrascendentes: el cine es --debe ser-- un fenómeno cultural con mayúscula, como la música sinfónica, la literatura encuadernada en tela o la pintura museable.

Se vive de la herencia del neorrealismo cristiano (De Sica, el Rossellini de Roma città aperta o Paisà, pero ya no el de Viaggio in Italia) y se siente un interés regeneracionista por el cine español: hay que lucar contra la pande-reta folklorista y animar a los jóvenes a recorrer la senda que abrieron Bardem y Berlanga. No hay que temer los planteamientos osados, si el tema es importante y la finalidad de denuncia del flisteísmo hipócrita queda patente.

No se pierde de vista que la clientela primordial de la revista --cuya tirada no rebasa los 1 500 ejemplares-- se halla en los cineclubs y cineforums parroquiales. El globo rojo (Lamorisse) o Calle Mayor (Bardem) son encomiables, La fiel infantería (Lazaga) es la deleznable frivolidad de un asunto tan serio como la Cruzada española. Mankiewicz no merece atención, Clair sí. Entre Lean y Lang; hay que optar por el primero: toca temas importantes con seriedad.

Pérez Lozano y sus huestes tienen conciencia de ser jóvenes críticos inconformistas e iconoclastas (pueden "cargarse" a King Vidor y decir como si tal cosa que el Potemkin no es superior a Ladrón de bicicletas o Solo ante el peligro), dispuestos a acabar como sea con el triunfalismo acomodaticio de la crítica instalada.

El sexo en el cine es rechazable, sobre todo si está tratado con frivolidad: no hay que asustarse pacatamente ante la crudeza, si ésta tiene un propósito ejemplarizador. Se hace profesión de fe anticomunista, pero se reconoce que las películas del Este son sexualmente más "limpias" que las del decadente y hedonista mundo occidental.

Mediada esta etapa se incorporan gentes más jóvenes, como Flaquer, Lamet o Pruneda. La revista empieza ya a ser oráculo (en su número 40 ha pasado a quincenal y su única competidora, Cinema Universitario, tira menos y sale cuando

puede, es decir muy de tarde en tarde.)

Ya hacia el final de este período se apunta una tímida evolución: a Hitchcock puede aceptársele (con algunos reparos) porque al fin y al cabo es católico, y el catolicismo es "alegre", y la alegría conduce a la trascendencia.

En el número 62 (diciembre de 1960), un colaborador ocasional, Evaristo Picazo, da un primer toque cahierista y alude elogiosamente a un "autor", Nicholas Ray: pero es un hecho aislado. Las desavenencias (de tipo personal y económico, pero también sobre la concepción de la revista) entre Pérez Lozano por un lado y Juan Cobos-Félix Martialay por otro, abrirán el camino hacia la escisión (Pérez Lozano se irá, acompañado por los curas) y precipitarán la segunda etapa.

2. Cahierismo militante

Tras la marcha de Pérez Lozano --que funda Cinestudio a los pocos meses--, dos incorporaciones resultarán decisivas en la nueva orientación de Film Ideal: José Luis Guarner y Miguel Rubio. Guarner --procedente de un cineclub barcelonés del Opus Dei, Monterols, donde se había incubado el cahierismo catalán-- expondrá, ya en 1961, la teoría de los autores, valorará la puesta en escena y ponderará las virtudes de cineastas como Douglas Sirk o Raoul Walsh.

El ritmo traído por Guarner es seguido al principio con cierta dificultad por la vieja guardia (sobre todo Juan Cobos y Félix Martialay), que a veces se limita a barnizar con la nueva terminología sus antiguas ideas parroquiales.

El inicio de esta evolución de Film Ideal coincide con la salida a la calle de Nuestro Cine. Sea como fuere, la revista ha cambiado, incluso formalmente: la maqueta es más atre-

vida, las fotos son más grandes, los textos más extensos. Se presta atención primordial al cine americano, se hacen largas entrevistas con directores, varios críticos se ocupan de una misma película cuando ésta es considerada importante (según un concepto formal de lo importante, radicalmente distinto del temático que dominaba en el período anterior).

Tras un lapso de adaptación (en el que interviene como puente García Escudero), el cambio resulta tan evidente que Film Ideal se siente obligada a ratificar ante sus lectores que sigue siendo una revista católica. El hecho es, sin embargo, que la nueva orientación amplía el campo de los lectores, muchos de ellos convertidos en verdaderos fans: alcanza la tirada --insólita para una revista especializada-- de 12 000 ejemplares.

Cuando Miguel Rubio llega de París --donde ha vivido tangencialmente la aventura de Cahiers du Cinéma--, en 1963, le será fácil introducir en Film Ideal algunos principios operativos o doctrinales de la revista francesa: la búsqueda y formación de nuevas gentes, las reuniones periódicas cohesionadoras, el espíritu de clan, el entusiasmo, el ejercicio de la crítica como arte de amar.

Obviamente, a la revista --sobre todo entre los entonces llamados "inquietos", partidarios de Nuestro Cine-- se la acusa ya de esteticista. Pero la nueva doctrina tiene fórmulas de repuesto: a la antigua "moraleja" trascendente la ha sustituido la no menos trascendente postura moral del "autor". Lo cual permite a los enemigos --dado que los grandes directores americanos tienen en general una postura moral más bien de derechas-- tildar a la publicación de fascista.

En 1964, los mejores directores son, para Film Ideal,

todos americanos: Resnais, Antonioni o Bergman quedan atrás, Zurlini o Visconti más lejos todavía. En cuanto al Nuevo Cine Español, promovido por el antiguo colaborador de Film Ideal García Escudero, ahora director general de Cinematografía, se le presta una atención desvaída: al fin y al cabo es sólo una continuación del contenutismo que ahora se aborrece. Hay por supuesto en todo ello, por parte de la revista, un estimulante afán de provocación.

Ya en esta etapa aparece el marcianismo, que habrá de alcanzar su máximo esplendor en la siguiente. También se perfilan dos tendencias estético-políticas: Félix Martialay y Marcelo Arroita-Jáuregui (apoyándose en alguna medida en los marcianos) por la derecha, Rubio-Gómez Redondo-Cobos por la izquierda (no desean ir más allá que Cahiers en ningún sentido). Cuando en 1965 se produce la segunda escisión, Film Ideal ha podido ya demostrar que hay otro modo de ver el cine, según el cual las películas antes consideradas de segunda fila pueden ser ahora las que mayor atención crítica merezcan.

3. Apoteosis marciana

Una vez se han ido los disidentes "izquierdistas" --que fundan Griffith--, quedan en Film Ideal, junto a Martialay y Arroita-Jáuregui, los hermanos Martínez León, los marcianos (Palá, Buceta, Villegas y, con algunos matices diferenciales, los alicantinos hermanos Molina Foix) y los catalanes (Guarner, Gimferrer, Oliver, Moix, Font), en mayor o menor medida próximos a aquellos y que, además, han seguido la crisis desde lejos, dado que viven en Barcelona.

Los llamados marcianos --su propios compañeros los denominaron así por lo "raras" que eran sus cosas-- practican

una crítica "behaviorista", basada en la pura y simple descripción neutra de la imagen cinematográfica, y llevan el cahierismo hasta límites que Bazin o Rivette no osaron soñar, convirtiéndolo en otra cosa. No se trata ya de hallar valores ocultos en una película de serie B. Se trata de que cualquier película puede ser buena, puesto que lo importante no es el film en sí sino la mirada del espectador. El cine es una fenomenología del acontecer, los actores no deben actuar sino ser: cuanto menos "buenos" sean, mejor.

Siguiendo esta lógica, para ser un buen director es preferible ser un mal director, puesto que éste intervendrá menos en el desarrollo autónomo y accidental del film, considerado como ontología formal pura.

A partir de ahí se desarrolla el culto a Pedro Lazaga --que moderadamente habían iniciado ya Guarner y Arroita-Jáuregui-- y se presta una especial atención sistemática a películas consideradas por el cahierismo no ya mediocres sino detestables. La de los marcyanos es acaso la actitud crítica más rupturista que ha contemplado la historia española en cualquier campo del arte o la cultura.

4. Clasicismo modernizado

Era difícil sostener durante mucho tiempo una postura tan extrema. Los catalanes y los Martínez León se mantuvieron en actitudes más moderadas, pese a brillantes incursiones de Gimferrer por tierras marcianas. La potenciación de la doble línea representada por José María Carreño y Manolo Marinero, unida a la incorporación de nuevos colaboradores (Fernando Méndez-Leite hijo, José María Latorre), fue propiciando, a lo largo de 1966, la lenta progresión hacia una síntesis entre el clasicismo americano ya unánimemente apreciado y las

innovaciones introducidas por la Nouvelle Vague y otros movimientos del cine moderno: no sólo Ray y Godard no se oponían, sino que el segundo era una consecuencia decantada del primero. La desaparición transitoria de Film Ideal a principios de 1967 cortó el normal desarrollo de este intento de síntesis.

Cuando en 1969 reapareció la revista, algunos compañeros de viaje de los marcianos (Vicente Molina Foix, Augusto Martínez Torres) estaban ya en Nuestro Cine, y Martialay se hallaba más enfrascado en los problemas económicos que en el contenido de su publicación. La nueva línea representada por Marinero, Méndez-Leite y Latorre no tuvo muchas dificultades para imponerse. Esta línea intentaba aliar la pretensión analítica profunda con una creatividad muy próxima a la intuición poética: no se trataba ya de describir el film, sino en cualquier caso de especular a partir de los diversos elementos de reflexión suministrados por el propio film. El gran cine americano había muerto, pero su huella podía rastrearse en lo mejor de las nuevas escuelas. Esta línea crítica, más rigurosa tal vez pero sin duda menos divertida que la marciana, se mantendría más o menos hegemónica a lo largo del año y medio de vida que le quedaba a Film Ideal.

5.2. EVOLUCION DE NUESTRO CINE

Si en el caso de Film Ideal era arbitrariamente factible señalar con razonable nitidez los límites de las primeras etapas de su evolución, de acuerdo con las dos escisiones sucesivas que dieron origen a otras tantas publicaciones por parte de los equipos disidentes, no ocurre así con Nuestro Cine, donde no hubo escisiones propiamente dichas a lo largo de sus diez años de vida.

Hubo, sí, gentes que se fueron y gentes que entraron, y ello permite --junto con la evolución personal y colectiva de quienes permanecieron de principio a fin-- fijar tres períodos principales suficientemente diferenciados, siempre y cuando establezcamos la salvedad de que dichos períodos no se suceden por corte brusco, sino que se sustituyen uno a otro por "superposición", por fundido encadenado podríamos decir si utilizáramos la terminología cinematográfica: los protagonistas de la etapa anterior están todavía --en mayor o menor medida-- presentes cuando ya se incubaba la siguiente.

Estas tres etapas podrían denominarse y fecharse así:

1. Del realismo crítico en pos (1961-65).
2. Los mozos de Monleón y el Nuevo Cine Español (65-67).
3. El enemigo en casa (1967-1970).

Puede considerarse que en realidad la revista murió en 1970, aunque su último número apareció en febrero de 1971. Ninguna variación notable cabe registrar, a lo largo de su trayectoria, ni en lo formal (la única diferencia estriba en

que el último confeccionador, César Bobis, es mejor que los anteriores) ni en la tirada, que se movió siempre entre los 2 500 y los 3 000 ejemplares, con una venta media de 1 500.

1. Del realismo crítico en pos

Nuestro Cine nace en julio de 1961 como publicación resistencialista, en la línea de la desaparecida Objetivo y de la todavía existente pero muy limitada --circulación escasa y aparición irregular-- Cinema Universitario.

Quiere esto decir que al primer Nuestro Cine hay que incluirlo dentro de la órbita de la crítica cinematográfica marxista que expande desde Milán el Cinema Nuovo de Guido Aristarco, fuertemente influido por las teorías de Lukács y, en menor medida, por el pensamiento de Gramsci.

La posibilidad de editar la revista nace de la confluencia entre el deseo --por parte de José Angel Ezcurra y José Monleón-- de sacar a la calle una publicación paralela a la teatral Primer Acto y los propósitos del Partido Comunista de España de incrementar su presencia en el ámbito de la cultura, dentro de la línea de reconciliación nacional decidida por dicho partido en su VI Congreso (1956).

El equipo clave del primer período de Nuestro Cine lo componen José Monleón, Jesús García de Dueñas, César Santos Fontenla, Antonio Eceiza, José Luis Egea, Víctor Erice y Santiago San Miguel. Los cuatro últimos son por aquel entonces militantes del PCE. Los tres primeros se consideran hombres de izquierdas, marxistas o cuando menos paramarxistas. El delegado de la revista en Barcelona --vinculado desde el principio al proyecto--, Román Gubern, es militante del PSUC.

Todo esto permite considerar razonablemente --no olvi-

dando que el partido se desenvuelve en la clandestinidad bajo la dictadura-- que Nuestro Cine es, en mayor o menor medida, un órgano oficioso del PCE, pese a que éste no interviene en la financiación (la muy modesta inversión económica parece partir exclusivamente de Monleón y Ezcurra).

Sea como fuere, las líneas maestras de la tendencia crítica representada por Nuestro Cine parten del intento de imponer como modelo el realismo crítico, superación dialéctica del ya desechado realismo socialista de la era staliniana. Esta línea implica tomar como punto de partida los logros del ala izquierda del neorrealismo italiano (Visconti) y, en lo que a España se refiere, ensanchar el concepto de realismo que --en el campo de la literatura-- mantuvo la generación de los cincuenta, muy pronto llamada "de la berza", algunos de cuyos miembros --Ferres, López Salinas, López Pacheco-- colaboran sin embargo ocasionalmente en la revista, del mismo modo que otros miembros del PCE como Juan Antonio Bardem o (por entonces) Alfonso Sastre y Ricardo Muñoz Suay.

El propósito resistencialista se mostrará también en la insistencia con que la revista se ocupará de movimientos y cineastas (Antonioni) cuyas obras no llegan a España por motivos esencialmente de censura, pero que constituyen la actualidad del momento en el resto de Europa: se trata de evidenciar lo anómalo de que tales películas no se proyecten en territorio español. Dentro de esta lógica entre didáctica y sádica se inscribe la frecuente publicación de guiones de películas desconocidas por los más de los lectores.

El cine nunca es contemplado en tanto que fenómeno estético autónomo, sino dentro de unas coordenadas históricas, sociales, nacionales y culturales. Se defiende la inseparabilidad entre el estilo y la concepción del mundo que lo de-

termina, se defiende --siguiendo explícitamente a Lukács-- el arte como producto de la razón contra la irracionalidad idealista, vieja de veinticinco siglos. Dentro de este esquema, en el que un Aristarco materialista se habría impuesto sobre un Bazin metafísico, se ignoran los nada desdeñables puntos de contacto que en lo tocante al realismo y a sus formas cinematográficas existían entre ambos teóricos: Bazin y sus discípulos de Cahiers du Cinéma son el enemigo estetizante.

Este reducido --y reduccionista-- magma teórico (no siempre traducido en formulaciones diáfanas) trae consigo una hipervaloración de ciertos cineastas europeos, en especial italianos, adscribibles de uno u otro modo al realismo crítico (los ya citados Visconti y Antonioni, Zurlini, Rosi) y una sistemática demolición de los directores de Hollywood, especialmente cuando éstos son reverenciados como autores fundamentales por la crítica cahierista (Ford, Hitchcock, Fuller, Minnelli, Anthony Mann, Mankiewicz, Preminger... incluso Hawks o Lubitsch en alguna ocasión).

Esta animadversión contra el reaccionarismo de Hollywood implica también una atención especial por el cine independiente de Nueva York (los Mekas, Shirley Clarke, Cassavetes) y por ciertos movimientos (Free Cinema británico, Cinéma-Vérité francés, tendencias renovadoras en los países socialistas, nuevo cine argentino) a los que hay que suponer desvinculados del gran capital americano, cuya lógica de mercado le exige fabricar productos y no crear obras de arte. De ese desprecio suyo por la "forma" de los productos no contextualizables positivamente nacerían las acusaciones de "contenutismo" contra la revista.

En cuanto al cine español, al que se presta una atención discreta, se trata de luchar contra el folklory el cuplé,

contra el cine de evasión, se trata de recargar las tintas sobre la falta de moral del cine que se hace en el país. Hay que buscar un cine español realista y posible: el punto de partida serían Bardem, Berlanga, Saura (Los golfos) y Ferreri (El cochecito); la única esperanza de continuidad, los alumnos de la EOC, futuros diplomados. En cuanto a la censura, es un mal necesario, pero debiera codificarse racionalmente.

Ya hacia el final de esta etapa han ido incorporándose nuevos colaboradores (Pedro Olea, Claudio Guerin Hill, Antonio Castro, Angel Fernández-Santos) que introducen algunas matizaciones en el rígido esquema primitivo. También deben contabilizarse en este sentido las traducciones provenientes de Positif, aunque éstas se utilizan más que nada como arma arrojadiza contra el cahierismo, sin que lleguen en ningún momento a contrapesar la omnipresencia del aristarquismo.

2. Los mozos de Monleón y el Nuevo Cine Español

Aun manteniéndose muchos de los principios anteriores, este segundo período contempla el reblandecimiento de ciertos dogmas y una flexibilización crítica a la que no es ajena la entrada de redactores como Alvaro del Amo, Miguel Bilbao (ambos procedentes del grupo cristiano ruizgimenista de Cuadernos para el diálogo, aunque también militante del PCE el segundo) o Carlos Rodríguez Sanz, así como el progresivo protagonismo decisivo de Angel Fernández-Santos, militante del PSOE, antiestalinista convencido y partidario de asimilar desde la izquierda las aportaciones teóricas bazinianas.

Se intensifica, a partir de lo que se ha llamado un "ma-

terialismo impuro", la revisión del concepto de realismo, en función de las búsquedas renovadoras del cine europeo, particularmente la Nouvelle Vague, y de aportaciones teóricas como las de Garaudy y su noción de realismo sin riberas.

Hay que señalar, pese a que se trata de un hecho aislado, que al comienzo de esta etapa (finales de 1965) se publica "Crítica y cine nuevo", de Pier Paolo Pasolini, una de las primeras aproximaciones semióticas al fenómeno cinematográfico (aunque traducen semiótica por semántica), que no sería republicada en España hasta 1970, dentro del opúsculo Cine de poesía contra cine de prosa (v. bibl.)

De todos modos, esta etapa de Nuestro Cine está dominada por la defensa e ilustración del Nuevo Cine Español, operación puesta en marcha desde la Dirección general de cine por José María García Escudero y de la cual iba a ser la revista vehículo publicitario principal. Diez números, a lo largo de más de un año, iban a dedicarse a este movimiento y, consecuentemente, a las películas de Saura, Eceiza, Paltino, Summers, Fons, Aranda, Grau, Diamante o Balañá.

Buena parte del equipo primitivo (San Miguel, Eceiza, Erice, Egea, es decir el "grupo de San Sebastián" en bloque) y de la segunda hornada (Olea, Guerín) ha ido apartándose progresivamente de la revista, por motivos que van desde la inserción en la industria hasta el fuerte desacuerdo con respecto de la política promotoradora del NCE. Algunos de los que se han ido (San Miguel, Egea) representaron en su día la línea más "dura" y antiamericana de la revista. Para ellos, colaborar en la operación de García Escudero (aunque otro de los "duros", Antxón Eceiza, se hallara entre los beneficiarios) significaba consolidar el sistema y proporcionarle una coartada cultural utilizable políticamente en su provecho. Para Monleón y los que se quedaron con él, pu-

blicitar el NCE implicaba aprovechar una brecha y contribuir a ensancharla, intentando desbordar los límites previstos por el sistema. Hay que decir que los disidentes representarían una tendencia izquierdista dentro del PCE (todos ellos acabarían abandonándolo), puesto que el partido como tal se decidió por la colaboración con García Escudero.

Pero también los miembros de la tercera hornada (Del Amo, Bilbatúa, Rodríguez Sanz), que han participado activamente en la operación NCE, acabarán yéndose por no querer seguir hasta el fin los designios del ministerio de Información y turismo, regido entonces por Manuel Fraga Iribarne. Siguen con Monleón dos miembros del equipo fundador, Santos Fontenla y García de Dueñas, que llevan asimismo la sección crítica del semanario Triunfo.

3. El enemigo en casa

Mientras, el relevo se está organizando ya, propiciado por Angel Fernández-Santos, que será quien decida en la última etapa de la revista, dado que Monleón está con frecuencia ausente de Madrid por causa de sus actividades teatrales.

Film Ideal ha interrumpido su publicación y Nuestro Cine ocupa sola el mercado cinematográfico especializado. Poco a poco, gentes procedentes de la revista rival (Vicente Molina-Foix, Manuel Pérez Estremera, Augusto Martínez Torres) irán entrando en Nuestro Cine. También se incorporarán un baziniano por libre profundamente antiaristarquista (Miguel Marfías) y un par de recién llegados, Francisco Llinás y --ya en los últimos números-- Julio Pérez Perucha, tímidos pioneros valencianos entonces en el intento de combinar el marxismo con la semiótica. Ocasionalmente se recurrirá a

otros antiguos colaboradores de Film Ideal, más de uno adscribible precisamente al ala marciana de aquella revista (Moix, Guarner, Juan Antonio Molina Foix, Pedro Gimferrer).

Este "reducto en decadencia tomado por el enemigo" --la definición es de Miguel Marías-- efectuará, aunque a golpes, un giro copernicano. Aparte el interés creciente por las nuevas cinematografías --brasileña, alemana, incluso africana o portuguesa--, los síntomas más espectaculares del cambio serán el interés creciente por los autores vilipendiados en el período lukacsiano puro --los americanos, Renoir, Rossellini--, la demolición crítica del NCE publicitado en la etapa anterior y el intento de lanzamiento del cine independiente español, opuesto al NCE y preconizador del rodaje en 16 mm., al margen de la industria y en consecuencia de la censura (luego se vería que el cine independiente --por lo menos una buena parte de él-- era otro intento de inserción en la industria por itinerarios en apariencia tangenciales).

Aunque esta última etapa resultara truncada por la muerte de la revista tras la clarificadora Semana de cine de autor de Benalmádena (noviembre de 1970), el antiguo lector "inquieto" y rojillo provinciano de Nuestro Cine pudo presenciar --se supone que con algún desconcierto-- cómo se dedicaban páginas y páginas de encendidos y razonados elogios a los antaño odiados Ford, Minnelli o Lang, y pudo leer que los postulados de Cahiers --tan combatidos otrora-- eran el único punto de partida válido de la moderna crítica mundial, que La aventura de Antonioni --deificada protagonista del número 1 de la revista-- era una película mediocre o que el no ha mucho ensalzado NCE era un mero academicismo moral y estético, un cine de funcionarios encargados --como el Real Madrid o Manuel Santana-- de defender el pabellón español en el extranjero.

5.3.LA IMPOSIBLE SINTESIS

Cuando, en febrero de 1962 y desde las páginas de Cine-
ma Universitario, J.P. (Joaquín de Prada) afirmaba que Nuestro Cine y Film Ideal eran "casi idénticas entre sí" (1), parece evidente, no ya que exageraba, sino que se lanzaba a una acusación (porque una acusación era contra Nuestro Cine) desprovista de base. No puede decirse seriamente que "sus criterios, sus preferencias, sus debilidades son las mismas hasta tal punto que sus páginas son intercambiables". Ni equiparar a las dos publicaciones bajo la acusación de que practican "una crítica estetizante y esterilizada al estilo de Cahiers du Cinéma". Basta leer los números de ambas revistas correspondientes a dicha época o comparar sus respectivas críticas (ambas cosas se hacen en este trabajo) para que las afirmaciones de J.P. queden pulverizadas.

Resulta evidente que en la etapa aludida Nuestro Cine defiende el realismo crítico preconizado por Aristarco, en tanto que en Film Ideal el cahierismo introducido por Guarnier está iniciando su implantación.

Habría pues que entender el ataque de J.P. casi como una rabieta de aristarquiano rígido frente a correligionarios a su juicio insuficientemente estrictos.

Críticos y comentaristas

Algo, no obstante, unía sutilmente a ambas revistas ya

por entonces: una y otra constituían la excepción (la fórmula es de Alvaro del Amo) frente a la regla. La regla eran por supuesto los comentaristas, los que practican una crítica que no merece el nombre de tal según García Escudero, los que escriben en grandes diarios y revistas de información general, a quienes Joaquín de Prada dedicó un duro artículo en el número 14 de Cinema Universitario (2). Filmi-idealistas y nuestrocineros cuestionan --desde sus respectivas y minoritarias tribunas-- la existencia de una crítica rutinaria y las más de las veces incompetente.

¿Quiénes eran esos "comentaristas"? Algunos de ellos, los más "importantes" (Luis Gómez Mesa, Miguel Pérez Ferrero ["Donald"], Carlos Fernández Cuenca), "hicieron sus primeras armas en la década de los treinta --como observa el propio Joaquín de Prada--, bien en Nuestro Cinema, bien en libros, siempre audaces, un poco 'jóvenes airados' de su época (3)". Prosigue Prada: "Luego se instalan cómodamente, sin lucha ni competencia, en los puestos más apetecibles de su profesión y en ellos continúan después de veinte años.

... Hay en ellos una ruptura entre su presente y lo que fué su juventud, como una muerte parcial, que invalida parte de su ser."

Hasta aquí, podríamos hallarnos ante el clásico enfrentamiento generacional: una crítica acomodaticia, madura, instalada, que copa los grandes medios de comunicación, y una crítica joven, iconoclasta, entusiasta, que irrumpe a través de publicaciones de alcance más reducido y se prepara para el relevo.

El desarrollo de los hechos, sin embargo, contradice este esquema. Los comentaristas --la "vieja generación", si se quiere-- fueron profesionales de la crítica y sólo tangencialmente, en unos pocos casos, participaron en la crea-

ción cinematográfica: algunos se jubilarían o morirían años más tarde sin haber abandonado el ejercicio crítico, otros siguen en activo pese a su propecta edad (caso de Antonio Martínez Tomás en La Vanguardia de Barcelona). Entre los miembros de la "nueva generación", en cambio, el paso a la profesionalización como críticos es la excepción, no la regla: Félix Martialay en El Alcázar, Miguel Rubio en Nuevo Diario y más tarde El Imparcial, José Luis Guarner y César Santos Fontenla en numerosas publicaciones --y en cierto modo José Monleón, que prosiguió su actividad como crítico de teatro-- constituyen las excepciones.

La crítica como medio

Para los demás, el ejercicio de la crítica fue, bien un medio de acceder a la realización --y en esto si coincidirían unos y otros con el primer equipo de Cahiers--, bien una apasionada actividad juvenil abandonada más tarde para dedicarse profesionalmente a actividades ajenas al cine. Y aquí cabría distinguir, hasta cierto punto, entre los integrantes de Nuestro Cine y los de Film Ideal, en el sentido de que los primeros lograron una inserción en la industria cinematográfica que a los segundos les resultó más difícil.

Los más de los miembros del primer equipo de Nuestro Cine (Eceiza, Erice, Egea, San Miguel, García de Dueñas) y de la segunda hornada (Olea, Guerín) pasaron a la realización cinematográfica --comercial, publicitaria, industrial-- o/ y televisiva. Román Gubern --al margen de sus actividades como teórico y profesor-- ha trabajado intensamente como guionista y ocasionalmente como realizador. Alvaro del Amo trabaja en el departamento cinematográfico de TVE y ha realizado (al igual que Carlos Rodríguez Sanz) varios cortome-

trajes. Entre los miembros de Film Ideal, Juan Cobos realiza cine industrial, Marcelo Arroita-Jáuregui siguió una carrera irregular como actor secundario, Jesús Martínez León desembocó en el cine publicitario, Ramón Gómez Redondo o Fernando Méndez-Leite Serrano entraron en TVE.

Otros, como ya se apuntó, se dedican a actividades ajenas al cine. Miguel Marías es economista, Marcelino Villegas arabista de algún prestigio. Terenci (Ramón) Moix se convirtió en un nombre importante de la literatura en lengua catalana. Pere (Pedro) Gimferrer y Vicente Molina-Foix, tras revelarse como poetas en la generación llamada de los "novísimos" --contrapuesta a la "realista" de los años cincuenta--, siguieron en el campo de la literatura, como directivo editorial el primero y como novelista el segundo.

No puede hablarse pues, a niveles globales, de relevo generacional ni de sustitución en el campo de la crítica. Determinar si esa sustitución no se produjo porque faltó el propósito de llevarla a cabo o porque las circunstancias no fueron propicias queda fuera de mis propósitos. El hecho es que, tras la desaparición de las dos revistas --y hasta hoy--, la crítica de diarios y revistas siguió mayoritariamente en manos de quienes la detentaban o de sucesores no procedentes de revistas especializadas. Algunos representantes de las últimas generaciones de Film Ideal y Nuestro Cine (el ya citado Miguel Marías, José María Latorre, Francesc (Francisco) Llinàs o Julio Pérez Perucha) siguen moviéndose en el ámbito de las revistas especializadas, como Dirigido por o Contracampo.

La huella rastreable

Al comentar en 1971 el ya citado estudio de Joaquín de

Prada sobre la crítica española, José Luis Guarner escribía: "A los casi diez años de este trabajo, la situación de la crítica en grandes diarios y revistas no ha variado fundamentalmente (4)." Hoy, transcurridos ocho años más, sería un tanto injusto decir lo mismo. La existencia de Film Ideal y Nuestro Cine ha dejado una modesta huella en los grandes diarios y revistas, y ello por dos caminos.

Por un lado, algunos de los críticos que hoy ejercen en la prensa se formaron durante la época de auge de dichas publicaciones y pueden considerarse como seguidores de una u otra, o de las dos. Por otra parte, incluso algunos de los críticos establecidos acabaron por no tener más remedio que enterarse de que existía "otro modo" de juzgar el cine. En este sentido, cabe considerar como más significativa la tarea de Film Ideal que la de Nuestro Cine: al fin y al cabo, el cine defendido por ésta (Antonioni, Visconti) solía venir acompañado de un marchamo de calidad intelectual o artística del que pocos críticos tradicionales se atrevían a hacer caso omiso, por temor a quedar en ridículo. Defender, en cambio, un western de Hawks o una comedia de Minnelli por sus valores cinematográficos intrínsecos, sin coartada cultural, ya era más insólito. Y ahí fue donde Film Ideal logró una incidencia no absoluta, pero sí bastante considerable. "Hoy en día --como dice Guarner--, hasta Martínez Tomás sabe que Minnelli es un señor respetable (5)."

Puede parecer abusivo que nos refiramos sólo a la posible influencia de Nuestro Cine y Film Ideal. Hubo otras revistas especializadas a lo largo de la década, no lo olvidamos. Pero ninguna pudo alcanzar una incidencia notable. Al margen de su posible indefinición o su redundancia, todas (excepto Cinestudio) tuvieron una existencia demasiado breve para dejar huella. Sin embargo, todas esas publica-

ciones formaban parte del "estado de espíritu" de una época marcada en este campo por las dos revistas estudiadas. Será por tanto pertinente una breve sistematización de datos acerca de esas "hermanas pobres" aludidas más de una vez a lo largo del trabajo.

Las otras revistas

Cinema Universitario, seguidora de Objetivo y precursora de Nuestro Cine en la línea del realismo crítico italianizante (como ya se dijo), mantuvo siempre una circulación limitada, apareció irregularmente y murió en marzo de 1963, tras haber publicado sólo 19 números. Aparte sus promotores, Luciano G. Egido y Joaquín de Prada, la revista salmantina se nutrió de colaboradores que lo eran también de Nuestro Cine (Antonio Eceiza, César Santos Fontenla, Román Gubern, Ricardo Muñoz Suay, Joaquín Jordá, Jesús García de Dueñas). Otras firmas más o menos habituales de la revista fueron José Luis Hernández Marcos, Eduardo Ducay, Carlos Alvarez, Julián Marcos, José Miguel Hernán y J.F. Aranda.

Documentos Cinematográficos, editada como revista de lujo por la empresa opusdeística Indelain, nació en 1960, interrumpió su publicación al año siguiente y reapareció en diciembre de 1962, combinando la edición de lujo con otra "popular". Murió en julio de 1963, tras haber sacado a la calle 19 números. Su cahierismo era más estricto y estaba más explícita y colectivamente asumido que el de Film Ideal. En su número 16-17 (Primavera del 63), el editorial "La nueva frontera de la crítica" --el Opus parecía muy aficionado a la fórmula kennediana nueva frontera-- manifiesta, a propósito del enfoque crítico de Cahiers du Cinéma: "En nuestro país, este movimiento no se limita a DOCUMENTOS, sino

que se ha extendido a diversos críticos adscritos a distintas publicaciones, especialmente a Film Ideal, pero hay que tener en cuenta que la única revista española donde existe al respecto una completa unidad de criterio es precisamente DOCUMENTOS (6)." El presidente del consejo de redacción es Fernando Lorient, el secretario ejecutivo Juan Ripoll, el redactor-jefe de la revista en Barcelona --donde se edita-- Javier Coma, el redactor-jefe en Madrid José Luis Guarner. Como redactores figuran, entre otros, Santiago Alonso, Guillermo L. Díaz-Plaja, Eusebio Ferrer, Juan José Oliver, Jorge Sampedro y Marcelino Villegas. Entre los colaboradores españoles están gentes tan diversas como Juan Munsó Cabús, Marcelo Arroita-Jáuregui, Juan Cobos, Miguel Porter, Joaquín Jordá, Enrique Vázquez o Fernando Lázaro. Documentos fue la materialización del movimiento iniciado en el cineclub del Opus Dei en Barcelona, Monterols.

Temas de Cine nació en 1960 como filial de Film Ideal, y siguió, en cuanto a la composición de su equipo, los avatares de la publicación-madre. En Temas aparecieron guiones de películas y textos que, por su extensión o carácter, parecían poco adecuados para la publicación quincenal. Al reaparecer Film Ideal en 1969, la parte documental representada por Temas se integró en el contenido de la revista que le había dado origen.

Cinestudio fue fundada en 1961 por Pérez Lozano y los escindidos de Film Ideal. Gracias a sus vinculaciones con la Federación nacional de cineclubs logró sobrevivir a trompicones hasta 1973 (118 números), sin alcanzar una personalidad definida. A propósito de esto escribe Alvaro del Amo: "De las dificultades, en su momento insuperables, para lograr esta síntesis (7), constituye un expresivo ejemplo la

revista Cinestudio, que, a su indudable buena voluntad y entusiasmo por el cine como fenómeno susceptible de análisis, mezclaba una amplitud de enfoques que coincidían con los propios gustos, no siempre muy racionalizados, de cada uno de sus críticos (8)." Santos Fontenla, por su parte, alude a "la desigualdad con que Cinestudio ha intentado mantener la línea del 'segundo' Film Ideal, dentro de un afán de aliar la preocupación por los problemas reales del cine español y por una estética idealista difícilmente compatible con ellos (9)". Fueron sucesivamente redactores-jefe de la revista Fernando Moreno y José Luis Martínez Montalbán, y secretario de redacción Carlos Losada. Como redactores figuraron Antonio Pelayo, Eduardo A. Ruiz Butrón, Pedro Miguel Lamet, Alvaro Feito, José L. López del Río y Miguel Angel Román, entre otros. Entre los colaboradores asiduos estuvieron Pedro Recio, Ignacio Francia, José Luis Garci, José María Caparrós Lera, Antonio Ginémez-Rico, José Luis Hernández Marcos, Luis-Mamerto López-Tapia, José María Otero y Carlos Pumares.

En 1964 nació en Barcelona Ensayos de Cine, que bajo la advocación de Montaigne y una influencia francesa notoria intentaba al parece dirigirse a unos lectores potenciales no muy distintos de los de Nuestro Cine. La revista estaba promovida por J.E. Lahosa, A. Kirchner, P.I. Fages, Pedro Mirrosa y Ginés Vivancos, y en ella colaboraron, entre otros, J.M. López i Llaví, Antonio Díaz, Luis Calvo, M. Porter-Moix y Ventura Pons. Ensayos no tuvo tiempo de definirse, pues vivió sólo cuatro números.

Más efímero aún fue el intento --por parte del SEU de Madrid-- de resucitar Cinema Universitario (con el antetítulo "Cuadernos de formación cinematográfica" como cabecera) en 1965: un solo número, dedicado al Nuevo Cine Es-

pañol, en el que colaboraron --junto al promotor, José Miguel Baviera-- Román Gubern, Iván Tubau, Antonio Castro, José León, Alfonso Guerra, Julián Marcos y José Antonio Páramo.

Y llegamos a Griffith, la revista creada, también en 1965, por los miembros de la segunda escisión de Film Ideal, por la que podríamos llamar --así al menos lo considera su principal promotor, Miguel Rubio-- el "ala izquierda" del cahierismo filmidealista. Fue una revista muy mal impresa pero interesante, sobre todo en lo que se refiere a las entrevistas que publicó, realizadas por sus redactores (con Buñuel, Keaton, Lester) o traducidas de Cahiers (con Dreyer). Murió en 1966, tras haber publicado seis números. Aparte los procedentes de Film Ideal (Cobos, Redondo, Leirós, Rubio, Julio Martínez, Jesús Franco, Sebastián de Ericce, Juan Tébar, Carlos Suárez, Segismundo Molist), cabe destacar entre sus colaboradores a Manolo Matji, Enrique Brasó, Iván de Zulueta y Emilio Martínez-Lázaro (10).

Cinefilia y cinefagia

Hemos visto ya dos factores que unían a Film Ideal y Nuestro Cine (y secundariamente a las restantes publicaciones de la década): su oposición a la crítica "oficial" y el hecho de que sus respectivos equipos no acabaron constituyendo el relevo de dicha crítica. Hemos aludido también al "espíritu de la época" y convendrá que nos detengamos un poco en ello, pues este factor incide de modo decisivo sobre el temple vital y la actitud ante el cine de los hombres --los más de ellos muy jóvenes-- que hicieron una y otra revista.

La generación de quienes en los 60 tenían entre veinte y treinta años es una generación cinefílica más que cinéfila. José María Castellet, en su presentación de Nueve novísimos (recordemos que entre ellos están Gimferrer y Vicente Molina-Foix), cita una nota antepuesta por Terenci Moix a uno de sus relatos (11), en la que desaconseja su lectura a quienes hayan nacido antes de 1942, es decir a aquellos lectores en cuya formación cultural no han entrado, entre otros elementos, las películas americanas de la Fox, la Metro y la Universal de las décadas de los 40 y 50, las comedias americanas musicales como My Fair Lady, Camelot o Kismet. "La impertinencia de Moix es --deduce Castellet--, en todo caso, muy significativa por cuanto --rigurosamente autobiográfica-- representa una de las primeras confesiones generacionales en las que la literatura queda prácticamente eliminada de la formación cultural de un escritor (12)." Moix añade sin embargo a su lista algunas piezas literarias como la Ligeia, de Poe, "...pensando en Barbara Steele".

Esta cinefilia no era exclusiva de los jóvenes españoles. Ya vimos que el francés Luc Moullet afirmaba que su generación descubría la literatura y las demás artes en función del cine (13). Pero una circunstancia que en otros países podía ser considerada como "lamentable", "pintoresca" o "lógica" --según el punto de vista de quien la juzgara--, revestía en España caracteres dramáticos.

En efecto, los jóvenes españoles eran --según la fórmula feliz de Guarner-- unos "cinéfilos sin películas = cultos sin cultura". El propio Guarner confiesa que en el cineclub Monterols montaron toda una teoría cinematográfica a partir de tres films de Rossellini y dos de Renoir (14). Había hambre de cine y limitados alimentos con que satisfacerla. Ya hemos visto que uno de los propósitos de Nuestro Cine era

evidenciar esta carencia hablando de las películas que no se veían en España. Una rígida censura impedía que la mayor parte del cine que se hacía entonces en Europa pudiera ser visto aquí. Algunas películas acababan llegando --con frecuencia mutiladas-- cuando ya en el resto del mundo "civilizado" eran historia. Todo esto resulta particularmente grave si tenemos en cuenta que los años 60 fueron un momento de ebullición cinematográfica en el mundo. Movimientos tales como el Free Cinema británico, la Nouvelle Vague francesa, el Cinéma-Vérité, el Cinema Nôvo brasileño, el Underground americano, eran leídos sin haber sido vistos.

Pero no se trataba ya sólo del cine del momento. Tampoco el cine antiguo, imprescindible para comprender la evolución histórica y formal del medio, podía ser visto con normalidad. La Filmoteca nacional no comenzó sus sesiones públicas hasta 1962, al modesto ritmo de una sesión semanal y con frecuentes interrupciones, hasta llegar en 1967 a la paralización de sus actividades, que no se reanudarían hasta bien entrados los años 70. Las salas de arte y ensayo --que no estaban libres de las trabas de la censura-- no fueron creadas hasta 1967. Los cineclubs disponían sólo, desde 1962, de un escaso cupo de importación exclusiva, sometido también a censura. Algunos cineclubs barceloneses llegaron a la insólita y desesperada solución de organizar maratonianos fines de semana cinematográficos en Perpignan o Andorra, con proyecciones desde primera hora de la mañana hasta la madrugada. Por su parte, la "otra filmoteca" de cualquier país avanzado, la televisión, no empezaría a funcionar como tal hasta los años 70.

Claro está que las dificultades para ver cine --entre las cuales la censura era la más importante-- no eran sino el reflejo específico de una situación general propiciada

por el franquismo, que ofrecía a los jóvenes españoles un panorama repleto de restricciones y falta de estímulos culturales y vitales. La militancia en un partido clandestino, la acción política en la universidad, podían constituir para muchos la única opción excitante. Algunos la combinaron con un grado mayor o menor de cinefilia, otros convirtieron su amor por el cine en una pasión exclusiva y devoradora, que hacia el final de la década fue definida como cinefagia: los más de los redactores y lectores de las revistas especializadas evidenciaban este síndrome.

Resultará ilustrativo (y acaso tiernamente patético) reproducir un test, destinado a determinar el grado de cinefagia, que publicó la revista Fotogramas (15):

- 1) ¿Ha quedado más de un día sin comer o cenar, para poder ir al cine?
- 2) ¿Compra semanalmente revistas, carteleras o guías que publican en su ciudad la programación de todos los cines?
- 3) ¿Considera un pecado grave entrar en un cine una vez iniciada la proyección?
- 4) ¿Tiene por costumbre la de sentarse siempre en las filas anteriores a la número 10?
- 5) Apenas iniciado el diálogo, ¿es capaz de descubrir si una película ha sido doblada en Barcelona o en Madrid?
- 6) ¿Es el primero que protesta en la sala cuando la imagen está desenfocada o se produce un despiste del operador?
- 7) ¿Le saca de quicio que un film "normal" se proyecte en panorámica?
- 8) ¿Tiene usted la remota esperanza de ver algún día Viridiana en un cine español?
- 9) ¿Ha llegado a ver más de veinte películas en el transcurso de una semana?
- 10) ¿Ha llegado usted, en el transcurso de su vida, a ver más de diez veces alguna película?
- 11) Si sale al extranjero, ¿se pasa los dos primeros días sin hacer otra cosa que entrar y salir del cine?
- 12) ¿Tiene un oído capaz de notar el especial salto en la banda sonora que produce un corte de

Madame Censura?

- 13) ¿Ha sido o es coleccionista de programas de mano, cromos, fichas o similares?
- 14) ¿Le ataca los nervios que alguien trunque el sagrado silencio del cine, manejando bolas de caramelos?
- 15) ¿Tiene idea de quiénes son Lina Romay, Sacha Pitoeff o Amelia Bence?

Para un verdadero cinéfilo, el cine era la verdad y la vida, lo era todo. "Yo no creí que la homosexualidad existiera hasta que vi Anatomía de un asesinato", me confesaba años ha el hoy director Carlos Benpar, mientras engullía tarta de manzana porque era el postre que tomaban en los westerns, tras haber recitado los diálogos completos de una secuencia de El proceso y antes de afirmar que sólo podría enamorarse de una mujer que se pareciese a las de los films de Hawks: el cine es más bello que la vida, como venía a decir François Truffaut.

La cinefagia, orgullosamente asumida por los filmidealistas, también alcanzó a los nuestrocineros, particularmente a los de última hornada. Otro rasgo, pues, en común entre ambos bandos.

Diferencias y coincidencias

Ya vimos que el realismo estricto defendido por Bazin no se hallaba en algunos puntos (la profundidad de campo, el plano-secuencia) tan lejos del realismo crítico preconizado por Aristarco. Sin embargo, esta coincidencia un tanto soterrada no fue --o no quiso ser-- vista por unos y otros hasta muy tarde: el juego de las oposiciones aparentes la ocultó, acaso porque en el ambiente enrarecido de la época la actitud beligerante excitaba un tanto los áni-

mos y resultaba a la postre más gratificadora que el intento razonado de esclarecer ambas posturas.

Debe tenerse en cuenta, además, que en muchos casos los lectores eran más extremistas que los propios redactores de las revistas, que al cabo resultaban ser unos privilegiados: muchos eran alumnos de la EOC, donde veían películas que no podían verse en otra parte, iban a veces a festivales internacionales y a fin de cuentas vivían en Madrid, donde ocasionalmente funcionaba la filmoteca y las embajadas de Italia o Francia organizaban algún que otro ciclo. El lector "de provincias" estaba doblemente frustrado: sólo podía ponerse al día mediante viajes al extranjero (que con frecuencia quedaban fuera de sus posibilidades económicas de estudiante español de los años 60) y, encima, no podía desahogar sus iras escribiendo en los papeles, como lo hacían los críticos de las revistas.

De este modo, con un relativamente nutrido grupo de lectores incondicionales, de "fans" (de fanáticos) a uno y otro lado, se llegó a un reduccionismo simplificador de las actitudes. Para unos, Nuestro Cine fue al principio un aburrido manual ideologista defensor de un cine que nadie veía y enemigo del único cine que podía verse con cierta regularidad en España (el americano), para pasar a continuación a convertirse en simple vehículo publicitario del Nuevo Cine Español y la dirección general que lo promovía. Para otros, Film Ideal había abandonado su catequesis parroquial para caer en el más vil y reaccionario de los esteticismos, echándose en brazos del cine americano comercial y despreciando las obras cinematográficas cultural y políticamente contextualizadas o artísticamente innovadoras, españolas o extranjeras.

Es evidente que algunas dicotomías pueden establecerse,

como lo hace Alvaro del Amo en Cine y crítica de cine. Es evidente que, en sus etapas más significativas, Film Ideal y Nuestro Cine mantuvieron posturas claramente diferenciables: unos contemplaban el cine como fenómeno estético, otros destacaban sus aspectos culturales y sociológicos; unos buscaban la reproducción exacta y fluida de lo real, la captación ontológica, otros la utilización dialéctica progresista de los diversos aspectos de la realidad; para unos el cine era contemplación extasiada y participativa, para otros vehículo de ideas; unos perseguían una percepción más rica, otros una mayor lucidez ideológica; unos partían de un esquema previo que contextualizaba el hecho cinematográfico dentro de las coordenadas generales y sus factores condicionantes, otros pretendían llegar --vía el amor al cine-- de lo muy objetivo (lo estrictamente mostrado) a la abstracción, yendo al núcleo sin esquema previo, lucubrando a partir del film.

Es evidente que, siguiendo la política simplificadora a la que hemos aludido, la crítica "realista" nos remite al materialismo dialéctico y la "idealista" al método fenomenológico. Cabe observar, sin embargo, que si los realistas parten, aunque sea un tanto a tientas, del método (Marx → Lukács → Aristarco), los idealistas --que, no lo olvidemos, eran también realistas-- llegan al método, con la política de los autores y la teoría de la puesta en escena (Cahiers ← Bazin ← fenomenología) como únicos instrumentos.

La dicotomía era superable a nivel teórico, pero tal vez no tanto cuando se descendía a niveles concretos de elección, a una política de inclusiones y exclusiones a partir de un muestrario tan incompleto como el que ofrecían las pantallas españolas de la época. Si hacia mediados de la década Film Ideal estaba polarizada en la ilustración y

defensa del cine americano comercial y Nuestro Cine en la publicitación del NCE, ello se debía en buena medida a que eran los únicos fenómenos cinematográficos que, respondiendo a sus postulados respectivos, podían entonces ser vistos con normalidad en España.

José Monleón, en diciembre de 1969, justificará frente a las nuevas corrientes de su propia revista la defensa que ésta hizo en su día del NCE:

Asegurar, desde el presente, que el N.C.E. se equivocaba, por no hacer lo que hoy pudiera parecernos más idóneo, supone un idealismo crítico inquietante; también creo que lo es prescindir totalmente de ese llamado N.C.E. desde cualquier supuesta o real superación actual de sus postulados estéticos y políticos, porque, en definitiva, constituye el único antecedente inmediato de cualquier película española válida que hoy se intente; aunque esa relación pudiera ser de disconformidad, en función de una nueva situación industrial y política o de un nuevo estadio en la historia del cine. ... Valorar asimismo la voluntad de tratar la realidad española, como ya habían hecho Bardem y Berlanga, de forma directa u oblicua, con una u otra poética, en lugar de soslayarla y falsearla al modo de las películas tradicionalmente premiadas por el Sindicato del Espectáculo. Esta "españolización" de las películas, la "desamericanización" de sus módulos formales e industriales, dentro de unos niveles intelectuales muy superiores a los habituales, nos parecía, reconociendo el distinto valor de las obras, una corriente generalmente positiva. En este sentido --y esto se olvida demasiadas veces-- había una tensión entre las mejores obras del N.C.E. y su instrumentalización oficial, que se resolvió, lógica y desgraciadamente, con la paulatina muerte de aquél. (16)

Por su parte, ya en septiembre de 1964, Félix Martialay se defendía de la acusación según la cual "Film Ideal sólo

se dedica al cine americano" (17). Acudiendo a la estadística y manejando los números de la revista entre 1961 y 1964 (primer semestre), llegaba a la conclusión de que el 60 por 100 de las casi tres mil páginas analizadas se había dedicado a directores europeos, y sólo el 40 por 100 a norteamericanos. Dejando fuera de concurso a Orson Welles, el "campeón" de Film Ideal era Antonioni, con 53 páginas a él dedicadas y una sola película estrenada comercialmente en España, seguido de Bergman, con 52 páginas. A continuación venían Ray, Hawks, Preminger (estos sí, americanos) y Berlanga. La argumentación de Martialay queda bien resumida en este provocativo aunque un tanto confuso párrafo:

Minnelli, nuestro querido Minnelli. Con todo el "sambenito" de minnellianos, nuestro caro Vicent apenas si ha contabilizado 26 páginas entre las tres mil. Piensen que si el "canon Minnelli" hubiera sido lo exagerado que nuestros enemigos apuntan, a Antonioni, con su eclipse y su incomunicación le hubiera tocado apenas una línea a 6 puntos de 10 cíceros. O, a la inversa, las dos terceras partes de la revista hubiera estado a su merced [de Minnelli, hay que suponer], con lo que hubiese disfrutado de unas 2.000 páginas. Entonces sí que hubiera habido razón para un mito. Con 26 páginas no hay más que dos propósitos: por parte de nuestros detractores, callarse, porque se les entiende la envidia; por nuestra parte dar satisfacciones al exquisito Minnelli y dedicarle urgentemente 1.000 paginitas para que se note bien que le admiramos. Qué injustos con Minnelli, Señor... (18)

Claro está que la estadística de Martialay es poco fiable (incluye el año 1961, por ejemplo, cuando el "americanismo" de Film Ideal no se hizo notorio hasta 1962) y su argumentación falaz (utiliza como baremo el número de películas estrenadas en España, cuando este era precisamente

uno de los "dramas" de la época); pero, al igual que las justificaciones de Monleón, revelan un deseo: demostrar lo justo de su postura y enfrentarse a las simplificaciones de los adversarios ("enemigos" para Martialay). De cualquier modo, ya dijimos que el abanico de elecciones de unos y otros estaba en parte justificado en función de los materiales disponibles en el mercado español. Que tales elecciones se revelasen poco afortunadas ya es otra historia: el gran cine clásico americano estaba ya muriendo cuando Film Ideal se dedicó a ensalzarlo, y el NCE demostró no tener porvenir pese a los esfuerzos en su favor de Nuestro Cine.

Complementariedad, confluencia y muerte

Vistas las "oposiciones" más evidentes entre realistas e idealistas, acaso fuera conveniente insistir en la complementariedad de lo que una y otra revista representaron. Si los nuestrocineros manejaban una metodología hasta cierto punto rigurosa, los filmidealistas operaban a partir de una actitud enriquecedora. Como escribe Alvaro del Amo:

Nadie pareció darse cuenta de que la crítica realista enarbolaba un método frente a una concepción del cine. Un sistema de análisis frente a una serie de teorías. Decir que el cine debe analizarse en función de un contexto que lo condiciona no se opone necesariamente a la afirmación de que el film ofrece una nueva dimensión de la percepción. Remitir la observación de una película a su contexto no supone, en principio, negar que este film aspire a reflejar la realidad total. La presencia de los condicionamientos no barre la existencia de una realidad "física". (19)

Esta complementariedad, tanto tiempo oculta, se hizo ob-

via en la última etapa de ambas revistas, cuando gentes procedentes de Film Ideal como Vicente Molina-Foix o Augusto Martínez Torres, y cahieristas de uno u otro carácter como Miguel Marías o Francisco Llinás llenaban las páginas de Nuestro Cine de Fords, Minnellis o Langs, mientras en Film Ideal hombres como José María Carreño, Fernando Méndez-Leite o José María Latorre analizaban las películas a partir de la puesta en escena pero sin desdeñar el contenido ni las connotaciones históricas, sociológicas o políticas. ¿Se trataba de que una y otra habían invertido simétricamente sus posiciones? No. Se trataba de una confluencia --sería abusivo hablar de síntesis-- a la que no era ajena la propia trayectoria del modelo principal, Cahiers du Cinéma, que a partir de 1968 había evolucionado desde sus anteriores posturas (Rohmer y Rivette ya no estaban) hacia un militantismo de izquierdas que, tras un breve paso por la órbita del PCF, desembocó en un maoísmo con fuerte influencia estructuralista en lo formal. Pero esto --como los trabajos de Christian Metz o de los semiólogos italianos-- queda ya fuera del ámbito de nuestro estudio.

Lo cierto es que las palabras de Joaquín de Prada --"las páginas de Film Ideal y Nuestro Cine son intercambiables"--, injustificadas en 1962, se convertían casi en un diagnóstico certero en 1970. Repito, sin embargo, que no cabe hablar de síntesis. En la década de los 70 se pudo ya ser formalista y marxista sin ninguna contradicción: lo sofisticado del aparato teórico disponible lo permitía. Pero Film Ideal y Nuestro Cine no tenían ningún papel en los nuevos tiempos: el que una y otra murieran casi al mismo tiempo por dificultades económicas no es una mera casualidad, sino la certificación de que una etapa acababa de cerrarse.

Una y otra revista fueron símbolo de una época precaria,

en la que el cine --a veces sólo imaginado o leído-- era una pasión vicaria de otras imposibles de satisfacer, un refugio donde guarecerse de una realidad hosca y recortada; una época en la que pegarse por una película podía resultar gratificante. En su enfrentamiento y en su adecuación forzosa a las carencias del tiempo que les tocó vivir hallaron las dos revistas su razón de ser. Superado el enfrentamiento y en vías de evolución inevitable las circunstancias contextuales (acudamos por una vez a la terminología nuestrocine-
ra), se habían convertido en reliquias del pasado inmediato.

Pero dejaron huella, como ya se dijo. Dejaron también sobre su época un testimonio inapreciable, que en muchos aspectos desborda el campo de lo estrictamente cinematográfico. Dejaron, en sus miles de páginas, un corpus documental al que es inevitable acudir hoy y al que será obligado seguir acudiendo en el futuro: la historia de las ideas que caracterizaron los años 60 en España estaría incompleta si no se consultaran las colecciones de Film Ideal y Nuestro Cine.

Otras revistas especializadas han aparecido después, y es previsible que otras sigan apareciendo, más científicas, más razonadas, más razonables. Pero es difícil que alguna logre despertar la pasión que aquellas suscitaron. Ni siquiera es deseable que las circunstancias que hicieron posible su existencia y su carácter se repitan: no es mala cosa que el papel impreso deje de ser sustituto del cine, y tampoco lo es que el cine deje de ser sustituto de la vida.