

CINE ESPAÑOL



UNO de los primeros puntos a señalar en una posible historia del cine español, una historia entendida como un estudio a encontrar los nexos de unión entre cada película (en su propia estética) con la situación concreta del país en el momento en que se realiza; de cómo cada película no sólo responde, sino que participa a todos los niveles, desde un punto de vista histórico, con la evolución que desarrolla el país. La escasa bibliografía que sobre esta materia puede encontrarse está destinada, casi en su totalidad, a señalar las «fechas importantes», las «stars» famosas, las «excepciones», cuando no a expresar un triunfalismo «malgré tout» que, en su proyección al cine español, resulta generalmente grotesca.

En este número de TRIUNFO en que se pretenden recoger los setenta y cinco años de la historia del cine, no debía faltar un apartado dedicado al cine español. Sin embargo, un poco por problemas de espacio, y otro por la dificultad de enfrentarse desde las páginas de una revista a ese estudio antes señalado, no nos ha permitido más que un ligero acercamiento a esa historia del cine nacional. Un acercamiento que no puede calificarse de crítico, ya que es producto, en ocasiones, del azar (encontrar o no un determinado artículo o comentario, tener facilidades para conseguir una fotografía concreta), y otras, de un ligero —casi siempre reprimido— sentimiento de nostalgia. Nostalgia que no es sólo el afán sentimental del recuerdo como la necesidad de querer entender la significación de algunos nombres u obras que, hoy sólo en la memoria, adquieren una dimensión transformada.

Los comentarios y fotografías elegidos quieren ofrecer un breve panorama de la situación —ayer y hoy— del cine español. Pero no será el planteamiento ideal para llegar a entender la importancia del cine en la evolución histórica española. Sobre ello habrá que volver más adelante, con unos planteamientos más rigurosos.

FLORIAN REY

de lo que debe ser
el cine español y los problemas
de la protección estatal



«RAZA», de José Luis Sáenz de Heredia (1941).—Entre nosotros no se ha hecho, aunque parezca mentira, la película política de la preguerra, del período 1931-36; sólo alguna como «Mariona Rebull» tocó los fondos sociales del período anterior; no tenemos la película de la Falange; hemos visto dos, que yo recuerde, de la guerra de Corea, pero ninguna de la División Azul, y sólo el enorme suceso de la guerra de España ha sido tocado en algunas películas («Raza...»), pero no en la medida necesaria. «Raza» pareció —teniendo en cuenta la época en que se produjo— un primer paso prometedor; pero apenas si se pasó de él. (José María García Escudero en su libro «La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine», publicado por el S. E. U. de Salamanca, 1954.)

ESTARA usted contento del momento cinematográfico español, del movimiento que promete llevar nuestro cine a buen puerto, si no se malogra por falta de certera orientación artística.

—¿Contento? A mí sólo me interesa el presente como camino de perfección. Tengo los ojos puestos en el porvenir.

—¿Confiado plenamente?

—Plenamente. Estamos en los principios de este gran arte-industria, y creo firmemente en su desarrollo y triunfo.



«EL ESCANDALO», de José Luis Sáenz de Heredia (1943). «MARIONA REBULL», de José Luis Sáenz de Heredia (1946).—La ratificación de su magisterio, de su inquietud, ávida de nuevos medios expresivos, sin limitación de temas y géneros, tiene su máximo exponente en «El escándalo» (1943), novela de Alarcón llevada a la pantalla con una calidad literaria, un concepto de la elocuencia gráfica y un rango artístico que no habíamos visto antes y sólo en muy contados casos hemos visto después en nuestro cine...

«Una gran virtud de Sáenz de Heredia, por la que ha sido inexplicablemente censurado, consiste precisamente en la libertad de que hace gala al elegir personajes, ambientes y caracteres. Ilimitada amplitud que justifica el mismo diciendo: «¿Y no puede ser esa frivolidad de que se me acusa mi verdadera personalidad, ya que frivolidad significa lozanía y también frescura? Por otra parte,



—Muy bien; pero para ello es necesaria una cosa: el "pequeño detalle" que declamamos antes: el capital.

—Sí, el capital inteligente, no el otro. Ya sabe usted lo difícil que es encontrar inteligencia en el capital español, pero todo se arreglará. Es cuestión de paciencia.

—¿Usted cree, amigo Florián, que si ese capital apoyara fuertemente nuestra producción podría repetirse aquí el caso de Inglaterra, por ejemplo?

—Sin duda ninguna. Tarde o

temprano tendremos un cine que nos enorgullecerá. El público lo quiere y España lo necesita.

—Pero para ese florecimiento que usted augura (...) la cinematografía española necesita un gran avance universal, sin perder sus valores raciales... ¿Cómo cree usted que debe encauzarse en este sentido?

—Precisamente cuanto más y mejor conserve nuestra producción sus valores raciales, mayor será su universalidad. Para ello no hay que olvidar que la virtud

principal del cinema es el documento; le *temoignage*, como le llaman los franceses. Cada país debe mostrar al resto del mundo su *temoignage*, y con más motivo si se trata de una tierra de tanto valor documental como la nuestra. Si queremos exportar, hay que aumentar cada vez más nuestro españolismo. Es lamentable que cada vez que se hace en España un film sin color nacional se diga que tiene carácter internacional. ¡Tan bajo concepto tienen de nuestro país en el mundo!

—Es que hay quien no comprende aún lo que es hacer cine español.

—Sí. Para esos infelices snobs ser internacional es imitar malamente lo de fuera.

—Usted hizo una película recientemente española: "La aldea maldita".

—Y vea usted: este film, eminentemente castellano, se proyectó por derecho propio en una sala de primerísima categoría de París y ha corrido el mundo con mucha dignidad. A «La hermana San Sulpicio» le está ocurriendo otro tanto. ¿Quiere usted que no recoja mi propia experiencia?

—De acuerdo. Pero, ¿no caerá usted de nuevo en pecado, como cuando "El novio de mamá"?

—No, señor. Prometo no hacer ninguna opereta, ninguna comedia gris pálido, de esas que se llaman internacionales y que luego se quedan en casa.

—Y pasando a otra cosa, ¿qué le parece la tan cacareada cuestión de la protección oficial a nuestra industria? ¿La cree posible y beneficiosa?

—De ninguna manera. ¡Que el Estado no se acuerde nunca de nosotros es lo que más deseo! ¡Que ningún político ponga sus manos sobre el cine con la intención de protegerlo! Nuestros políticos no están capacitados para proteger ningún arte, y mucho menos éste, cuya modernidad no encuadra en los viejos moldes de nuestra política. Ya sé que se ha pensado en obligar a los empresarios a exhibir un porcentaje de películas nacionales.

—Eso es inadmisible.

—Claro que lo es. Y por una razón muy lógica. Ellos han proyectado siempre lo que estaba bien y aun regular. Obligándolos a pasarlo todo, además de resultar beneficiados muchos aprovechados, la calidad de los films bajaría considerablemente. Todos



este matz veloido del cambio de temas no es preconcibido en la mayoría de los casos. Reincidiendo en el mismo camino se corre el peligro de amanerarse". Justificación innecesaria, creemos nosotros, porque no es lo mismo amaneramiento y rutina que sensibilidad y estilo.

«Conseguida la continuidad en el trabajo y probada la solvencia de sus realizaciones, no le queda más que un importante problema por resolver: la independencia absoluta que logrará más tarde con su propia productora. Hecho memorable, porque en la obra de Sáenz de Heredia la unificación de mandos y criterios tiene una decisiva importancia por la garantía que ofrecen las películas de su exclusiva responsabilidad. Por ejemplo: el éxito rotundo de "Mariona Rebull" (1946), la primera y una de las más hondas, emotivas y vibrantes películas psicológicas de nuestro cine verista». (Antonio Barbero en «Cinespaña», número 2, julio 1959.)

«LOCURA DE AMOR», de Juan de Orduña (1948).— «Ha hecho usted vivir, artísticamente, en el siglo XVI, a una reina apasionada; en los comienzos del siglo XIX, a una heroína popular; en la segunda mitad de este mismo siglo, a una dama de la aristocracia española (1). ¿Va usted, Aurora Bautista, a seguir cautiva del pasado? El pasado tiene sus sirtes: el pasado es un bebedizo que puede ser letal. Todos procedemos del pasado, natural e históricamente, pero el momento presente es la vida, la vida que nos solicita en todos los instantes, la vida que nos reclama el tiempo y que nos pide el espacio. ¿Le negaremos a la vida, Aurora Bautista, el tiempo que necesita y el espacio sin el cual ella no es posible? No olvidemos que el cine es el momento: el momento lo resume todo. El momento es tan trágico que de él depende el pasado...». (Azorín: «El cine y el momento», 1953.) (1) El articulista se refiere a «Locura de amor», «Agustina de Aragón» y «Pequeñeces».

nos sentiríamos tentados de gastar menos y aligerar para hacer mayores los beneficios, ya que los films buenos y malos rendirían lo mismo en su explotación. Así, al menos, ha sucedido en Francia. Yo no niego que podría darse al cine una protección inteligente, pero es mucho pedir. Todo se volverían juntas compuestas por los amigos y correligionarios del político en el poder, y los protegidos serían ellos. Después, para justificar sus cargos, darían tal o cual medida, con arreglo al falso concepto que se tiene por ahí del cine, y hétenos que la protección quedaría convertida en un hecho manifiesto.

—¿Entonces, usted renuncia a toda protección oficial?

—Renuncio rotundamente. Que

sea el público el que nos proteja cuando logremos complacerle. El Estado, que emplee sus esfuerzos en ayudar al arte lírico o al dramático, que buena falta les hace.

—Para finalizar, ¿qué está haciendo ahora?

—Algunos films cortos y en seguida uno de ambiente aragonés. ¡De mi tierra! En él, mi mujer —Imperio Argentina—, que ya es tan aragonesa como yo, cantará y bailará jotas como no las ha cantado ni bailado nadie.

—¿Y luego?

—Luego haré un film gallego y otro castellano. ¡Ah! Y pienso que todos vayan al extranjero.

(De la revista "Cinegramas", marzo 1935; entrevista firmada por F. Hernández-Girbal.)

JUAN PIQUERAS

el problema del cine español

ME preocupa extraordinariamente el problema del cine español. Ya lo he demostrado en los frecuentes y extensos trabajos que le llevo dedicados. Por eso considero todavía muy optimista mi posición ante su aparente renacimiento. Internamente me siento mucho más preocupado, mucho más pesimista que en mis manifestaciones públicas. Exigir categoría y personalidad al cine español parece que ha querido significar hasta ahora un ataque dirigido con fines exclusiva y malintencionadamente demoleedores. Y aun cuando yo me he inspirado en todo lo contrario, es decir, en un constante deseo constructivo, muchos profesionales cinematográficos me han tratado de detractor y de enemigo.

Ante esta señal de incompreensión yo he aminorado mi pesimismo, he concedido más margen a la realidad; pero esto no quiere decir que yo haya dejado de exigir al cine hispano el nivel que debe, que no tiene más remedio que adquirir con respecto al extranjero. Nada de eso. Por lo tanto, yo no niego mi voto a esta campaña que se está llevando a cabo para que se le exima de todo impuesto. Todas las garantías son pocas, si es que de ellas ha de depender su porvenir. Pero esto no obsta para que al mismo tiempo yo niegue su calidad artística, su orientación cinematográfica, su ausencia de contenido social y psicológico, su envergadura... Debemos hacerlo to-

dos los escritores cinematográficos. Mientras más dura es la crítica, es más apasionada y más humana. ■ JUAN PIQUERAS. Agosto de 1935.

Sobre la personalidad de Juan Piqueras (tan injustamente ignorado hoy entre nosotros), Georges Sadoul, en su «Dictionnaire des Cineastes» (Editions du Seuil, París, 1965), escribió lo siguiente:

«Moriré en lo mejor de mi vida y con las botas puestas», había escrito a los veinte años el «Delluc español». Iniciador en España de los cineclubs y de la crítica independiente, este amigo de Buñuel, Dalí y Arconada se vio inmovilizado en una estación a causa de una hemorragia estomacal, sorprendido por la guerra civil y ejecutado como García Lorca. Hijo de un molinero de pocos recursos económicos, trabajó de vendedor ambulante y sintió vocación por la poesía. Desde 1919 se apasionó por el cine. En 1925 funda el primer cineclub español, contando con la colaboración de Ernesto Jiménez Caballero. Fija su residencia en París al llegar el año 30. Y funda la revista especializada «Nuestro Cinema», que publicó en 1932 un número extraordinario dedicado a la historia del cine. Recorriendo toda España, fundó numerosos cineclubs durante 1934 y 1935.

Juan Piqueras nació en Requena en 1904 y murió en Venta de Baños el 20 de julio de 1936.



«BALARRASA», de José Antonio Nieves Conde (1950).—«Uno, la verdad, se picó bastante cuando, leyendo tanto comentario extranjero sobre el Festival Cinematográfico de Cannes, no encontraba ni alusiones a España. Pero uno, después, ha echado sus cuentas sobre lo que allí llevamos, a saber: "Debla, la virgen gitana", "La honradez de la cerradura" y "Balarrasa". Todos están conformes en que "Balarrasa" era la mejor de las tres. Pero de "Balarrasa", antes de verla, escribí aquí mismo que uno de sus mayores éxitos es triba "en todo lo que no es". No uno de sus mayores éxitos, sino el mayor. ¿Y diré que el único? Lo que en ella vale no es que Balarrasa vaya vestido como no creo que haya ido ningún seminarista español de vacaciones, sino que no use gola ni el chófer tengo que decirle "vuesa merced"; no es que se nos muera en una malísima tempestad de nieve en Alaska, sino que se nos muera en las selvas amazónicas del siglo XVI; no que se quede en película regular y hasta un poquitín menos que regular, sino que no haya aspirado a melodramón histórico y grandilocuentes». (José María García Escudero, «La historia en cien palabras del cine español.»)



«ALBA DE AMÉRICA», de Juan de Orduña (1951).—«Es realmente excepcional la importancia, por muchos y trascendentales conceptos, de "Alba de América", porque no por primera vez ahora se acomete la empresa de llevar a la pantalla el amanecer de América para el resto del mundo; pero ahora es España, la genial protagonista del Hecho, la que tributa su homenaje al Descubrimiento y a Colón, y de aquí se ha de deducir con cuánto interés todo aficionado al séptimo arte, todo español, y también todo americano, han de esperar y acoger con legítimo entusiasmo esta película ejemplar, con la que tanto se honra nuestra producción». (De un anuncio publicado por Cifesa al acabar el rodaje de la película.)



«RONDA ESPAÑOLA», de Ladislav Vajda (1951).—«La película es un documental, aplicado el concepto en su acepción exacta de miradas creadoras y recreadoras, un testimonio del amor vivo que prevalece en nuestros compatriotas exiliados, tiene una intriga interesante y es la unión fraterna, por razones de sangre, del espíritu y de igualdad de caracteres de los españoles de uno y de otro lado de los mares, sin discrepancias ni remances políticos. Es una película bulliciosa, alegre, con sus momentos tristes, melancólicos, como son nuestros balles y canciones. Cuenta García Serrano que, al divisar la costa gallega, muy distante, cuando el regreso de América, le sobrecogía en las oraciones de la noche el Salmo 90, porque era como si acabase de ser escrito para nosotros, para los que volvíamos a España después de un largo camino (...). Y explica que situó ese episodio central de la película, con la intervención de unos rojos extranjeros y la cortés y emocionada reacción de unos exiliados españoles, en Santo Domingo, justamente porque Santo Domingo era el sitio donde nunca hubiera podido ocurrir nada semejante.» (Luis Gómez Mesa.)



«SURCOS», de José Antonio Nieves Conde (1951).—«Cuenta Arrolta que en 1945 De Sica vino a España "para quedarse", y que ningún productor le entendió. El neorrealismo pudo haber sido nuestro. "Surcos" nos lo trajo, pero seis años después. (...) "Surcos" es la primera película española con categoría internacional, la primera cara a la realidad en un cine vuelto hacia el cartón piedra. El miedo a la vida impediría que se pasara más allá. Un cine falangista habría pasado; pero nuestro cine, ya se sabe, es de Cánovas; del partido liberal-conservador. Cualquiera parecido entre cine social y cine de chaqueta de pana; entre cine social y "Condenados" (Mur Oti, 1953), por lo que se dice de esta película, parece ser pura coincidencia.» (García Escudero, «La historia en cien palabras del cine español.»)

ANTONIO DEL AMO

Buñuel y su generación

EN España siempre estuvo el cinema en manos de realizadores improvisados, de ineptos e indocumentados en su profesión y de insensibles en el arte. Si examinamos a los realizadores españoles detenidamente, veremos que todos ellos se remontan a una época muy lejana, que no tienen ninguna tradición artística e intelectual, y que en sus obras responden a la más desentrañada simpleza, vejez de contenido y torpeza estética.

No es censurable esto, sin embargo. La verdadera generación cinematográfica, con ritmo y pensamientos de época, nace después. Nace y crece mientras el cinema hispánico es la equivalencia de toda una serie de hechos e ideas medievales. La religión y la tauromaquia, determinadas a m b a s cosas en multitud de temas rasurados del menor signo artístico, constituyen durante muchos años las aspiraciones glaciales de nuestros realizadores. No se sigue en España el camino de Francia, de Alemania, de los Estados Unidos, ni aun el de Italia, que ya alborzó inmediatamente después de acabar la guerra, con temas y técnicas que hoy tienen una justificación histórica para nosotros. El cinema español ha sido un cinema provinciano, aislado, insensible y excluido totalmente del amparo de esos aires de fuera que tanto han mutualizado la medula de la producción extranjera.

La historia del cinema español, nutrida de mollicie, de indiferencia y de mal gusto, como bien decía Juan Piqueras en su «Panorama», permanece dormida y no la despiertan ni las cosquillas —en otros países son sacudidas metálicas de la más alta tensión— producidas por la proclamación del micrófono. Únicamente los que vivimos alerta frente a todo género de acontecimientos cinematográficos señalamos una fecha, impropia, por cierto, en nuestra historia cinematográfica: 1927. En este año, un español produce un film magnífico, conocido por el público de todo el mundo menos por el de España: «Un perro andaluz». Luis Buñuel es, pues, el primer intelectual español que arriba al cinema. Mas no lo hace en España, porque España no puede contener a un artista de sus inquietudes. Luis Buñuel prefirió, siente, mejor, la necesidad de formarse y producir sus obras primeras en Francia.

Y así nacen en París las dos manifestaciones más decisivas, más acabadas y mejor conseguidas del superrealismo cinematográfico francés. Es decir, «Un perro andaluz» y «La edad de

oro». Muy por encima de «L'etoile des mers» y «Emak Bakia», «Man Ray», y muy por encima también de «La coquille et le clergyman», film que realizó Henri Chomette sobre un escenario surrealista de Antonin Artaud.

Desde este momento, Buñuel es el valor más nuevo y representativo —y el más desconectado— del cinema español. El superrealismo en él no es un fin desde el cual se plantea, con una serie de sugerencias que el mismo Freud admiraría, cuestiones de un orden ideológico primordial, sino un medio, como nos lo demuestra más tarde. Cinematográficamente hablando, el surrealismo es en Buñuel una etapa de estudio, de ensayo, como lo fue en otros —René Clair, Marcel l'Herbier, Jean Epstein, Gremillon, etcétera— la vanguardia. Por eso, Luis Buñuel no capitula cuando deja de ser surrealista, como tampoco han capitulado hombres de la literatura como Aragon. Sencillamente, continúa su historia artística, no de bache en bache, sino en una magnífica y reflexiva ascensión gradual. Y tras de producir «La edad de oro» —el más enérgico exponente del artista surrealista—, produce «Tierra sin pan»; es decir, el tipo de documental español universalmente más perfecto, sincero y realista.

La historia del cinema español se enriquece con las primeras aportaciones de arte que nosotros extraemos para ella de una manera impropia. Pero es un enriquecimiento marginal. Luis Buñuel constituye en el cinema hispánico una representación en esencia, jamás una figura en potencia. Por este motivo, su actuación entre los cuadros de avanzada franceses no influye ni repercute directamente en la formación de nuevos valores dentro del cinema español.

Si exceptuamos, pues, la presencia de Luis Buñuel, que muy bien podemos exceptuarla, por no pertenecernos cerradamente, veremos que nuestro cinema se desliza pobre y callado por mucho tiempo. Hay un ligero paréntesis: en 1927-1928, Francisco Camacho adapta a la pantalla la obra de Pío Baroja, «Zalacaín el aventurero», y en 1929, Florián Rey realiza «La aldea maldita». Dos obras no de doctrina, sino de acierto, de inteligencia y de sensibilidad. Francisco Camacho y Florián Rey no poseían una doctrina cinematográfica. Acertaron a elegir los temas, a realizarlos adecuadamente, y tuvieron suerte de que se les atribuyera una exclusividad artística que muy fácilmente se pudo conquistar en el páramo desierto, árido e impro-

ductivo que en esa época asemejaba ser el cine español. Eso fue todo. De este breve paréntesis hemos sacado dos conclusiones a lo largo de los años: que Francisco Camacho es un temperamento bastante lúcido, estudioso y preparado, aunque con más predilección hacia lo plástico que hacia lo cinematográfico. Percatándonos del fracaso de «El cura de aldea», todavía puede hervir en él lo que en «Zalacaín el aventurero» era una cálida promesa. Y que Florian Rey es otro temperamento también; pero frustrado por propia voluntad.

Cuando verdaderamente empieza a demostrar su vigor nuestra generación cinematográfica, después de una serie de ecos apagados, de expresiones mudas, de túbicos y de intentos menguados; cuando por lógica y por naturaleza, por madurez y por designio, cunden los valores en el alza del

arte cinematográfico, es en 1934. En este año se inicia, en forma y ejemplo, la intelectualización del cine, y se destacan elementos cuya representación a través de sus obras vamos a estudiar a continuación: En 1934, esto es, en el mismo año en que el cine sonoro hispánico produce esa obra notable, original y bien lograda que se llama «La travesía molinera». En adelante campea de igual modo la mediocridad. Pero en la alta producción aparecen ya muestras estimables, como «La verbena de la Paloma», y, sobre todo, a su alrededor despuntan nuevos realizadores que nos prometen un porvenir espléndido. Estos últimos son precisamente los que vamos a estudiar en artículos sucesivos. ■ ANTONIO DEL AMO.

(«Cinegramas», número 89, mayo de 1936.)



LUIS GARCIA BERLANGA

la necesidad del realismo

UNA sola solución se le presenta al desgraciado cine español: seguir el camino que nunca debió abandonar, y que se sitúa en la línea de nuestra tradición artística: el realismo, constante en nuestra cultura en sus diversas manifestaciones. Goya, Berruguete, Cervantes, la novela picaresca... son una demostración de ello.

(...) 1939, el año en que acabó la guerra civil, habría podido señalar los principios de este cine realista, pero se dejó pasar una oportunidad como ésta. El cine español no utilizó como tema esta guerra, que, sin embargo, tanto se prestaba a ello, o no se le dejó utilizar. Se prefirió hacer films folklóricos e históricos, en los que el hombre desaparecía detrás de la guitarra y el sombrero, o bien bajo la peluca y los trajes de época.

Hoy el camino está abierto. Al lado de un cine puramente comercial, sin aspiraciones de ningún tipo, otro cine ha hecho su aparición esclareciendo el sentido social de este nuevo arte: preocupación por los problemas del hombre de hoy, por sus deseos, sus ambiciones, sus pasiones...

Se adviña ya el camino que este nuevo cine podía seguir: el de un realismo crítico, con capacidad de análisis, que testimoniasse sobre la realidad, sobre el hombre considerado en sí mismo y en sus relaciones con los otros hombres; sobre el hombre y la sociedad.

(...) Hablemos también de otro aspecto de este realismo cinematográfico: el humorismo, que no sería la simple búsqueda de una risa gratuita, sino un humor impregnado de ideas políticas, de poesía,



«BIENVENIDO, MR. MARSHALL», de Luis García Berlanga (1953).—«De ambiente rural, «Bienvenido...» es una pintura cabal, graciosa e intencionada de un pueblecito castellano, lejos de todo y encerrado en sus propios límites. Una vida oscura, mediocre y atrasada, se mantiene de inconfesados sueños quijotescos. Estallan a la primera ocasión y convierten la aldea en un pequeño país de locos que sueña una quimera de prosperidades regaladas. Todos lo esperan conquistar con una fiesta en honor de los americanos, la fiesta española como piedra filosofal de todas las cosas. Es así el antipoda de las grandes películas del esfuerzo humano, desde «El hombre de Arán», de Flaherty, a «La isla desnuda», de Shindo, «Bienvenido, Mr. Marshall» es el poema del antitrabajo y del inacabable ensueño hispánico desde Don Quijote». (Villegas López, «Los grandes nombres del cine», TRIUNFO, 1962-65.)



«LA GUERRA DE DIOS», de Vicente Escrivá (1953).—««La guerra de Dios» aborda un problema social de actual dramatismo: el conflicto que provoca el odio de los que no tienen nada y la incompreensión de los que lo tienen todo. Y lo aborda con sinceridad, sin rehuir su violencia, sin hurtarle crudeza. Es un tema recio, espiritual y humano, de pasiones en punta, con una tremenda carga dramática que sólo el espíritu cristiano, encarnado por un joven sacerdote, puede solucionar». (Esta película, presentada en Venecia en 1953, fue así comentada por su realizador en la revista «Cine Mundo», número 75.) La película, aunque no obtuvo ningún premio del Palmare en ese festival, constituyó en España un gran éxito de público.



«MUERTE DE UN CICLISTA», de Juan Antonio Bardem (1954).—«... Me doy perfecta cuenta de que hay que hablar de esta película con mucho cuidado. Los films de ayer sólo existen en nuestro recuerdo y los nuevos no pueden enjuiciarse con un libro de texto delante... Yo afirmo que, dentro de veinte años (cuando no quede ni una sombra de "Locura de amor", "La guerra de Dios" y otras películas que alguien ha pretendido hacer pasar por obras maestras), los historiadores del cine español seguirán refiriéndose a "Muerte de un ciclista" como un hecho determinante del auténtico nacimiento de un cine nacional (...). No es un film negro a lo Buñuel (ese mito creado por algunos franceses) (...). Para mí, Bardem es un gran director, la única auténtica esperanza de nuestro cine, y en sus manos debería ponerse el futuro de la producción española...». (J. F. de Lasa en «Objetivo», núm. 5.)



«MARCELINO PAN Y VINO», de Ladislao Vajda (1955).—«Fundidos armoniosamente lo sobrenatural y lo realista, todos los paisajes son de una expresividad de ejemplar sencillez: surgen y se suceden, con espontaneidad, de la misma acción. Marcelino, amigo ya de ese hombre desnudo clavado en la cruz y coronado de espinas, le lleva, compadecido en ferviente caridad cristiana, pan y vino. Y sin que pierdan nada de su intensidad esos momentos, cumple Vajda una sustancial norma estética: utilizar para la inmovilidad una imagen impresionante del Crucificado, y para cuando se precisa el movimiento, primeros planos de unas manos que aceptan el alimento y la bebida que le ofrece el niño». (Luis Gómez Mesa, «Recuerdo y presencia de L. Vajda».)

de humor humano, que en ocasiones podría convertirse en amargo... En una palabra, la realidad misma vista a través del prisma del humor. Un cine que, junto a una búsqueda de distracción, único medio de atraer a los espectadores hacia las salas oscuras, tendría la ambición de decir algo.

Este es el panorama de nuestro cine, que hoy parece que empieza a existir.

¿Posibles obstáculos? La miopía de aquellos a quienes no interesa más que el lado mercantil del cine y no se dan cuenta que si a nosotros, los enamorados del cine, se nos imponen las servidumbres económicas del cine, a ellos el arte les impone las suyas. Porque no es sólo gracias a la existencia de un cine de prestigio, de real valor artístico, como el cine puramente comercial podrá obtener un lugar en el mercado. Es lo que sucedió en la Italia de la posguerra gracias al neorealismo, y es lo que

ha sucedido siempre desde los tiempos heroicos del cine. Las grandes industrias cinematográficas fueron creadas gracias a hombres como Griffith, Eisenstein, Chaplin y a todos los que abrieron nuevos caminos expresivos. Son muchos, y no sólo en España, los que se conforman con hacer simplemente películas a la moda, de éxito seguro, antes que intentar un mínimo esfuerzo personal. Su cine es falso, sin ambición ni clase.

¿Nuestra esperanza? El entusiasmo de aquellos que, como nosotros, aman el cine y creen en él como el arte más representativo de nuestra época, el medio de expresión más importante que nunca haya existido, y a través del cual queremos expresar nuestra manera de pensar y de sentir. ¿Quién ganará el combate? El futuro nos lo dirá. ■ LUIS GARCIA BERLANGA.

(«La Table Ronde», número 149, mayo de 1960.)

ACTUALES NORMAS DE CENSURA CINEMATOGRAFICA

Orden Ministerial de 9 de febrero de 1963

EL cinematógrafo, por su carácter de espectáculo de masas, ejerce una extraordinaria influencia no sólo como medio habitual de esparcimiento, sino como forma nueva y eficaz de promover la cultura en el seno de la sociedad moderna.

El Estado, por razón de su finalidad, tiene el deber de fomentar y proteger tan importante medio de comunicación social, al mismo tiempo que el velar para que el cine cumpla su verdadero cometido, impidiendo que resulte pernicioso para la sociedad.

Por ello parece conveniente establecer unas Normas de Censura, que, si por un lado han de ser amplias para evitar un casuismo que nunca abarcaría todos los casos posibles, por otro deben ser suficientemente concretas para que puedan servir de orientación no sólo al Organismo directamente encargado de aplicarlas, sino a los autores y realizadores y a cuantos participan en la producción, distribución y exhibición cinematográficas.

I. NORMAS GENERALES

1. Cada película se deberá juzgar no sólo en sus imágenes o escenas singulares, sino de modo unitario, en relación con la totalidad de su contenido y según las características de los distintos géneros y estilos cinematográficos. Si una película en su con-

junto se considera gravemente peligrosa, será prohibida antes que autorizarla con alteraciones o supresiones que la modifiquen de manera sustancial.

2. El mal se puede presentar como simple hecho o como elemento del conflicto dramático, pero nunca como justificable o apetecible, ni de manera que suscite simpatía o despierte deseo de imitación.

3. La presentación de las circunstancias que pueden explicar humanamente una conducta moralmente reprochable deberá hacerse de forma que ésta no aparezca ante el espectador como objetivamente justificada.

4. La película debe conducir lógicamente a una reprobación del mal, considerado al menos como atentado contra los principios de la moral natural, pero no es necesario que esa reprobación se muestre explícitamente en la pantalla si se dan elementos suficientes para que pueda producirse en la conciencia del espectador.

5. La reprobación del mal no se asegura siempre de manera suficiente con una condenación en los últimos planos o hecha de modo accidental o marginal; tampoco exige necesariamente el arrepentimiento del malhechor ni su fracaso humano o externo. Es conveniente que el mal esté contrapesado por el bien durante el desarrollo de la acción.

6. No hay razón para prohibir la presentación de las lacras individuales o sociales, ni para

evitar lo que produzca malestar en el espectador al mostrarle la degradación y el sufrimiento ajenos, si se obedece a los principios de una crítica rectamente hecha y no se atenta a lo dispuesto en estas Normas.

7.º No hay razón para prohibir un cine que se limite a plantear problemas auténticos, aunque no los dé plena solución, con tal que no prejuzgue una conclusión inaceptable según estas Normas.

II. NORMAS DE APLICACION

8.ª Se prohibirá:

1.º La justificación del suicidio.
2.º La justificación del homicidio por piedad.

3.º La justificación de la venganza y del duelo. No se excluirá su presentación como simples hechos en relación con costumbres sociales de épocas o lugares determinados, siempre que se evite una justificación objetiva y general.

4.º La justificación del divorcio como institución, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución y, en general, de cuanto atente contra la institución matrimonial y contra la familia.

5.º La justificación del aborto y de los métodos anticonceptivos.

9.ª Se prohibirá:

1.º La presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario, a menos que en este último caso esté exigida por el desarrollo de la acción y ésta tenga una clara y predominante consecuencia moral.

2.º La presentación de la toxicomanía y del alcoholismo, hecha de manera notoriamente inductiva.

3.º La presentación del delito en forma que, por su carácter excesivamente pormenorizado, constituya una divulgación de medios y procedimientos delictivos.

10. Se prohibirán aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la presentación del hecho mismo.

11. Se respetará la intimidad del amor conyugal, prohibiendo las imágenes y escenas que la ofendan.

12. Se prohibirán las imágenes y escenas de brutalidad, de crueldad hacia personas y animales y de terror, presentadas de manera morbosa o injustificada en relación con las características de la trama y del género cinematográfico correspondiente, y, en general, las que ofendan la dignidad de la persona humana.

13. Se prohibirán las expresiones coloquiales y las escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas de buen gusto.

14. Se prohibirá:

1.º La presentación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas.

2.º La presentación denigrante o indigna de ideologías políticas y todo lo que atente de alguna manera contra instituciones o ceremonias que el recto orden exige sean tratadas respetuosamente. En cuanto a la presentación de los personajes, ha de quedar suficientemente clara para los espectadores la distinción entre la conducta de los personajes y lo que representan.

3.º El falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos.

15. Se prohibirán las películas que

propugnen el odio entre pueblos, razas o clases sociales o que defiendan como principio general la división y enfrentamiento, en el orden moral y social, de unos hombres con otros.

16. Se prohibirán las películas cuya tesis niegue el deber de defender la Patria y el derecho a exigirlo.

17. Se prohibirá cuanto atente de alguna manera contra:

1.º La Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto.

2.º Los principios fundamentales del Estado, la dignidad nacional y la seguridad interior o exterior del país.

3.º La persona del Jefe del Estado.

18. Cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no tengan gravedad, cree por la reiteración un clima lascivo, brutal, grosero o morboso, la película será prohibida.

19. Cuando las películas se vayan a proyectar exclusivamente ante públicos minoritarios, las anteriores Normas se interpretarán con la amplitud debida conforme al grado de preparación presumible en dichos públicos. Las películas blasfemas, pornográficas y subversivas se prohibirán para cualquier público.

III. NORMAS ESPECIALES DEL CINE PARA MENORES

Comprenden de la norma 20 a la 28.

IV. NORMAS COMPLEMENTARIAS

29. En casos excepcionales, se prohibirán los títulos de las películas que en sí mismos vulneren lo dispuesto en estas Normas o que desorienten a los espectadores, con daño moral de éstos, sobre el contenido real de las películas.

30. En casos excepcionales se podrá sugerir, como condición para autorizar una película, que se inserte en la cabecera de la misma un texto explicativo u orientador. Este texto se debe limitar a aclarar el sentido real de la película sin tergiversarlo en ningún caso. Por su parte, los particulares deberán someter a la censura, para su autorización, cualquier texto o explicación en «off» que pretendan introducir.

31. Los propietarios de las películas deberán presentar siempre versiones íntegras, si bien podrán sugerir las modificaciones que, a su juicio, se puedan hacer.

32. Cuando la autorización de una película se subordine a la realización de determinadas modificaciones accidentales, se entenderá condicionada en todo caso a la aceptación de los interesados.

33. Estas Normas se aplicarán a los avances de las películas y a la clasificación de los mismos, según la edad de los espectadores.

34. Estas Normas se aplicarán por igual a todas las películas que se sometan a censura, sin distinción de nacionalidades.

35. Los guiones cinematográficos que se sometan a informe del Organismo encargado de la censura de películas, serán dictaminados con arreglo a las presentes Normas.

36. La interpretación de las Normas, su aplicación a los casos concretos y la resolución de los no previstos, corresponde al Organismo encargado de la censura de películas cinematográficas.

37. El Organismo encargado de la censura de películas podrá proponer las modificaciones de estas Normas que aconseje la experiencia de su aplicación.



«EL RUISEÑOR DE LAS CUMBRES», de Antonio del Amo (1956).—«Ahí está Joselito. ¿Cómo es? Confesamos que esta no es tarea para un crítico. Joselito está al margen y por encima de los comentarios habituales. Es una miniatura de niño, fino y suelto, con una elegancia casi aristócrata, lejana del desparramo y muy cerca del trato familiar de los niños muy bien educados. Confiesa tener diez años. Pero parece de siete u ocho. Si alguien le ha enseñado lo que tiene que decir, no se nota. Pocos minutos después de haber aparecido en el escenario, ya tiene a la multitud en el bolsillo (...). ¿Hay que valorar el futuro de una criatura así? No. Sólo Dios lo sabe. Estamos ante un espectáculo de asombro y hay que vivirlo en su glorioso presente». («Joselito, la voz española que aplaude el mundo», «Cinespaña», número 3.)



«EL ÚLTIMO CUPLE», de Juan de Orduña (1957).—«La historia de una cupletista, María Luján (Sara Montiel), inspirada en la célebre figura de Raquel Meller, sirve al director para enlazar una serie de antiguos cuplés en una trama sentimental al alcance de la sensibilidad más simple. El hecho de haber tratado el argumento con una ideología cercana a la del mundo que pretende reflejar, sin ninguna pretensión de visión histórica y crítica, y el tema nostálgico de la evocación de una época muy próxima todavía, confieren a la cinta una cierta sinceridad que el público supo captar. De todas maneras, cabe atribuir a la revelación de Sara Montiel, que por primera vez aparecía como actriz y cantante, rotundo éxito obtenido por esta película que convirtió a su protagonista en la actriz más cotizada y popular del cine español». (Salvador Clotas, en «Enciclopedia ilustrada del cine».)



«LAS MUCHACHAS DE AZUL», de Pedro Lazaga (1957).—«Ocho muchachas? ¡No! Cuatro solamente. Cuatro "muchachas de azul" que, como siempre, sueñan. Porque nuestras "muchachas de azul", además de trabajar y vivir, sueñan. Sueñan constantemente con lo único que pueden soñar nuestras "muchachas": con el amor.

«Ese amor que está esperando, sin que ellos lo sepan, al revolver de cualquier esquina de su vida, de nuestra vida. Nuestras "muchachas de azul" sueñan con el amor y aman. ¿Hay algo más importante en la vida? (Pie de foto escrito por Pedro Lazaga en TRIUNFO, 11 de septiembre de 1957.) Según un publireportaje aparecido con motivo del estreno de "Las muchachas de azul" (diciembre de 1957), "todos sonrieron satisfechos de que el buen cine español triunfe como lo hace esta cinta". A dicho estreno acudieron, uniformadas, las cuatrocientas dos dependientas de la plantilla de Galerías Preciados».



«UN RAYO DE LUZ», de Luis Lucia (1960).—«Un rayo de luz» consiguió una mención de honor del Jurado. Y Marisol se llevó el Sombrero de Plata, premio instituido por René Cardona, presidente del Jurado, por su maravillosa intervención en la película. En una fiesta de gala, en el Excelsior, la pequeña Marisol salió a recoger su premio. En ese momento temblaba más que horas antes en el escenario. Para esta ocasión no se había aprendido ningún discurso en italiano. Se acercó a Cardona y le dijo: «Muchas gracias...». Y le dio un beso. Alguna señora italiana, enojada y todo, derramó su lagrimita y exclamó: «Parece una princesa...». Parecía, la verdad». (De un comentario del Festival de Venecia, donde se proyectó la película.)



«EL COCHECITO», de Marco Ferreri (1960).—«En "El cochecito" es más notable su repercusión que su importancia. Pero si se consigue inquietar al espectador normal, algo se habrá conseguido. Por esto, porque está al margen del indigno y mitificador cine español, merece que, ante el hecho consumado, no le neguemos nuestro aplauso. Pero no podemos menos de señalar los peligros que encierra el seguir por esta tendencia. Y hay que tener en cuenta que, desde el punto de vista de la repercusión y de la eficacia más elemental, son productos muy discutibles: porque "El cochecito", en las salas de estreno de Madrid, dura dos semanas y la ve muy poca gente; y porque en el extranjero se hacen de ella interpretaciones exóticas y arbitrarias». (Santiago San Miguel y Víctor Erice en «Nuestro Cine», núm. 4, octubre 1961.)



«VIRIDIANA», de Luis Buñuel (1961).—«Después de "La edad de oro", "Viridiana" es la película más libre de Buñuel. Lo que más me ha gustado siempre de él es la ingenuidad, la inconsciencia incluso, con las que introduce su mundo personal en todo cuanto hace. Y no fracasa en nada. Para él no existe el miedo hacia lo "ya hecho" o el autocalificado "mal gusto". "Viridiana" es una película hecha únicamente a base de las obsesiones, las manías de Buñuel. "Viridiana" es el segundo polo —el otro es "La edad de oro"— que sostiene este admirable edificio buñueliano. (Ado Kyrou, «Luis Buñuel», Seghers, 1962.)

«En "Viridiana" se hallan referencias pictóricas españolas, Goya sobre todo, y una cierta relación con narradores que, como Galdós o Valle-Inclán, descubrieron la "buena sociedad" provinciana de la época de la monarquía, señalando su avanzada descomposición». (Georges Sadoul, «Dictionnaire des Films», París, 1965.)



«EL VERDUGO», de Luis García Berlanga (1963).—«Con "El verdugo", Berlanga logra su mejor obra y, probablemente, la más importante y significativa de la cinematografía española. La intervención decisiva de Azcona en el argumento ha conseguido un guión modélico no sólo a su construcción, sino a su contenido, más trascendental que en otras ocasiones. Por otra parte, el estilo tremendista, el humor negro, ha fraguado y el film, además de ser un alegato contra la pena de muerte, es, sobre todo y en especial, un testimonio de cómo el hombre contemporáneo acaba cediendo a los acontecimientos sociales. Que en este caso llevan a su protagonista a ejercer, sin contemplaciones, el "asesinato legal". Este film, que ha sufrido supresiones esenciales en su versión actual, recibió de la Mostra veneciana del premio de la crítica internacional. (Muñoz Suay, en «Enciclopedia ilustrada del cine.»)



«LA CAZA», de Carlos Saura (1965).—«A través de la crónica realista de un día de caza, el film estudia, en una progresión admirablemente conseguida, el efecto de la violencia, el sol y el calor sobre cuatro caracteres bien determinados. De forma sensible, la forma crónica dejó paso a una alegoría de la sociedad aplicable no sólo a los españoles, sino también a un alcance universal. La extraordinaria conjunción de todos los elementos —actores, fotografía, montaje, música— y el poderoso impacto de muchas secuencias —entre ellas, la magistral de la caza— hicieron de este film la obra más acabada de Saura y una de las más significativas e importantes del cine español. (José Luis Guerner, en «Enciclopedia ilustrada del cine.») «... Es una cábala donde cabe, lógicamente, más que las emociones, las ideas (...). Lo que se verá, si se puede, está más allá de lo que se ve: es el secreto del film (...). Saura supera su labor con esta película magníficamente lograda». (Villegas López, «El nuevo cine español», San Sebastián, 1967.)



LIBROS DE CINE

FUNDAMENTOS:

PRAXIS DEL CINE, de Noël Burch.
EL NIÑO SALVAJE, de François Truffaut.

ANAGRAMA:

ENTRE EL «UNDERGROUND» Y EL «OFF-OFF», de A. Arbasino y J. Mekas.

MCCARTHY Y LA CAZA DE BRUJAS, de Román Gubern.

CINE DE POESIA CONTRA CINE DE PROSA, de P. Paolo Pasolini contra Eric Rohmer.

ROCHA Y CABEZAS CORTADAS, de A. M. Torres.

TUSQUETS:

GODARD, POLEMICO, de Román Gubern.

BUSTER KEATON, de Marcel Oms.

I PUGNI IN TASCA, de R. Muñoz Suay.

LUMEN:

REFLEXIONES DE UN CINEASTA, de S. M. Eisenstein.

HISTORIA DE LAS TEORÍAS CINEMATOGRAFICAS, de Guido Aristarco.

LUIS BUÑUEL, de J. F. Aranda.

TAURUS:

CINE Y CRÍTICA DE CINE, de A. del Amo.

LABOR:

ENCICLOPEDIA ILUSTRADA DEL CINE (colectivo).

COMUNICACION:

IDEOLOGÍA Y LENGUAJE CINEMATOGRAFICO (colectivo, de A. Cozón).

CIENCIA NUEVA:

LO VEROSIMIL FILMICO, de Galpano della Volpe.

Además: LO QUE SABEMOS DE CINE, de José Monleón (Gregorio del Toro); LECCIONES DE CINE, de Eisenstein (Seix y Barral); TEORÍA DEL MONTAJE, de K. Reisz (Taurus); GUIONES DE FILMS, de Antonioni y Dreyer (Alianza); NUEVE CARTAS A BERTA, de Patino (Ciencia Nueva); GUIONES DE PELÍCULAS de «Voz e Imagen» (Aymá); CHARLES CHAPLIN, de Villegas López (Alfaguara); CINE EN LA CRÍTICA DEL MÉTODO, de A. del Amo (Cuadernos para el diálogo); HISTORIA DEL CINE, de Román Gubern (Danae), y otros.