

De la práctica crítica y reflexiva a la fílmica. La escritura sobre cine en la formación de cineastas profesionales bajo el franquismo

*Praktika kritiko eta zuhurretik praktika filmekora.
Zineari buruzko idazkera zinemagile profesionalen
formakuntzan frankismo garaian*

From film criticism and reflective practice to film
practice. Film-related writing for training professional
filmmakers under the Franco regime

Jorge Nieto Ferrando¹

zer

Vol. 20 - Núm. 38
ISSN: 1137-1102
pp. 109-128
2015

Recibido el 7 de febrero de 2014, aceptado el 4 de mayo de 2015.

Resumen

El presente artículo pretende aproximarse a las prácticas previas en la escritura sobre cine de algunos directores que se introdujeron en la dirección de cine profesional en España entre 1939 y 1971, fechas correspondientes al final de la Guerra Civil y a la desaparición de la revista *Nuestro Cine* respectivamente. La hipótesis que rige estas páginas es la dificultad para alcanzar los supuestos sobre la naturaleza —*qué es o qué debería ser*— y funciones del cine que plantean los paradigmas críticos que sustentan el ejercicio valorativo de la crítica. Muchos de los textos aquí mencionados se circunscriben a alguno de los paradigmas más destacados en su momento, y algunas de las primeras películas de sus autores buscan encarnarlos fílmicamente.

Palabras clave: cine, crítica, revistas cinematográficas, Antonio del Amo, Juan Antonio Bardem, Antxon Eceiza.

Laburpena

Artikulu honek 1939. eta 1971. urteen artean Estatu mailan zinema profesionalaren zuzendaritzan sartu ziren zuzendari batzuen zineari buruzko idazkeran aurretiko praktikak aztertzen ditu. Data hauek kokatzen dira Gerra Zibilaren bukaeraren eta *Nuestro Cine* aldizkariaren

¹ Universitat de Lleida, nietojordi@filcat.udl.cat.

desagerpenaren artean. Testu honetan indarrean dagoen hipotesi nagusia hauxe da: naturaren gaineko suposizioak lortzeko zailtasuna –zer den edo zer izan behar zen- eta kritikaren balorazio-ariketari eusten dioten paradigma kritikoek planteatzen dituzten zinemaren funtzioak. Hemen aipatutako testu askok beren garaian nabarmenduak ziren paradigma batzuekin erlazionatuta daude, eta euren egileen filmek –kasu gehienetan, lehenengo filmak– irudikatu nahi dituzte filmikoki.

Gako-hitzak: zinema, kritika, aldizkari zinematografikoak, Antonio del Amo, Juan Antonio Bardem, Antxon Eceiza.

Abstract

This article aims to delve into the prior practices of film-related writing by certain directors who became acquainted with professional film directing in Spain between 1939 and 1971, dates corresponding to the end of the Spanish Civil War and the demise of the magazine *Nuestro Cine*, respectively. The hypothesis governing these pages is the difficulty to achieve the assumptions regarding nature – what it is and what it should be – and film functions which pose the critical paradigms which support the value exercise of the criticism. Many of the texts mentioned here deal exclusively with some of the more representative paradigms of their time, and some first films of their authors seek to personify them in the film scene.

Key words: cinema, film criticism, film magazines, Antonio del Amo, Juan Antonio Bardem, Antxon Eceiza.

0. Introducción

Durante mucho tiempo la escritura sobre cine fue considerada un paso recomendable para alcanzar el oficio de director de cine, circunstancia que se mantiene, en el contexto español, incluso cuando a finales de los años 40 aparece el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y con este la formación reglada. Junto al cineclubismo, actividad con la que sin duda se complementaba, permitía a los aspirantes a prosperar en los oficios del cine lograr una cultura cinematográfica difícil de alcanzar por otros medios: ampliaba su repertorio cinematográfico y, al mismo tiempo, obligaba en muchos casos a una serie de lecturas, también de acceso complicado, que sustentaran el comentario y la reflexión. La crítica de cine completaba las enseñanzas prácticas provenientes del cine amateur, del lento camino del meritoriaje de rodaje en rodaje e incluso, con el tiempo, de la propia escuela de cine.

Una vez alcanzada la dirección, algunos cineastas compartirán su actividad habitual con la escritura sobre cine, ya sea poniendo a su disposición su experiencia profesional o publicando textos alejados de la misma —de carácter historiográfico, por ejemplo—; otros, sin embargo, abandonarán toda relación con la crítica y la reflexión, quedando reducida ésta a una etapa juvenil y circunstancial. En algunos casos puede apreciarse una estrecha relación entre la práctica fílmica y la reflexión previa, y los textos escritos de los futuros directores, también sus elecciones y gustos cinematográficos, llegan a constituir programas de lo que con el tiempo pondrán en práctica; en otros, sin embargo, la crítica y la reflexión apenas dejan huella en sus actividades posteriores.

El presente artículo pretende aproximarse a las prácticas previas en la escritura sobre cine de algunos directores que se introdujeron en la dirección de cine profesional en España entre 1939 y 1971, fechas correspondientes al final de la Guerra Civil y a la desaparición de la revista *Nuestro Cine* respectivamente². Es en estos momentos cuando puede detectarse en mayor medida el trasvase de la crítica y la reflexión a la realización. Antes y después de estas fechas encontramos cineastas cuyos antecedentes están en la escritura sobre cine, pero, con algunas excepciones destacables³, su paso por esta no tiene la trascendencia de los directores aquí mencionados. El artículo queda acotado también a los cineastas que desarrollan su carrera en el *cine profesional*, dejando al margen a amateuristas, independientes y *undergrounds*. La gran cantidad de reflexiones generadas por estos últimos, con sus correspondientes y abundantes publicaciones, su cariz más analítico y didáctico —están en muchos casos orientadas a instruir en la técnica y la narrativa audiovisual—, alejado, además, de los paradigmas críticos hegemónicos en su momento, así como su evolución

² En este sentido son reseñables los trabajos de Francisco Cerón (1995, 1998) dedicados a Juan Antonio Bardem, Carmen Arocena sobre Víctor Erice (1996), Pepe Coira sobre Antonio Román (2004) o Asier Aranzubia (2007a y b) sobre Carlos Serrano de Osma, junto con otros que contienen antologías de textos publicados por Carlos Serrano de Osma (Pérez Perucha, 1983) o Rafael Gil (Alonso Barahona, 2004).

³ Piénsese, por ejemplo, en Luis Buñuel y su aportación a la *Gaceta Literaria* en el periodo prebélico o, desde la Transición, en Álvaro del Amo, que escribe en *Cuadernos para el Diálogo* en los años 60 y debuta en el largometraje con *Dos* (1980), y Fernando Trueba, director de *Casablanca* a principios de los 80, poco después de dirigir *Ópera prima* (1980).

posterior —en algunos casos hacia la reflexión y la práctica del cine militante—, les confieren unas características particulares que aconsejan abordarlas en otro artículo.

Así las cosas, puede dividirse el análisis del paso de la práctica crítica y reflexiva a la fílmica en tres etapas: la comprendida entre 1939 y 1949, cuando se incorporan a la dirección gran número de nombres frecuentes en las publicaciones cinematográficas de los años 30, la protagonizada por las primeras promociones del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, con Juan Antonio Bardem a la cabeza, y la regida por *Nuestro Cine* en la década de los 60, también vinculada a la ahora denominada Escuela Oficial de Cinematografía. El eje que traspasa todas ellas es la dificultad para alcanzar los supuestos sobre la naturaleza y funciones del cine que plantean los paradigmas críticos que sustentan el ejercicio valorativo de la crítica en estos momentos; paradigmas asumidos por los futuros cineastas en su etapa formativa y cuyas primeras películas en algunos casos buscan encarnarlos fílmicamente.

1. La escritura sobre cine antes del IIEC

En su etapa en la crítica y la reflexión, muchos de los futuros directores, con independencia de las motivaciones ideológicas y propuestas estéticas que suscriben, comparten la voluntad de enfrentarse al "cine de sus mayores" y a la situación institucional e industrial en que este se desenvuelve. Una cuestión diferente es que mantengan sus principios en el momento de lanzarse a la realización, o que estos lleguen a explicitarse más allá de la primera o primeras películas, vistas las servidumbres comerciales del cine profesional. Este rechazo generacional, donde sin duda resulta fácil detectar la necesidad de abrirse paso en la profesión, puede apreciarse en la denominada "generación de *Popular Film*", tal como la denominó Alberto Mar (1937), grupo de críticos que en la década de los 30 publica en esta revista barcelonesa a la sombra de Mateo Santos (Bragulat, 1992). Muchos de sus miembros serán muy combativos a la hora de reivindicar un cine que combine aspiración social y formal —lo encuentran en el soviético— que pueda considerarse un instrumento de educación del espectador, y rechazar la mayoría de la producción cinematográfica española del momento.

Dentro de esta generación aparecen los futuros directores Carlos Serrano de Osma y Antonio del Amo, caracterizados por mantener siempre el vínculo entre la práctica crítica, reflexiva y fílmica. Ambos coinciden de nuevo en la singular revista *Cine Experimental* en los años 40, además de ser profesores del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC). Los textos del primero aparecen también en los años 30 en *Gran Film* o *Nuestro Cinema*, y lo harán con posterioridad en *Radiocinema* y, de manera más ocasional, en *Revista Internacional del Cine*, *Nuestro Cine* o *Arc Voltaic* (Pérez Perucha, 1983; Aranzubia, 2007). Del Amo comenzó su andadura en el cine como crítico y escritor en las revistas *Mundo Obrero*, *Cinegramas* —donde se ocupa de las secciones "El cinema y sus animadores" y "Los grandes realizadores del cinema", dedicadas sobre todo a reseñar la obra y biografía de destacados directores—, *Sparta* y *Nueva Cultura*. Ejerció de director adjunto en la segunda época de la revista *Nuestro Cinema* y colaboró durante la guerra en *Nuevo Cinema*. Tras el conflicto publica en *Imágenes*, *Cine Experimental*, *Cámara* y, más tarde, en *Espectáculo*, *Objetivo* y *Film Ideal*, entre otras.

De Antonio del Amo destacan en estos momentos sus aportaciones a la revista *Imágenes*, quizá lo más interesante de esta publicación. Sus primeros trabajos en ella analizan la situación crítica del cine español de mediados de los años 40. El futuro cineasta localiza entre sus responsables a los directores advenedizos surgidos al calor de la nueva intervención del Estado en la industria del cine. Estos directores desprestigian el cine español, alejan de él las inversiones y perjudican al “maestro” —“realizador que posee una personalidad indiscutible aunque a veces haya cometido algún error en su carrera”— y al “realizador discreto, cargado de una gran voluntad, consciente de un oficio, poseedor de una cultura y cierta base teórica que, al lado de un film mediocre, nos ha presentado otro de excepcional factura”. Según el autor, los maestros son José Luis Sáenz de Heredia, Antonio Román y Rafael Gil; entre los “realizadores discretos” destaca a Gonzalo Delgrás, Ignacio F. Iquino, Juan de Orduña o Edgar Neville (1945). Todos ellos constituyen la esperanza del cine español. Pronto detecta, sin embargo, nuevos nombres: José Antonio Nieves Conde, Arturo Ruiz Castillo y Carlos Serrano de Osma, formados en el visionado frecuente de películas, el ejercicio de la crítica y la reflexión cinematográfica y en las distintas profesiones del cine, triple vía necesaria para alcanzar la cima de la realización con ciertas garantías (1946b).

Del Amo también propone el realismo como camino para el desarrollo del cine, rechazando el predominio de las ampulosas películas históricas del momento (1946a). Según señala,

no hay fantasía que iguale a la realidad (...). Son innecesarios los paisajes de ensueño, las aventuras extraordinarias, los hechos inverosímiles, retorcidos y trenzados por imaginaciones que flotan muy arriba de la tierra. La realidad es superior a todo, y no existe nada en la mente de un imaginativo (...) que no encontremos en cualquier vida humana (...). Por eso el drama realista y sencillamente humano, sin reforzamientos y exageraciones, sino tal como se vive, tal como palpita en nosotros mismos, es el que ha ofrecido siempre al arte (...) mayor caudal de acciones emotivas dignas de escribirse o representarse (1947a).

Esta postura sobre el realismo adquiere concreción y muestra sus límites en sus películas *Día tras día* (1951) y *Sierra Maldita* (1954). La primera plantea un tema social atado a lo cotidiano y asume algunos de los supuestos del realismo descriptivo, pero queda lejos de este en la amable resolución de sus conflictos y en el énfasis puesto en el costumbrismo. En *Sierra maldita* el realismo se reconduce hacia el drama rural⁴, y entronca más con las reflexiones de su director acerca de la puesta en forma —la película constituye casi un decálogo de procedimientos técnicos y formales— que sobre el realismo, aunque no por ello deje de contener algunas escenas de indudable valor etnográfico. En todo caso, sus reflexiones contribuirán a convertirlo en uno de los realizadores y escritores cinematográficos más respetados una década más tarde, cuando buena parte de la crítica más inquieta apueste por el cine realista/naturalista que él ya había defendido.

⁴ Para una aproximación al drama rural en el cine español, véase González Requena, 1988: 13-27.

Del Amo también muestra su interés por los nuevos cineastas que considera capacitados para renovar el cine español, como Carlos Serrano de Osma, que en 1946 dirige *Abel Sánchez* (1946). A esta película dedicará su importante artículo “Cine ‘telúrico’ y cine ‘boluda’” (1947b):

El cine “telúrico” es un cine inquieto, de ensayo heroico, de experimentación, de vanguardia, en el que se explora lo desconocido (...). El cine “boluda” es el opuesto: el que cree que ha llegado a una plenitud de forma, a una madurez de estilo y en ella se arremansa como en un lago tranquilo (en el mejor sentido) y el vulgar y mediocre, el antivocacional, en el peor de los casos.

Abel Sánchez ha irrumpido en el panorama hegemónico boluda —donde diferencia el cine de los maestros, consagrado y respetable, de las películas de los advenedizos— encarnando la corriente telúrica. Con este film, Serrano de Osma demuestra “un brío más impetuoso que ellos y un decidido y audacísimo afán de romper con moldes y normas impuestos y consagrados en el sentido común del público y por el gusto de parte de la crítica actual”. Es cierto que la película repite modelos viejos en el resto del mundo —en Europa la atención está centrada ahora en una suerte de “nuevo realismo”— que en España dejaron una huella limitada, el ciclo de la vanguardia y la experimentación, pero no en todos los lugares las corrientes estéticas se dan al mismo tiempo. Con este texto Antonio del Amo dotaba de visibilidad y asumía una denominación, la de cine telúrico, que circulaba por los ambientes cinéfilos de la Barcelona de posguerra y estaba tomando cuerpo en películas —además de las del propio Serrano de Osma— como *La fiesta sigue* (Enrique Gómez, 1948) o *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948) (Castro de Paz, 2002: 201-215; 2012: 321-340). Pero el autor considera que a medio camino entre el ímpetu juvenil telúrico y el equilibrio y la cordura de los boludas más válidos “nacerá un cine humano y naturalista, con emoción y realismo, con corazón y cerebro; un cine capaz de penetrar en el inframundo de los seres torturados y dolientes, roídos por unos complejos y pasiones que por ser tan vulgares resbalan en nosotros al tenerlas ante sí”⁵.

En las páginas de *Popular Film* también aparecen las firmas de Rafael Gil y Antonio Román. Ambos habían escrito igualmente en *Films Selectos*, entre otras publicaciones, y pertenecieron al Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes⁶. Rafael Gil, además, fue director literario de *Gran Film* y colaborador de *Sparta*, los diarios *ABC*, *La Voz* y *Claridad*. Tras la guerra aparece como crítico en diferentes periódicos y revistas y publica el libro *Justificación del cine español*

⁵ Otros textos relevantes de Antonio del Amo en *Imágenes* son “El retraso del cine español. Posición del público ante nuestra producción, y sus razones” (9, 1946), “La fotogenia de los films de época” (15, 1946), “Gesto, montaje, cámara y sonido” (17, 1946), “La forma narrativa más humana. Sentido y defensa de la evocación en el cine” (18, 1946) y “Origen de la española y su aplicación cinematográfica” (21, 1947). Aunque sus películas fueran orientándose hacia derroteros más comerciales con la explotación del niño cantante Joselito, Del Amo mantendrá siempre su interés por la historia y la teoría del cine, y es autor de *Historia universal del cine* (1945), *El cinema como lenguaje* (1948), la recopilación de artículos críticos *La batalla del cine* (1961) y *Estética del montaje* (1972).

⁶ Esta asociación publicará en 1936, *Luz de cinema*, recopilación de textos de Rafael Gil.

(1945) (Alonso Barahona, 2004). Román, que también había publicado en *Cinegramas* y *Nuestro Cinema*, continuará colaborando entre 1938 y 1941 con regularidad en *Radiocinema*. Sus textos en esta última comparten el optimismo de los sublevados ante la nueva situación que parece traer el final de la Guerra Civil, al mismo tiempo que apuntan los caminos a seguir en la configuración de una cinematografía fuerte y un inalcanzable *modelo de representación nacional*. Exige un cine español empapado de sentido revolucionario y fascista (1938c) que atienda a los modelos alemanes e italianos —se deshace en elogios con Leni Riefenstahl y su película *Olimpia* (1938) (1938b)—, que aumente su calidad y no se contente con halagar al gran público, sino que lo eduque (1938a). El cineasta también aborda en sus colaboraciones distintos aspectos relacionados con la función del director, verdadero artífice de la película, y los actores, entre otros profesionales. Poco a poco, sin embargo, deja a un lado las reflexiones para centrarse más en concreto en la crítica de estrenos a través de la sección “Lo que hemos visto”⁷. Su firma también aparecerá en *Primer Plano*.

Antonio Román desarrolla buena parte de su escritura sobre cine cuando ya ha tenido cierta actividad en el medio. Su consolidación en la profesión mantiene la vinculación con sus reflexiones y críticas en *Radiocinema* en dos puntos: por una parte, se pone a disposición de la construcción de la cinematografía nacional con sus primeras películas de ficción —*Escuadrilla* (1941) y *Boda en el infierno* (1942)—, al menos en lo referente a su tema, pues tratan la Guerra Civil, ya que las aspiraciones de alcanzar una manera de representar y narrar propia apenas llegarán a cuajar y hay demasiadas contradicciones en ambas como para considerarlas ajustadas al cine deseado por las intelectuales franquistas del momento; por otra, en muchas de sus películas, como ha señalado Pepe Coira (2004), pueden apreciarse las preferencias cinematográficas del director, que ya habían tenido su plasmación en la crítica. Es el caso de *Il grande appello* (*La gran llamada*, Mario Camerini, 1936) respecto a *Escuadrilla* o la exigencia al cine español de hacer un anti-Potemkin en algunas escenas de *Boda en el infierno* (1938c).

Algunos de los críticos o periodistas cinematográficos que se revelan directores en los años 40 apenas mantendrán la conexión con su etapa anterior. Sucede con Edgar Neville —que enviaba crónicas desde Estados Unidos a *La Pantalla*—, Ricardo Gascón —redactor jefe de *Filmópolis* y colaborador de *Cine-Art*— o Antonio Momplet. Momplet se había introducido ya en la industria a principios de los años 30, cuando enviaba artículos desde París a *Films Selectos*. De nuevo en España dirige la revista *Cine-Art* y colabora en *Cinegramas* y *Arte y Cinematografía*. Sus artículos también aparecen en distintas publicaciones europeas y latinoamericanas. Pero es igualmente en la década de los 40 cuando aparecen en *Primer Plano* las críticas de José Antonio Nieves Conde y el director y guionista Rafael J. Salvia ejerce de redactor jefe de la revista *Cinema* (1946-1948), además de colaborar en la muy singular

⁷ Otros textos de Antonio Román en *Radiocinema* son “Vulgarización cinematográfica. Técnica y aplicaciones de la transparencia” (8, 1938), “Nuestra colaboración. Una opinión. Pensando en nuestra cinematografía” (11, 1938), “El funeral de los proyectores mudos” (12, 1938), “Atención al cine histórico” (15, 1938), “El romance de la hermética y el músico” (16, 1938), “Ahora que empezó a reír la primavera” (28, 1939), “Espectacularidad de la guerra en el cine” (32, 1939), “Ayer y hoy en la estimación del cine” (33, 1939) o “La abstracción musical en el cine” (35, 1939).

y desconocida *El Cine Americano* —según parece, publicada en 1948⁸ y dirigida por Joan Francesc de Lasa—. A ellos hay que añadir los guionistas Vicente Coello —fundador junto a José Ángel Ezcurra del semanario de espectáculos *Triunfo*, ejerció la crítica en los periódicos *Las Provincias* y *Diario de Valencia*— y Luis G. de Blain —fundador del consultorio “Mr. Belvedere” en *Fotogramas* y colaborador de *Cinema*, *Imágenes* y la segunda época de *Arcinema*—.

Uno de los nombres más relevantes de la reflexión cinematográfica del momento es José López Clemente, redactor jefe de *Cine Experimental*. Este teórico, analista, profesor del IIEC/EOC —donde impartirá clases de Montaje y de Cine Documental—, y director, escribirá también en *Otro Cine* y *Espectáculo* —donde firma entregas de las secciones “Rincón del documental” y “Cortometraje”—, entre otras muchas publicaciones, además de ser autor de *Cine documental español* (1960) y *Robert Flaherty* (1963). Los textos de López Clemente en *Cine Experimental* son especialmente reseñables, ya que van un paso más allá de su práctica fílmica, encorsetada a los límites impuestos por el *No-Do*, entidad para la que trabajó durante muchos años. En diferentes artículos el autor esboza una tipología del cine sobre lo real y define la naturaleza específica del documental, creación a partir de la realidad —diferente al reportaje o el cine educativo, ambos de cariz descriptivo—, al que define como el género más propio del cine. Pero la singularidad de sus planteamientos reside en la disolución de las fronteras entre el documental y la ficción, en la atención a las diferentes estrategias de esta apreciables en el anterior, desbordando con ello la mayoría de los planteamientos burdamente referenciales de otras publicaciones del momento, que contemplan la imagen documental desde la estrecha *veracidad* (1945, 1946a, 1946b), la correspondencia de una u otra manera con un referente externo. No en vano, esta sería una de las razones del monopolio sobre el cine informativo y el estrecho control establecido sobre el cine documental bajo el franquismo. Sus aportaciones constituyen un ejemplo más de la singularidad de la revista *Cine Experimental*, única en el panorama editorial dedicado al cine en la década de los 40.

2. Los primeros estudiantes de cine y sus compañeros de viaje

Todos los contenidos de *Cine Experimental* (Romaguera, 1991) desgranar el programa que tendrá con posterioridad el IIEC. Desde finales de los años 40 la escuela será un vivero de críticos antes que cineastas. Sucede con las dos figuras más relevantes del momento, Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. Ambos firman a finales de esa década las entregas de la sección “Positivo sin revelar” de la segunda época de la revista falangista estudiantil *La Hora* con la letra “B”, aunque la mayoría de textos pertenecen al segundo. En ella coinciden con el también estudiante, futuro productor y director, José Gutiérrez Maesso, responsable de las páginas de cine de *Arbor* en esos momentos y que colabora en *Índice*, *Objetivo*, *Otro Cine*, *Cinema Universitario* o *Film Ideal*. Los textos de Bardem en *La Hora* anteceden la apuesta por el cine narrativo antes que descriptivo que buscan sus películas con posterioridad, muestran su admiración por el cine americano (1949a y c) y reconocen en el neorrealismo el deseo de realidad aunque rechace su falta de espectacularidad (1949b). El cineasta

⁸ Sólo se conserva un número de esta publicación sin numerar, aunque por los contenidos puede deducirse la fecha apuntada.

también interviene en las páginas cinematográficas de *Índice* en la primera mitad de los años 50, es uno de los fundadores de *Objetivo* —donde publica algunas crónicas de festivales internacionales— y participa activamente en las Conversaciones de Salamanca. Pero es sin duda en su "¿Para qué sirve un film?", publicado en el número 4 (1956) de *Cinema Universitario*, donde aboga por un cine funcional de carácter popular y espectacular:

¿Para qué sirve un film? En las actuales condiciones de la producción cinematográfica, se aspira sobre todo a proporcionar una diversión momentánea al mayor número posible de espectadores. Diversión en el más auténtico sentido de la palabra, en su verdadero sentido de sacar de sí mismo al espectador del espectáculo de su propia contemplación y lanzarlo hacia un mundo diferente, reproducido en términos de luz, de imágenes y de sonidos. (...) Las diferentes crisis de contenido por las que atraviesan todas las cinematografías podrían tener su origen en esta sustitución de "lo mejor" por "lo más rentable". Rectificar, pues, la mirada del espectador hacia la dirección mejor, me parece una tarea importante y seria. Esta dirección debe consistir, ante todo, en una vuelta a la realidad, al realismo en el contenido del cine. Mostrar en términos de luz, de imágenes y de sonidos la realidad de nuestro contorno, aquí y hoy. Ser testimonio del momento humano. Pues, a mi parecer, el cine será ante todo testimonio o no será nada.

Bardem llevará las páginas cinematográficas de *Índice* con Ricardo Muñoz Suay, que mantiene su contacto con la escritura y la crítica de cine cuando desarrolle sus actividades en el ámbito de la producción audiovisual⁹. En esta revista publica la muy influyente serie "Nuestro cine necesita", ejemplo del regeneracionismo cinematográfico del momento que, además, marca la pauta crítica en revistas como *Objetivo*, que él mismo contribuirá a fundar, *Cinema Universitario* o, con algunas matizaciones, el primer *Film Ideal*. En este sentido es fundamental "Nuestro cine necesita: Verismo" (1954), que contribuye a configurar el paradigma crítico cercano a las propuestas neorrealistas, esencial para entender la crítica española entre mediados de los años 50 y principios de los 60. Este surge a partir del seguimiento a los debates italianos acerca del neorrealismo, en concreto del deshilvanado pensamiento de Cesare Zavattini, y toma como ejemplo sus películas. Su núcleo lo constituye una noción vaga de referencialidad, apuntalada por la dicotomía "autenticidad/falsedad" y los conceptos subyacentes de "sinceridad", "representatividad" y "veracidad", a los que hay que añadir otros tantos vinculados a la ética cristiana como el de "solidaridad" o "amor al prójimo". Es un paradigma interesado el contenido de los films. Sus posibles virtudes formales pesan menos que aquello que dicen, retratan o denuncian, siempre en términos naturalistas. También es tenida en cuenta la capacidad funcional de las

⁹ También son reseñables a finales de los años 60 y en los 70 sus colaboraciones en *Fotogramas*, en especial "Una columna" (1966-1971) y "Columna bis" (1974-1976), desde donde retoma y actualiza sus pertinentes análisis sobre el cine español. En su primera etapa como columnista estimulará y promocionará a la Escuela de Barcelona.

películas, la posibilidad de que actúen como revulsivo en el espectador, invitándolo a tomar conciencia sobre determinado problema social o humano, tal vez un primer paso para actuar sobre él.

Estos planteamientos tienen cierta influencia en las actividades críticas de otros graduados en el IIEC/EOC, como Basilio Martín Patino. El cineasta fundó en 1953 junto a Joaquín de Prada el Cineclub Universitario del Sindicato Español Universitario de Salamanca, desde donde estimula el desarrollo de las mencionadas Conversaciones de Salamanca. Es también uno de los creadores de la revista *Cinema Universitario*, además de colaborar en las revistas estudiantiles *Juventud* y la tercera época de *La Hora*. En esta última reflexiona sobre el *star system* (1956a), la herencia literaria del 98 en el cine (1956b) o el cine neorrealista (1956c). También ejerce la crítica reivindicando desde los planteamientos de Zavattini sobre el cine-encuesta, la evolución del neorrealismo defendida por el guionista —cuya influencia es tal vez apreciable en los primeros cortometrajes estudiantiles del director salmantino—, películas como *Torero* (Carlos Velo, 1956 y 1956d) o rechazando *Manolo, guardia urbano* (Rafael J. Salvia, 1955), lo que le permite cuestionar el cine vacío alejado del “conocimiento del hombre” con películas, en su opinión, tan simpáticas como estúpidas (1956e).

3. La cantera de *Nuestro Cine*

No deja de sorprender que sea *Nuestro Cine*, y no la cahierista —al menos en la década de los 60— *Film Ideal*, la que concentre mayor número de futuros directores. Sorprende por el hecho de que justamente desde las páginas de *Cahiers du cinéma* se plantea la crítica como un vivero de cineastas, incluso otra manera de ejercer de “autor”. Es cierto que muchos críticos de *Film Ideal* tendrán cierta actividad profesional fuera de la crítica, pero no alcanzarán la repercusión de los colaboradores de *Nuestro Cine*. Con todo, una de las excepciones más destacables es Javier Aguirre, quien publica en el primer *Film Ideal* (1956-1961), entre otros textos, la singular serie “El cine y sus estilos” entre los números 4 (1957) y 17 (1958) y ejerce de cronista del IIEC. Además, escribe en publicaciones tan diferentes como *Radiocinema*, *Imágenes*, *Arte Nuevo*, la primera época de *Arcinema*, *El Cine* —la singular revista dirigida en sus primeros números por Luis Gómez Mesa— o *Nuestro Cine*. También será un destacado cineclubista y dirigirá la revista *Cine-Club*, vinculada a los cineclubs del Sindicato Español Universitario. El carácter polifacético de sus escritos sobre cine, tanto por las publicaciones en los que aparecen como por sus contenidos, anteceden la diversidad que caracterizará su filmografía, donde puede apreciarse la experimentación de su *Anticine* y, al mismo tiempo, películas tan exitosas y populares como *Los chicos con las chicas* (1967), *La guerra de los niños* (1980) o *Ni te cases ni te embarques* (1982).

Mejor suerte correrán los colaboradores de dos revistas relacionadas con *Film Ideal*: *Documentos Cinematográficos* y *Cinestudio*. En lo referente a *Documentos Cinematográficos*, la primera publicación en hablar con claridad de la “puesta en escena” y apropiarse de las reflexiones sobre el autor provenientes de Francia, destacan José María Otero y Jorge Grau. Otero, guionista, publica también en *Otro Cine*, *La Estafeta Literaria* y, entre 1968 y 1971, en *Cinestudio*. Activo

cineclubista a través del Colegio Mayor Monterols, Grau se encargará de una serie de textos dedicados a la interpretación de los actores que dará lugar a su libro *El actor de cine* (1962). También colabora en *Nuestro Tiempo* y en el volumen colectivo *La nueva frontera del color* (1962). De *Cinestudio*, heredera, al menos en sus orígenes, del primer *Film Ideal*, el dirigido por José María Pérez Lozano, provendrán los directores Antonio Giménez-Rico y José Luis Garcí. Este último comenzó a escribir sobre cine en la revista *Signo* en 1963. Fue redactor jefe de *Cinestudio* entre 1964 y 1969 y crítico de *S.P.* Colaboró también en *Aun*, *Reseña* y *Vida Nueva*, entre otras. En 1992 funda la editorial Nickel Odeon, dedicada a la publicación de libros sobre cine, y en 1995 la revista homónima. Entre 1995 y 2005 dirige los programas *Qué grande es el cine* y *Qué grande es el cine español*, igualmente vinculado a la crítica de cine. Garcí ha mantenido siempre su relación con la crítica y la escritura sobre cine, orientada con el tiempo hacia la cinefilia. Las referencias cinéfilas también abundan en sus películas, sobre todo las citas al cine americano clásico. Resulta difícil no enraizar estas citas a su trabajo previo y paralelo en la crítica.

Pero sin duda uno de los viveros de directores más destacable es la revista *Nuestro Cine*, donde pueden apreciarse en mayor medida las relaciones entre la práctica reflexiva y la fílmica. En sus páginas encontramos las firmas de Claudio Guerín Hill, Román Gubern, Joaquín Jordá o el denominado “grupo de San Sebastián”. Claudio Guerín Hill se introdujo en la crítica a finales de los años 50 en su Sevilla natal a través del espacio “Vida de espectáculos” de Radio Vida, en gran parte dedicado al cine, el Cineclub Vida, en cuyo boletín publicó numerosas críticas, y la efímera *Cuadernos Universitarios de Cine*, aparecida en 1961. Entre 1963 y 1967 escribe de manera regular en *Nuestro Cine* y en el diario *Pueblo* (Utrera, 1991). Román Gubern, antes de colaborar con Vicente Aranda y Jaime Camino —este último también publica en *Nuestro Cine*—, había escrito en *Cinema Universitario* y *Cuadernos de Formación Cinematográfica de Cinema Universitario*, heredera de la anterior, hasta recalar en la redacción de *Nuestro Cine*. Una trayectoria similar recorre Joaquín Jordá, cuya firma aparece a principios de los años 60 en *Acento Cultural* y *Cinema Universitario*. Jordá ejerció también de traductor y fue responsable de la fundamental colección *Cuadernos Anagrama. Serie Cine*, de la editorial Anagrama, que junto a otras editoriales como Alberto Corazón, Fundamentos, Gustavo Gili y Fernando Torres tradujo al español buena parte de los textos que nutrieron los nuevos paradigmas críticos de los años setenta.

Mención especial merece el “grupo de San Sebastián” —denominado así por el origen geográfico de sus componentes— de *Nuestro Cine*, formado por Santiago San Miguel, Antxon Eceiza, Víctor Erice y José Luis Egea. San Miguel escribirá en la revista hasta 1964. Antes había publicado en *Cuadernos de Arte y Pensamiento* y *Acento Cultural*. En la primera coincide con Erice y en la segunda con Eceiza. Éste, que ya colaboró en *Cinema Universitario*, será responsable desde *Nuestro Cine* de algunos de los artículos más encendidos contra *Film Ideal*. Entre estos destaca su alegato contra John Ford en su crítica a *Río Grande* (1950) del número 22 (1963b): “Perdido el respeto, libre el ánimo, podemos decir sinceramente que nos repugna John Ford”; palabras que muchos años más tarde matizaría desde la revista *Nos-*

feratu (2002: 70-71) —“El John Ford de los fordianos”—. También es uno de los miembros del grupo que mayor continuidad tendrá en la reflexión sobre el cine y la cinematografía en diferentes revistas y diarios. Desde la Transición democrática participa de manera activa en los debates sobre la identidad del cine vasco. Por su parte, José Luis Egea publica en *Nuestro Cine* importantes textos sobre la Escuela Oficial de Cinematografía, al mismo tiempo que comienza su prolífica carrera como guionista que con posterioridad orientará hacia la televisión.

La conexión entre la escritura sobre cine y la práctica se articula en *Nuestro Cine* sobre todo a través de la labor de este grupo, y puede apreciarse en los dos ejes más reconocibles de la revista, la reflexión sobre el realismo y la promoción del Nuevo Cine Español. Las páginas de *Nuestro Cine*, sobre todo en sus primeros años, despliegan la noción de “realismo”. Los parámetros que permiten esto surgen de la revisión del cine realista español previo, en concreto las películas de Juan Antonio Bardem, las aportaciones de Guido Aristarco, que adapta al cine las teorías en el campo de la literatura de Georg Lukács, la observación de la evolución del cine europeo, en concreto el italiano, o la reflexión literaria sobre el realismo social y crítico con motivo de la aparición, sobre todo desde 1958, de una serie de novelas españolas que van más allá del testimonio de corte naturalista —*Central eléctrica* (1958), de Jesús López Pacheco, *La piqueta* (1959), de Antonio Ferres, o *La mina* (1960), de Armando López Salinas, entre otras—. Esta última tendencia puede apreciarse en un texto determinante y programático, “Realismo sin realidad”, de Jesús López Pacheco (1958), publicado en la revista del Sindicato Español Universitario Acento Cultural. No es un hecho menor que muchos de los colaboradores de *Nuestro Cine* —entre ellos Santiago San Miguel o Antxon Eceiza— hubieran publicado en esta revista; tampoco que los escritores mencionados, y alguno más vinculado todavía al realismo descriptivo —Juan García Hortelano, por ejemplo—, fueran invitados a participar en las primeras entregas de *Nuestro Cine*. López Salinas, por ejemplo, publicó siguiendo de cerca a Lukács “Por una crítica objetiva” (1962). La presencia del escritor húngaro también será apreciable en “Las 4 fases del cine italiano de posguerra” (1961a) y “Rocco: Del neorrealismo al realismo crítico” (1961b), de Guido Aristarco.

La reflexión sobre el realismo está inevitablemente atada a la dedicada al cine español. De hecho, en gran medida nace de su observación y de las posibilidades que surgen con el cambio de las circunstancias en las que se desarrolla. A la puesta en cuestión del didactismo bardemiano¹⁰ hay que añadir la apreciación de *Los golfos* (Carlos Saura, 1959), considerada por San Miguel la base sobre la que asentar el nuevo cine que los cambios en el marco institucional, la llegada de José María Escudero a la Dirección General de Cinematografía y Teatro con el programa de las Conversaciones de Salamanca bajo el brazo, permiten augurar. Esta nueva situación, el apoyo a las propuestas de los nuevos cineastas, permitirá, además, mejorar la difusión de las películas realistas y con ello alcanzar plenamente su objetivo: ser instrumento de conocimiento —no sólo retrato de lo real— de las causas profundas

¹⁰ Como señala Santos Zunzunegui (2005: 44), buena parte de las reflexiones sobre el realismo en los años 60 se realizan “con el cadáver del cine de Juan Antonio Bardem *de cuerpo presente*”. No es extraño que en el número 29, donde aparece el dossier “Bardem, hoy”, se incluyera “¿Para qué sirve un film?”.

que trascienden las apariencias (1962a, 1962b y 1962c). El apoyo a la política de García Escudero por parte de *Nuestro Cine*, orientada al desarrollo de un cine en cierta sintonía con los nuevos cines europeos —buscando con ello mejorar la imagen de la dictadura en el exterior—, supone también la autopromoción de sus redactores y colaboradores, ya que buena parte de ellos dan justamente el salto de la crítica a la realización en el marco de dicha política.

La presencia del NCE en *Nuestro Cine* se aprecia en el seguimiento a los rodajes, la publicación de fragmentos de guiones, críticas detalladas de algunos estrenos y en las entrevistas a sus directores. Pero sobre todo destacan las diez entregas de los dossieres “Nuevo Cine Español”, en el que queda incluida la Escuela de Barcelona, entre los números 51 (1966) y 61 (1967). Algunas de las películas abordadas en estos requieren estirar la definición de realismo. Es el caso de *Juguetes rotos* (Manuel Summers, 1967), que, siguiendo la argumentación de Miguel Bilbatúa, es un paso más allá del realismo irracional, intuitivo, centrado en los fenómenos inmediatos, incapaz de pasar “de la crítica de lo particular a la crítica de lo general” de las películas anteriores de Summers. Estas están compuestas de sugerentes digresiones, detalles particulares acertados que permiten una aproximación a la realidad, pero fracasan cuando son contemplados en el conjunto de la historia. De ahí que *Juguetes rotos* sea un acierto: “Al no existir una historia argumental inventada, al no tener que crear unos personajes, Summers ha evitado los escollos más fuertes contra los que se había estrellado anteriormente: la necesidad de estructurar unos personajes de un modo coherente dentro de una historia”. La película muestra la conversión en objeto del ser humano —“sin ningún interés por sí mismo, válido únicamente en cuando sirve para producir un determinado dinero, en cuanto puede ser explotado”—, y aborda a sus personajes incidiendo en las causas sociales que les conducen a la situación que viven.

La crítica de Bilbatúa muestra cómo puede hacerse encajar una película dentro de un paradigma. Pero es sin duda *El próximo otoño* (1963), dirigida por Eceiza y con la intervención en el guión de todo el “grupo de San Sebastián”, la película más ajustada a los supuestos críticos de *Nuestro Cine*, y así fue promocionada desde sus páginas e incluso cuestionada cuando comience a replantearse el papel del NCE en el cine español. Además, en ella era detectable tanto la influencia de *La ragazza con la valigia* (*La chica con la maleta*, Valerio Zurlini, 1961), cinta muy estimada por los redactores de la revista, como la concreción de los planteamientos de Eceiza sobre el realismo en algunas de sus críticas, en concreto la dedicada a *Salvatore Giuliano* (Francesco Rosi, 1962) en el número 19 (1963a). En su repaso al año cinematográfico de 1963, Jesús García de Dueñas señalaba que Eceiza “no ha hecho sino poner en práctica la teoría realista a lo largo de estas páginas se ha venido estructurando año tras año” (1964). El crítico apuntaba, además, una cuestión relevante: su estreno en los próximos meses permitiría apreciar su aceptación popular, y con ella la efectividad del realismo crítico. Su acogida por parte del público, sin embargo, fue muy minoritaria. Ni siquiera en la encuesta llevada a cabo en la IV Semana de Molins del Rey sobre el Nuevo Cine Español aparecía mencionada (Fernández-Santos, 1967).

Más crítico fue José Monleón cuando afirmaba en el número 51 (1966) de *Nuestro Cine* que la película era

un film absolutamente adscrito a los postulados del realismo crítico, tal como se entendía unos años atrás. Ni un cabo suelto. Ni una imagen sin una significación racionalmente decidida. Ni un escenario, ni un personaje, ni un encuadre, que no respondiera a la concreción cinematográfica del presupuesto ideológico. Aquella era una realidad emanada de una concepción ideológica (...). Sin quererlo, *El próximo otoño* estaba justificando la crítica de los desfavoridos ante las limitaciones de un cine político. Sobre el papel, el film era casi intachable. En imagen, en su medida de creación concluida, la película era agotadoramente gris y cerebral (...). *El próximo otoño* aparecía como un film austero, honesto hasta la enfermedad, rígido y patético.

El ajuste de la práctica reflexiva a la fílmica había conducido al fracaso, lo que tendrá unas consecuencias en la producción posterior de Eceiza y en el hecho de que el modelo no vuelva a repetirse en los mismos términos. Siguiendo las reflexiones de la revista, también de la mano de los futuros directores saldrá la contestación al NCE.

La puesta en cuestión del “movimiento” aparece casi al mismo tiempo que su promoción. Pronto surgen las trabas que encuentran los jóvenes realizadores para afianzarse en la profesión, su fracaso comercial, su hermetismo minoritario y carácter ortopédico, dependiente siempre de las ayudas del Estado y encerrado en el posibilismo estrecho que imponen los límites a la libertad de expresión¹¹. En este contexto, en el número 87, con motivo de la presentación de *Los desafíos* (1969) en el festival de San Sebastián, sus responsables, José Luis Egea, Víctor Erice y Claudio Guerín, definirán su película como

un film “anti-nuevo cine español” hecho desde, o a partir de, la crítica y asunción del mal llamado “n.c.e.”. Lo nuevo surge de lo viejo. La negación no puede existir sin la presencia de lo negado. No hay herejes sin ortodoxia. Tan es así, que en *Los desafíos* hay bastantes elementos paródicos del “n.c.e.”, hay aspectos pop, de un “cine dentro del cine”, de crítica cinematográfica hecha con la cámara.

Desde la propia revista la práctica fílmica del grupo de San Sebastián se sitúa en relación con la evolución de la valoración del NCE. Pero también puede detectarse la herencia de sus supuestos críticos en su producción posterior. Sucede, por ejemplo, con *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice. La película mantiene la vinculación entre el cine y la realidad social que lo envuelve, incluso puede atribuírsele la función cognoscitiva tan deseada por el realismo crítico, aunque sea elusiva y sin renunciar por ello a la polisemia poética. Recuértese que buena parte del debate sobre el realismo en *Nuestro Cine* se desarrolla como un intento de situar bajo su órbita una

¹¹ Véanse “Dos o tres cosas que sé de nosotros” (59, 1967), de José Luis Egea, “El pobre cine joven” (60, 1967), de Antonio Martínez Tomás, “Prehistoria del NCE” (64, 1967), de Román Gubern, “¿Hay realmente un Nuevo Cine Español?” (64, 1967) “Tendencias y estilos del NCE” (65, 1967), de José Monleón, o “Nuevo cine español, joven cine español” (77-78, 1968), de Vicente Molina Foix.

parte destacable del cine moderno, sobre todo el italiano¹², y más en concreto la evolución de algunos cineastas como Michelangelo Antonioni —sobre todo a partir de *L'avventura* (*La aventura*, 1960), *La notte* (*La noche*, 1961) y *L'eclisse* (*El eclipse*, 1962)—, con los cuales no funcionan bien los supuestos provenientes del naturalismo ni las estéticas dogmáticas. Ello acabará por limitar el realismo casi en exclusiva a una vía de conocimiento, de acceso a las estructuras sociales más allá de las apariencias, con independencia de la apuesta estética que suscriba, de si estamos ante una película de género¹³ o ante un cine de una cuidada y poética puesta en escena.

Es justamente Erice uno de los autores que más incide en este punto en “Realismo y coexistencia” (1964c)¹⁴, donde sitúa la evolución del cine en relación con los cambios históricos más inmediatos que están produciéndose en el ámbito político y social, y en concreto en la denominada “coexistencia pacífica” en el marco de la Guerra Fría. Así, al contemplar el cine realista se pregunta si “se tratará de enriquecer el realismo con sistemas estéticos que nacen de la sociedad burguesa”, si un cine ajustado al momento histórico, un cine, por tanto, realista, no debería caracterizarse por la coexistencia de dos estéticas contrapuestas. Son los directores italianos quienes han captado la necesidad de adecuar el realismo a la Historia. Erice, que ya había abordado estas cuestiones en su comentario sobre *L'eclisse* en el número 18 (1963), apuesta por una concepción abierta del realismo que permita asumir las novedades formales que están desarrollándose en estos momentos, y para ello acude a la autoridad de Bertolt Brecht (1973)¹⁵:

No es la idea de estrechez, sino la de amplitud, la que conviene al realismo. La realidad misma es amplia, variada, llena de contradicciones. No son las formas externas las que hacen que un escritor sea realista. Si observamos de cuántas maneras se puede describir la realidad, veremos que el realismo no es una cuestión de forma.

Más allá de la cuestión del realismo, Santos Zunzunegui (1994: 45-48) ha detectado con acierto otros vínculos de *El espíritu de la colmena* con la práctica crítica y

¹² Santiago San Miguel, por ejemplo, insiste en la condición realista de la producción italiana del momento en “Notas sobre el nuevo realismo italiano”; un realismo —el de Valerio Zurlini, Francesco Rosi, Elio Petri, Luigi Comencini, Dino Risi o Luchino Visconti— donde carecen de relevancia las distinciones entre el fondo y la forma, donde hacer una película es un acto político, estético, moral y filosófico. Véase también Egea, 1962 y *Gubern*, 1963.

¹³ Véase “El ciclo de terror. Entre el mito y la realidad. Defensa de la fantasía” (47, 1965), donde Jesús García de Dueñas considera la fantasía como una de las múltiples encarnaciones del realismo: “El ‘realismo’ es un estilo de vida, una concepción del mundo; pero el realismo adopta muchas modalidades cambiantes, y la fantasía es una de ellas”.

¹⁴ Este artículo era la continuación de “Entre la historia y el sueño (Visconti y *El Gatopardo*)” (1964b). En él defendía el realismo de Luchino Visconti, cuestionado por la crítica italiana a raíz de esta película, e insistía en que este estilo no era uno e indivisible.

¹⁵ Otro texto en el que se explicita la influencia de Brecht es “El cine después de Brecht”, de Julio C. Acerete (1967), quien sitúa bajo sus supuestos buena parte de la modernidad cinematográfica, en concreto las películas de Michelangelo Antonioni, Joseph Losey, Chris Marker, Francesco Rosi, Luchino Visconti y Valerio Zurlini.

reflexiva previa de su director, en concreto sus aproximaciones a Kenji Mizoguchi (1965a), Pier Paolo Pasolini (1965b) y Joseph von Sternberg (1967). En sus textos, Erice pone el acento en una serie de aspectos que después aparecen concretados en su práctica fílmica: el personaje femenino de *Saikaku ichidai onna* (*La vida de Oharu, mujer galante*, Kenji Mizoguchi, 1952), la fusión en determinadas escenas de fantasía y realidad en *Ugetsu monogatari* (*Cuentos de la luna pálida*, Kenji Mizoguchi, 1953), el papel de la metáfora y la estructura poética de *Il vangelo secondo Matteo* (*El evangelio según San Mateo*, Pier Paolo Pasolini, 1964) o el camino hacia la abstracción de algunas películas de Sternberg.

4. Conclusiones

Muchos de los textos aquí mencionados se inscriben dentro de los paradigmas críticos del momento, y las películas de sus autores intentan encarnarlos fílmicamente. Dichos paradigmas, además, definen la identidad del cine español, proponen apuestas sobre *qué es* y *qué debe ser*, y sus concreciones fílmicas evidencian la imposibilidad de alcanzar dicho objetivo.

Los textos de Antonio Román en *Radiocinema* se ponen al servicio de la “españolidad” cinematográfica —opuesta, en principio, a la folclorización de la española—, un conjunto indefinido de planteamientos en el que aparecen mezcladas apelaciones a un casticismo noventayochista y temas considerados propios, como los encontrados en la religión católica y en la historia de España, tanto la remota como la más reciente de la Guerra Civil, sin por esto renunciar a la agilidad narrativa del cine de Hollywood o a las virtudes propagandísticas del alemán e incluso el soviético. La españolidad, como todo paradigma crítico, es planteada como programa, intenta definir qué debe ser el cine, y como conjunto de supuestos desde el que ejercer la evaluación. Ninguna de las dos primeras películas de Román logra este objetivo, y ello a pesar de abordar un tema tan determinante como el de la Guerra Civil¹⁶.

Junto a sus reflexiones sobre el cine telúrico, Antonio del Amo es uno de los primeros críticos que, tras la guerra, propone el realismo como el camino que debe seguir el cine español; incluso los textos que dedica al tema emplean buena parte de la retórica que compondrá poco tiempo más tarde lo que podríamos denominar paradigma crítico neorrealista. En sus películas también puede apreciarse la distancia entre la reflexión y su puesta en práctica, como hemos visto con los ejemplos de *Día tras día* y *Sierra maldita*.

Más coherencia encontramos entre las reflexiones de Juan Antonio Bardem y sus películas. Su apuesta por el espectáculo popular, por aquellas historias que trascienden lo cotidiano, por la narración antes que la descripción, encaja bien con sus gustos y reflexiones publicadas desde *La Hora*. La configuración didáctico-alegórica de sus películas, además, permitirá desarrollar la *crítica posibilista*, una práctica compatible con los paradigmas críticos neorrealista y realista crítico detectable en revistas como *Cinema Universitario* y *Nuestro Cine* orientada a la decodificación de

¹⁶ La crítica en *Primer Plano* de *Boda en el infierno*, por ejemplo, señalaba que su argumento caía en el folletín, “precipita acciones y no llega a perfilar caracteres. Hay viveza e interés, pero el momento sentimental se consigue más por la viveza de la actriz y por una rigurosa y exacta realización que no tiene tiempo de recrearse, que por la línea ambiental de las psicologías” (Mas Guindal, 1942).

determinadas alusiones semiveladas en las películas a temas difícilmente tratables bajo la dictadura. Ello es posible debido a la desigual incidencia de la censura en el cine y en la prensa cinematográfica, orientada esta última a un público restringido cuando no minoritario.

El didactismo de Bardem pesará más que su apuesta por la *narración* antes que la *descripción*, términos clave para entender buena parte del debate posterior acerca del realismo crítico y su oposición al naturalismo. Ello conduce desde *Nuestro Cine* a su rechazo e incluso a la búsqueda de su superación (Erice, 1964a; Santos Fontenla, 1964). El realismo crítico toma cuerpo en *El próximo otoño* –película muy en sintonía con las propuestas bardemianas, a pesar de la concepción que se tiene de estas–, mostrando sus deficiencias y limitaciones cuando queda reducido a una estética dogmática. Justamente el otro gran debate de la reflexión realista tiene que ver con su capacidad para apropiarse de los cambios en el cine generados a partir de los nuevos cines. Aunque en pocas ocasiones lleguen a explicitarse, comienzan a apreciarse algunas referencias a *los planteamientos de Bertolt Brecht*, a la superación del dogmatismo estético sin que por ello el cine pierda un ápice de su capacidad para conocer la realidad que esconden las apariencias. Es Víctor Erice quien más apuesta por esta evolución del realismo, tanto en sus textos reflexivos como críticos, y puede detectarse la herencia de unos y otros en su práctica fílmica posterior (Zunzunegui, 1994: 45-48; Arocena, 1996: 9-38).

Referencias bibliográficas

- ACERETE, Julio C. (1967). El cine después de Brecht. En: *Nuestro Cine*, n° 59, pp. 39-48.
- ALONSO BARAHONA, Fernando (2004). *Rafael Gil. Escritor de cine*. Madrid: Egeda.
- AMO, Antonio del (1945). El problema de los nuevos directores de cine. En: *Imágenes*, n° 8, pp. 8-9.
- AMO, Antonio del (1946a). El drama cotidiano en el cine español. En: *Imágenes*, n° 14, p. 5
- AMO, Antonio del (1946b). Cine español. Una generación de directores. En: *Imágenes*, n° 20, pp. 4-5
- AMO, Antonio del (1947a). Necesidad de un cine de aventuras que sirva de escuela para abordar el gran cine humano y realista. En: *Imágenes*, n° 23, pp. 4-5.
- AMO, Antonio del (1947b). Cine *telúrico* y cine *boluda*. En: *Imágenes*, n° 24, pp. 4-5.
- ARANZUBIA, Asier (2007a). *Carlos Serrano de Osma. Historia de una obsesión*. Madrid: Filmoteca Española.
- ARANZUBIA, Asier (2007b). Osadía formal en tiempos de autarquía. El cine telúrico de Carlos Serrano de Osma en la década de los cuarenta. En: *Archivos de la Filmoteca*, n° 56, pp. 97-103.
- ARISTARCO, Guido (1961a). *Las 4 fases del cine italiano de posguerra*. En: *Nuestro Cine*, n° 4, 27-33.

- ARISTARCO, Guido (1961b). *Rocco: Del neorrealismo al realismo crítico*. En: *Nuestro Cine*, nº 5, pp. 23-26.
- AROCENA, Carmen (1996). *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996.
- BARDEM, Juan Antonio (1949a). Nuestra abuelita Frank Capra. En: *La Hora*, II época, nº 27, p. 10.
- BARDEM, Juan Antonio (1949b). *Sciuscià*. Una juventud perdida. En: *La Hora*, II época, nº 32, p. 6.
- BARDEM, Juan Antonio (1949c). “La crisis del cine americano. En: *La Hora*, II época, nº 36 y 39, p. 10.
- BARDEM, Juan Antonio (1956). *¿Para qué sirve un film?* En: *Cinema Universitario*, nº 4, pp. 24-25.
- BILBATÚA, Miguel (1966). *Juguetes rotos*, la mejor película de Summers. En: *Nuestro Cine*, 53, pp. 4-8.
- BRAGULAT, Ana Maria (1992). Mateo Santos i la generació de *Popular Films*. En: *Cinematògraf*, segunda época, nº 1, pp. 121-141.
- BRECHT, Bertolt (1973). *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2002). *Un cine herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2012). *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*. Santander: Shangrila.
- CERÓN, Juan Francisco (1995). Notas sobre el pensamiento cinematográfico de Juan Antonio Bardem (1949-1956). En: PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.). *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine. V Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*. La Coruña: Centro Galego de Artes da Imaxe-Xunta de Galicia/A.E.H.C, pp. 313-322.
- CERÓN, Juan Francisco (2004). Militancia y posibilismo. En: CASTRO DE PAZ, José Luis; PÉREZ PERUCHA, Julio (coords.). *El cine a codazos. Juan Antonio Bardem*, Ourense: Festival Internacional de **Cine** Independiente de Ourense, pp. 23-31.
- CERÓN, Juan Francisco (1998). *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Universidad de Murcia.
- COIRA, Pepe (2004). *Antonio Román. Un cineasta de posguerra*. Madrid: Editorial Complutense.
- ECEIZA, Antxon (1963a). A propósito de *Salvatore Giuliano*. En: *Nuestro Cine*, nº 19, pp. 14-20.
- ECEIZA, Antxon (1963b). *Río Grande*, de John Ford. En: *Nuestro Cine*, nº 22, p. 66.
- ECEIZA, Antxon (2002). ¿Nos repugna John Ford? En: *Nosferatu*, nº 40, pp. 65-71.
- EGEA, José Luis (1962). Entre el neorrealismo y el futuro (notas sobre el joven cine italiano). En: *Nuestro Cine*, nº 8, pp. 9-16.
- ERICE, Víctor (1963). Eclipse en las conciencias. En: *Nuestro Cine*, nº 18, pp. 8-12.
- ERICE, Víctor (1964a). La herencia del didactismo. En: *Nuestro Cine*, nº 29, pp. 4-12.
- ERICE, Víctor (1964b). Entre la historia y el sueño (Visconti y *El Gatopardo*). En: *Nuestro Cine*, nº 26, pp. 13-25.
- ERICE, Víctor (1964c). Realismo y coexistencia. En: *Nuestro Cine*, nº 27, pp. 21-25.
- ERICE, Víctor (1965a). Itinerario de Kenji Mizoguchi. En: *Nuestro Cine*, nº 37, pp. 15-28.
- ERICE, Víctor (1965b). La pasión del poeta. En: *Nuestro Cine*, nº 46, pp. 28-32.

- ERICE, Víctor (1967). “La aventura secreta de Josef von Sternberg”. *Nuestro Cine*, nº 58, pp. 16-28.
- ERICE, Víctor, Egea, José Luis, Guernín, Claudio (1969). A propósito de *Los desafíos*. En: *Nuestro Cine*, nº 87, pp. 44-51.
- FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel (1967). Encuesta sobre el Nuevo Cine Español. En: *Nuestro Cine*, nº 60, 16-21.
- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús (1964). Cine 1963. Un año de cine español. En: *Nuestro Cine*, nº 27, pp. 4-13.
- GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús (1965). El ciclo de terror. Entre el mito y la realidad. En: *Nuestro Cine*, nº 43, pp. 28-34.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1988). *Apuntes para una historia de lo rural en el cine español*. En *El campo en el cine español*. Madrid: Banco de Crédito Agrícola.
- GUBERN, Román (1963). ¿Qué es el realismo cinematográfico? En: *Nuestro Cine*, nº 19, pp. 4-13.
- HEREDERO, Carlos F.; MONTERDE, José Enrique (eds.) (2003). *Los “nuevos cines” en España. Ilusiones y desencantos de los sesenta*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- LÓPEZ CLEMENTE, José (1945). Poesía en el cine documental. En: *Cine Experimental*, nº 3, pp. 151-156.
- LÓPEZ CLEMENTE, José (1946a). Teoría del documental. En: *Cine Experimental*, nº 9, pp. 108-110.
- LÓPEZ CLEMENTE, José (1946b). Principios técnicos del documental. *Cine Experimental*, nº 11, pp. 212-214.
- LÓPEZ PACHECO, Jesús (1958). Realismo sin realidad. *Acento Cultural*, nº 1, pp. 5-7.
- LÓPEZ SALINAS, Armando (1962). Por una crítica objetiva. *Nuestro Cine*, nº 9, pp. 12-15.
- MARTÍN PATINO, Basilio (1956a). Cromos para mayores. En: *La Hora* (tercera época), nº 17.
- MARTÍN PATINO, Basilio (1956b). Nuestros escritores en el cine. En: *La Hora* (tercera época), nº 18.
- MARTÍN PATINO, Basilio (1956c). ¿Generación neorrealista? En: *La Hora* (tercera época), nº 19.
- MARTÍN PATINO, Basilio (1956d). Cine documento. En: *La Hora*, III época, nº 20.
- MARTÍN PATINO, Basilio (1956e). Cine simpático. En: *La Hora*, III época, nº 21, p. 21.
- MAS GUINDAL, Antonio (1942). Boda en el infierno. En: *Primer Plano*, nº 87.
- MONLEÓN, José (1966). Eceiza y los problemas del nuevo realismo. En: *Nuestro Cine*, nº 51, pp. 33-38.
- MUÑOZ SUAY, Ricardo (1954). Nuestro cine necesita: Verismo. En: *Índice*, nº 72.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1983). *El cinema de Carlos Serrando de Osma*. Valladolid: Semana Internacional del Cine de Valladolid.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim (1991): *La revista Cine Experimental (Madrid, 1944-1946)*. En: *Actas del III Congreso de la AEHC*. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 51-82.

- ROMÁN, Antonio (1938a). Cuando España vuelva a hacer cinema. En: *Radiocinema*, nº 9.
- ROMÁN, Antonio (1938b). *Olympia*. Film alemán de la olimpiada de 1936 realizado por Leni Riefenstahl". En: *Radiocinema*, nº 13.
- ROMÁN, Antonio (1938c). Elogio y destino del cine revolucionario. En: *Radiocinema*, nº 19.
- SAN MIGUEL, Santiago (1962a). Posibilidades de un realismo cinematográfico español. En: *Nuestro Cine*, nº 12, pp. 1-5.
- SAN MIGUEL, Santiago (1962b). Cuatro notas a *Los golfos*. En: *Nuestro Cine*, nº 13, pp. 5-9.
- SAN MIGUEL, Santiago (1962c). El cine español y su nueva etapa. En: *Nuestro Cine*, nº 15, pp. 2-7.
- SAN MIGUEL, Santiago (1964). Notas sobre el nuevo realismo italiano. *Nuestro Cine*, nº 27, pp. 14-20.
- SANTOS FONTENLA, César (1964). Contradicciones. Notas, 1964, en torno a la vigencia de Bardem. En: *Nuestro Cine*, nº 29, pp. 13-18.
- UTRERA, Rafael (1991). *Claudio Guerín Hill. Obra Audiovisual*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994). *Paisajes de la forma*. Cátedra: Madrid.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2005). *Los Felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós.