guaje escueto, objetividad, poder de sugerencia, tiempo presente, escepticismo, fuerte conciencia histórica, técnica moderna, cotidianeidad, anti-insularismo y, esencialmente, sustancia y tono americanos. Y si ya sabemos que los grandes escritores de allende y aquende han hablado siempre en plural, vale decir pensando en todos los seres a la vez, por lo cual la trascendencia no habla novedad, ni es apetito exclusivo de esta hora, sí hay validez en referirse a una relativa originalidad en la captación de temas, rica en modos expresivos, única en algo, por lo menos. Significo, concretamente, el sincretismo americano, la tonalidad diferenciada y la mezcla de razones estrictamente cerebrales con otras sentimentales, intuitivas, primitivas. El intrarrealismo que ofrece su máximo vigor, de densidad, no de cantidad, en el relato. El intrarrealismo que respeta y deja intactas las realidades, pero que observa que una potencia profunda hace abra en ellas, por lo que sin destruirlas las fuerza a volverse trascendentes. Los caminares intrarreales son de muy adentro hacia el espacio omnipresente.—LUPE RUMAZO *(Apartado 2.338. CARACAS, Venezuela).*

REVISION CRITICA DEL LLAMADO «NUEVO CINE ESPAÑOL»

Con anterioridad a 1960 únicamente existen las obras realizadas por Berlanga y Bardem. El resto del cine producido en España, incluso aquel que normalmente es citado por los comentaristas, en el que sólo es posible ver alguna buena intención, carece del más elemental valor. Berlanga dirige en 1952 *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* que hoy en día, dejando a un lado el extraordinario impacto que causó en su época, aparece como demasiado ingenua dentro de una estética directamente entroncada con el neorrealismo rosa que entonces se había comenzado a realizar en Italia y cuenta como único mérito con la leve crítica de lo que la ideología del Plan Marshall supuso para España. Bardem dirige en 1955 *Muerte de un ciclista* que, aunque apoyada en un cerebralismo que esquematiza las situaciones y los comportamientos dramáticos de los personajes, hasta el punto de que hoy aparecen como marionetas, quitando la fuerza y la verdad que la historia tuvo en su momento, es la primera, y hasta ahora la única, película en que se muestra un intento de manifestación estudiantil, aunque algo desvirtuada por el argumento; y en 1956 *Calle mayor,* quizá su mejor película, aunque menos trascendente que la anterior,

hoy también muy envejecida, en la que intentaba reflejar la vida de la provincia española dentro de una estética igualmente muy influenciada por el neorrealismo.

Hacia 1960 empieza a existir un grupo de jóvenes documentalistas que, aun caótico y realizador de obras de muy escaso valor, demuestra que hay una preocupación y un interés por lograr expresarse en cine. La cabeza del grupo, como en alguna medida continuará siéndolo en el campo del largometraje, es Carlos Saura que con *Cuenca* (1958) realiza el primero de estos documentales que intentan un entroncamiento realista con el hombre español. Le siguen Basilio M. Patino con *El noveno* (1961) y *Torerillos* (1961), Jacinto Esteva Grewe con *Notas sobre la emigración* (1961) y Antonio Eceiza y Elías Querejeta con *A través de San Sebastián* (1960) y *A través del fútbol* (1963), todos ellos cortados o prohibidos por la censura. Otros nombres son: Joaquín Jordá, Jorge Grau, Jaime Camino, el novelista Jesús Fernández Santos y Mario Camus. Este grupo que se mueve alrededor del «Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas» (IIEC), en el que estudian la mayoría de ellos, y de algunas revistas especializadas, hoy desaparecidas o sin importancia —*Cinema universitario, Film ideal* y *Nuestro cine,* que aparece en marzo de 1963—, en las que escriben. Pero no encuentran forma de pasar al largometraje, ni siquiera de poderse expresar con una cierta claridad en el corto, cuya difusión, por otro lado, es prácticamente inexistente fuera del campo de los cineclubs.

Por estos años la censura se ha recrudecido aún más: en 1960 una proyección de *El acorazado Potemkin* en un cineclub da lugar a una campaña de prensa contra ellos en la que la película se define como «máximo alarde de la subversión soviética, arma principal de la propaganda rusa en sus movimientos de expansión y penetración en los países sometidos a su tratamiento» (*A B C,* 20 de febrero de 1960). Las posibilidades para los nuevos realizadores son muy limitadas. Unicamente tres consiguen pasar al largo y sólo uno de ellos logra una obra con un cierto interés que, además, tendrá continuidad: es Carlos Saura, que hace *Los golfos* (1959).

En 1958, Marco Ferreri, un italiano con alguna experiencia cinematográfica que había llegado a Madrid vendiendo lentes de cinemascope, entra en contacto con Rafael Azcona, un oscuro novelista, y lleva a la pantalla una adaptación de una novela de humor negro de éste. *El pisito,* dentro de su pobreza económica y de su deficiente calidad técnica, supone abrir un nuevo y original camino para la cinematografía nacional. Azcona parte del neorrealismo, pero sabe quitarle su carga sentimental falseadora y, al replanteárselo desde unas posiciones realistas, consigue pasar del ternurismo a la crueldad. Es

un camino, del que es posible encontrar antecedentes en la literatura y el arte españoles, que es una buena salida para el lógico pesimismo nacional y que dará una serie de películas importantes, sin influencias extranjeras, en las que Azcona siempre aparecerá como guionista. Así la citada *El pisito* que aborda, a través de este prisma, el acuciante problema de la vivienda basándose en un hecho real: «Encontré —dice Azcona— una noticia: en Barcelona un hombre joven se había casado con una octogenaria para, al quedarse viudo, heredar el derecho a seguir viviendo en el piso de renta antigua que la vieja ocupaba.» Es en *El cochecito* (1960), también dirigida por Ferreri sobre un relato de Azcona, donde el estilo, nacido al sobrecargar la anécdota con multitud de detalles de forma que llegue a crear un cuadro chirriante de la realidad, alcanza su apogeo y por mèdio de ese realismo brutal, a que da origen ese humor negro, son puestas al descubierto las taras, vicios y costumbres de las familias españolas de clase media.

En esta época comienza la segunda etapa de la obra de Berlanga, que lleva cuatro años sin dirigir, a la que incorpora los dos sucesos estilísticos más importantes ocurridos en este espacio de tiempo, que la varían completamente: la aparición de Rafael Azcona y el nacimiento y desarrollo de la «nouvelle vague» francesa; de forma que mientras sus películas ganan en ligereza narrativa desaparece el halo ternurista, que había enturbiado las anteriores, para dejar paso a ese brutal realismo que subraya y aclara las implicaciones sociales y políticas de los temas tratados. Pero en *Plácido* (1961), donde por primera vez trabajan juntos, la unión no es perfecta y hay que esperar hasta *El verdugo* (1963) para que lo sea y Berlanga realice su mejor obra y una de las más interesantes películas españolas. El estilo tremedista, el humor negro, ha fraguado y mientras, por un lado, en su distorsión de la realidad, logra un ambiente perfecto, por otro y bajo esta capa, aparte del claro alegato que la película es contra la pena de muerte, aunque inexplicablemente algunos críticos extranjeros hayan querido ver en ella una justificación, existe una interesante exposición de las relaciones amorosas entre una pareja de obreros, plenamente conseguida y matizada. La situación del hombre en la sociedad española, cómo por una serie de circunstancias ambientales se ve continuamente llevado a realizar unas acciones que en ningún momento desea realizar y cómo, poco a poco, a través de ellas se va deshaciendo su personalidad, queda expuesta, aunque en algunos momentos, debido al afán de conseguir una película cómica, aparezca bastante enturbiada. Mutilada por la censura tras su proyección en el Festival de Venecia, Berlanga verá pasar los años mientras va haciendo una serie de concesiones que le llevarán a aceptar un puesto de profesor en la EOC

y a rodar en 1967 *La boutique,* una de sus peores obras, en la que parece intentar un análisis, similar al realizado en *El verdugo,* pero a escala burguesa, sin conseguirlo en ningún momento.

Esta es la situación en 1962: aparte de las películas de Berlanga y Bardem se han realizado, con gran riesgo económico y con costos muy bajos, tres películas de interés, dos de las cuales son seleccionadas para representar a España en festivales internacionales, pero, a la hora de obtener la ayuda que las producciones españolas reciben del Estado, se les otorga la mínima cantidad prevista.

Como punto culminante de esta situación ocurre el incidente con *Viridiana.* En 1961 Luis Buñuel llega a España para rodar, Alatriste, productor mexicano, pondrá el dinero y el resto correrá a cargo de UNINCI —la productora que había realizado las mejores obras de Berlanga y Bardem—, una película totalmente española. La producción sigue el proceso normal: se presenta el guión a censura previa; es aceptado con la única condición de que se cambie el final; se cambia —la idea de la partida de cartas es de los censores—; y se comienza a rodar. La película se termina y, continuando el proceso, es nuevamente vista por censura, no gusta nada, pero pasa sin ningún corte y es seleccionada para representar a España en el Festival de Cannes, donde el 17 de mayo de 1961 obtiene la Palma de Oro. El premio es positivamente comentado por la prensa nacional, pero dos días después, y motivado por unas declaraciones de *L'Observatore Romano,* que considera las películas de Buñuel y Kawalerowicz *(Madre Juana de los Angeles),* también presentada en Cannes, como blasfemas, comienza una reacción en cadena que genera desde la prohibición durante varios años de hablar de ella en la prensa, a la expulsión del director general de cinematografía, que había acudido personalmente a Cannes para recibir el premio, pasando por la disolución de la productora y finalizando en hacer que, jurídicamente, la película fuese inexistente y nunca se haya proyectado en España.

De esta manera se perdió la posibilidad de entroncar con un realizador y una obra que, sin duda, hubiesen tenido una trascendental importancia para la cinematografía española. Porque *Viridiana* no sólo es una obra apasionante donde la temática de Buñuel aparece en su completa complejidad y en la que se muestran los traumas de una sociedad que parece haber estado eternamente enloquecida, sino, y casi principalmente, es una película producida y rodada en España, con limitaciones económicas, habiendo sufrido las revisiones de censura, cuyo guión, como queda dicho, fue cortado y cambiado, que demuestra que esta serie de limitaciones pueden salvarse. En alguna medida *Viridiana,* máximo exponente de la cinematografía española, es la única de-

mostración existente de que en España se pueden realizar obras importantes aunque, eso sí, luego no se puedan exhibir.

Como consecuencia hay una temporada de endurecimiento en la que un falangista, completamente ajeno al cine, es nombrado director general de cinematografía, que termina en julio de 1962, cuando el cargo pasa a manos del crítico y ensayista cinematográfico José María García Escudero, originado por un cambio de gobierno impuesto por las nuevas coordenadas económicas del país, que sólo en este momento se puede decir que ha salido de la posguerra.

Se comienza a cambiar de táctica. El caso *Viridiana* ha sido la piedra de escándalo que no se puede repetir. Para evitar nuevos disgustos de este tipo, y con una habilidad muy pocas veces mostrada, se decide que mejor que tener enfrente una posible cinematografía realizada por los nuevos valores que han comenzado a salir del IIEC es crear una serie de canales que controlen y promocionen su actividad.

De esta forma, desde julio de 1962, cambia la posición respecto al «nuevo cine» y comienza a nacer una legislación que lo pueda controlar hasta en sus más mínimos movimientos. Así, desde un primer momento, se tiende a proteger las mejores películas y que a ellas vayan las subvenciones más fuertes. *Noche de verano,* de Jorge Grau, producida al final del período anterior, es la primera en aprovecharse de la nueva coyuntura. Y, ya dentro de 1963, una serie de películas realizadas por nuevos realizadores: *El buen amor,* de Francisco Regueiro; *Los farsantes* y *Young Sánchez,* de Mario Camus; *Del rosa al amarillo,* de Manuel Summers; *El próximo otoño,* de Antonio Eceiza; *Llegar a más,* de Jesús Fernández Santos; *Los dinamiteros,* de Julio G. Atienza, y todo un grupo que muy pronto es absorbido por el peor cine comercial, el cine infantil —promocionado en estos años para dar trabajo a los nuevos que no lo encuentran en otros sitios y que ha dado un grupo de películas que más que dirigidas a niños parecen pensadas para atrasados mentales—, la televisión o pasan a ser profesores de la Escuela de Cine.

La actividad legislativa del nuevo equipo pronto empieza a dejarse sentir. En 1963 aparece el Código de Censura, que es lo suficientemente ambiguo para dejar las cosas como estaban y cuya ineficacia demuestra el seguir existiendo la censura previa de guiones, pero es un intento por justificar algo que llevaba veinticuatro años trabajando sobre criterios fantasmas. Se habla mucho de la apertura de la censura, pero ésta sólo se deja sentir, y mínimamente, en las producciones extranjeras: gracias a ella se estrenan algunos de los films norteamericanos

prohibidos en los diez últimos años. Se crea una nueva reglamentación de cine-clubs que, por el burocratismo que arrastra, es un frenazo para sus actividades pero que ofrece, como única ventaja, la importación temporal, anual, caótica y pocas veces acertada de una selección de películas. La filmoteca, creada hacía diez años, da su primera sesión pública y continúa una mortecina actividad durante cuatro años, en los que, entre algunos ciclos de interés, se dedica uno a Eisenstein, en el que después de múltiples presiones se consigue una proyección de *El acorazado Potemkim*. Y, principalmente, al comienzo del curso 62-63 el IIEC se convierte en Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), aumentándose su subvención, pasando a depender de la Dirección General de Cinematografía, poniéndose en su dirección a Carlos Fernández Cuenca, que, en su sección crítica del diario *Ya*, escribiría el 9 de mayo de 1963, con motivo del estreno en Madrid de *El proceso*, de Orson Welles: «Escribía Kafka en 1920 presintiendo, sencillamente, los increíbles procesos que veintitantos años después haría en Alemania un tal Adolf Eichmann por el delito de creer en Yave Dios y haría en España un tal Julián Grimáu por el no menos pavoroso de creer en Jesucristo. Cuantos sufrieron la persecución roja en nuestro país o la de la Gestapo en los territorios que llegó a sojuzgar, entenderán perfectamente toda la atroz angustia que el film les describe, con esos jueces inmorales y esos políticos dados a toda venalidad.»

En 1964 continúa el *boom* de lanzamiento de nuevas películas a la sombra de la naciente legislación. Debuta Miguel Picazo con *La tía Tula;* Jaime Camino con *Los felices 60;* Vicente Aranda y Román Gubern con *Brillante porvenir;* etc. Los que habían obtenido éxito en su primera salida realizan su segunda película: Summers, *La niña de luto*, y Jorge Grau, *El espontáneo;* otros, a pesar de no haber estrenado la primera, consiguen seguir hacia adelante bien por encontrar un nuevo productor, Francisco Regueiro *(Amador)*, o por pasarse a un cine declaradamente comercial, Mario Camus *(Muere una mujer)*.

Estas películas, nacidas en el período de gestación de la nueva legislación, tienen unas características comunes. En primer lugar, y considerando únicamente las de mayor importancia, su poco éxito popular, que destaca frente al alcanzado en su época por las primeras obras de Berlanga y Bardem. Unicamente *Del rosa al amarillo*, *La tía Tula* y *Noche de verano* obtienen algún éxito, las restantes tardan años en estrenarse y luego lo hacen en malas condiciones, perdiendo su posible valor. Otras características, en las que hay que buscar la explicación de las anteriores, es su bajo tono medio: en todas ellas existe un afán de superación, de ir más lejos que la producción tradicional, pero sus metas no son muy altas, no se plantean ningún tipo de revolución

formal o temática: es un querer llegar lo más lejos posible sin variar los tradicionales elementos empleados en el juego. Ninguna obra tiene la importancia, o la dimensión, que tuvo en su momento *¡Bienvenido, míster Marshall!, Muerte de un ciclista, El pisito* o, en menor medida, *Los golfos;* la mayoría sigue la línea y el planteamiento de esta última: rodajes en la calle, costos reducidos, dentro de un realismo exteriormente muy similar al de los primeros films neorrealistas italianos, pero sustituyendo el sentimentalismo, que siempre existió en él, por un desgarramiento profundo; como demuestran la totalidad de las películas citadas, a pesar de los aciertos parciales de *El buen amor* y *La tía Tula,* y el intento de Carlos Saura, con *Llanto por un bandido,* de, apartándose completamente de su anterior película y planteándose una especie de fresco del XIX español, que rueda con alguna abundancia de medios, buscar una gran audiencia popular, pero que resulta un gran fracaso por la deficiencia del guión, a pesar de tener algunas escenas plenamente conseguidas. Se comprueba que el camino está sobrepasado, que es un realismo, reducido a una especie de naturalismo chato, sin horizontes; es un cine pobre, de desconchones, donde unos personajes mal dibujados se debaten, con unos problemas adulterados, en una mugre que no es reflejo de ninguna realidad concreta; es un cine retrasado, que hubiese sido muy importante diez o quince años antes, pero que resulta superado y que permanece ajeno a la transformación «aparentemente neocapitalista» que el país ha comenzado a experimentar.

☆

En agosto de 1964 aparecen las «Nuevas normas para el desarrollo de la cinematografía» como apartado previsto en el Plan de Desarrollo Económico con el que el equipo ministerial, nombrado en junio del 62, intenta enderezar la torcida economía del país. Por él se crea la categoría de «interés especial» para conceder a aquellos «proyectos que ofrezcan suficientes garantías de calidad, contengan relevantes valores morales, sociales, educativos o políticos» y «faciliten la incorporación a la vida profesional de los titulados de la EOC». La ayuda consiste en un anticipo de un millón de pesetas, sobre un total del 50 por 100, con un máximo de cinco millones, del presupuesto, a conceder después que la película pase por censura y a descontar sobre el 15 por 100 de los posibles ingresos brutos de taquilla —nuevo tipo de protección que recibe cualquier producción española a partir de enero de 1965, fecha en que se implanta el control de taquilla.

A comienzos del curso 64-65 se completa la reorganización que había comenzado en la EOC en su nueva etapa. Se convocan unas opo-

siciones para adjudicar de forma legal unas cátedras que no tenían titular fijo. Esto lleva consigo que nombres como Saura, Patino y Picazo sean sustituidos por Antonio del Amo (realizador de las películas de Joselito), José Luis Borau (realizador de *western* y de policíacos) y Serrano de Osma (realizador de films de propaganda en la posguerra), capitaneados por Berlanga, que se convierte en una especie de tapadera justificadora de la actitud más cerrada que desde ese momento comienza a existir. De esta forma queda en manos del Estado el control de la gente que entra y sale de la EOC.

Y ya dentro de los canales establecidos para el desarrollo de la cinematografía nacional se realizan en 1965: *Nueve cartas a Berta,* de Basilio M. Patino; *La caza,* de Carlos Saura; *Acteon,* de Jorge Grau; *El juego de la oca,* de Manuel Summers; *De cuerpo presente,* de Antonio Eceiza, y *Con el viento solano,* de Mario Camus. Y en 1966: *Fata Morgana,* de Vicente Aranda; *Juguetes rotos,* de Manuel Summers; *La busca,* de Angelino Fons; *Una historia de amor,* de Jorge Grau, y *Mañana será otro día,* de Jaime Camino. En estas películas, segundas y terceras de sus realizadores —a excepción de *Nueve cartas a Berta* y *La busca*—, se nota una evolución desde ese realismo con ribetes naturalistas hacia otras posiciones más actuales, pero sin saber hacia dónde se va, ni por qué. En unos cuantos esa evolución supone el acercarse a un cine comercial sin posibilidades: desde el caso extremo de Mario Camus, que realiza varias películas de ínfima calidad con el cantante Raphael, hasta Manuel Summers, que ante el fracaso económico de *Juguetes rotos,* ha tenido que hacer *No somos de piedra* (1967), que ha obtenido un gran éxito pero que carece de la menor dignidad, pasando por Jaime Camino y Antonio Eceiza, que en sus intentos de buscar nuevas fórmulas han llegado a un cine comercial que, únicamente en el primero, tiene algún interés. Pero donde esta evolución tiene un auténtico valor es en los casos de Aranda y Saura.

La caza, La busca y *Nueve cartas a Berta,* existentes dentro de ese realismo, están planteadas a muy distinto nivel, dando la medida de su momento, de estas primeras obras de «interés especial». *Nueve cartas a Berta* aparece como el punto máximo por ser un compendio, minucioso y exacto, de la vida de provincias en el que, además, aparecen señalados la casi totalidad de los temas tratados durante estos años; su valor, más que de la profundidad con que se exponen ni de la postura que se adapta ante ellos, nace de su calidad documental; es una película que había que hacer, que se hace con retraso y que aparece como punto final de esa manera de enfrentarse con el cine: siguiendo la línea realista que nació con *Los golfos,* no se puede ir más lejos. *La caza,* que aunque con un estilo buñuelesco que más que asimilado está

imitado, aparece como una salida personal al problema: pretende contar la historia de los años de la posguerra a través del enfrentamiento de cuatro hombres en un día de caza; pero el propósito es demasiado ambicioso y escapa por completo a la película que, sin embargo, tiene algunas secuencias, como la de la cacería, de extraordinaria belleza, con una violencia plenamente lograda. *La busca* es, dentro de la continuidad de ese estilo realista, la última primera obra de gente salida de la EOC con un mínimo de dignidad.

Estas películas promocionadas, y prácticamente producidas, por el Estado, ya que dentro de su economía son casi amortizadas con la ayuda que reciben, desde un primer momento representan a España en los distintos festivales internacionales, pero en estos primeros años tienen grandes dificultades para llegar al público. Las normas dictadas en el 64 y que desde 1965, con la implantación del control de taquilla, empiezan a funcionar engranadamente, suponen la existencia de dos tipos distintos de producciones: unas, de baja calidad y fuerte comercialidad, y otras, de cierta calidad y de bajos ingresos, promocionadas por el «interés especial». Este cine de calidad que se financia es un cine pensado de cara al extranjero y con mínima repercusión en el interior; en ningún momento se supone pueda llegar a causar un impacto popular, en cuyo caso, además, deja automáticamente de tener especial ayuda. Es una legislación que sólo protege a las películas realmente minoritarias: en cuanto ha conseguido unos ingresos en taquilla cuyo 15 por 100 cubre el adelanto recibido obtienen el mismo trato que cualquier otra.

Y así, en los dos años transcurridos dentro de la nueva legislación, se ha conseguido que el cine español esté presente en los festivales internacionales, que obtenga algunos premios internacionales, y se ha logrado que esté prácticamente ausente de las pantallas españolas, y, sobre todo, que haya nacido un nuevo tipo de productor, cuyo máximo exponente es Elías Querejeta P. C., dedicado a la fabricación de un cine de calidad, de bajo presupuesto, aprovechando las subvenciones estatales. Pero este cine que subvenciona el Estado, que está controlado por la censura, es, como es lógico, el cine que al Estado le interesa que exista, por lo cual el valor de estas películas es muy limitado y se hace preciso buscar, rápidamente, otras nuevas formas de vida fuera de ese parasitarismo en que se ha convertido, a principios de 1967, la producción «comprometida» española.

En este sentido es interesante resaltar algunos párrafos de un reciente artículo de Basilio M. Patino (1). «Ser director de cine no ha

(1) BASILIO M. PATINO: «¿Un nuevo cine español?» *Cuadernos para el diálogo*, núm. 56, p. 49.

sido nunca en nuestro país, que yo sepa, salvo la excepción tan representativa de Buñuel, un modo de expresarse según nuestra teórica condición de hombres libres ante el mundo; más bien, por el contrario, un distinguido modo de servir y dejarse colonizar por la mentalidad represiva de quienes por unos medios u otros la acaparan; bajo diversas coartadas, estéticas o culturales, un modo de contribuir a difundir el concepto del mundo y las ideas con que la burguesía se asegura todos los controles de la comunidad». Más adelante, en el mismo artículo, expresa el peligro de los actuales autores cinematográficos que juegan dentro de este sistema prefabricado: «Y *es* anécdota el que nosotros, orgullosos de ver cómo convencemos a los convencidos, orgullosos de ver que sólo echamos cultura a los cultos, sigamos justificándonos con nuestra seguridad de estar cambiando el cine, de decir cosas muy terribles y audaces, de creernos cargar cada película de dinamita, a punto de transformar el mundo. Y que nos empeñemos en crear un arte humano desde un entramado artificioso e inhumano, especialmente preparado además para absorbernos, para neutralizarnos, para reprimirnos. Como si valiese la pena, aun en el caso de ser ello posible. Como si se tratara de reformar y adaptar, antes que de liberarnos; como si se pudiera crear algo nuevo, sin ponernos antes, necesariamente, a destruir». Con esta afirmación llega Patino a un punto básico de la actual situación, la necesidad de lucha contra el sistema industrial como forma de un más amplio concepto revolucionario; la necesidad primaria de destrucción, de enfrentamiento directo, de búsqueda de caminos más eficaces, frente al triste acoplarse a la sistemática obligada. La revolución frente al reformismo.

☆

Pero todavía queda, legislativamente hablando, un cabo suelto, que es amarrado en enero de 1967. Como no se podía prever que estas películas tuviesen una aceptación popular, su distribución era libre por el territorio nacional, pero, alrededor de esta fecha, *Nueve cartas a Berta, Mañana será otro día, La busca* y *Peppermint frappé* obtienen un éxito fuera de lo corriente, y a pesar del control a que están sujetas, se decide poner otro nuevo que limite su distribución. Así el caso de estas obras que han conseguido saltar la barrera de la distribución y la exhibición —no hay que olvidar que el dinero con que se ayuda a este cine sale del canon de doblaje que pagan las películas extranjeras, norteamericanas en su mayoría; que las distribuidoras más importantes son sucursales de casas norteamericanas que admiten en malas condiciones el material español y que lo lanzan en peores; y, en último

lugar, que las exhibidoras están controladas por las distribuidoras— no podrá volverse a repetir.

El 20 de enero de 1967 se autoriza la creación de salas de arte y ensayo, imponiéndose como condiciones que el aforo de las salas tenga un máximo de quinientas localidades, que sólo podrán existir en lugares con más de cincuenta mil habitantes y que por tres días de exhibición de películas extranjeras en versión original, y habiendo recibido un especial trato de censura, habrá uno de nacionales calificadas de «interés especial». Con lo que, dado el reducido número de ellas que anualmente se producen, automáticamente se les cierra el camino de una distribución normal.

Con esta nueva ley se completa el ciclo. Se controlan las películas que se producen a través de la censura, y más directamente a través de la concesión del «interés especial» a aquellas obras que interesa que se realicen; se controla a los hombres que las hacen a través de la EOC; y, por último, se controla a los espectadores que las ven a través del tamiz que suponen las salas de arte y ensayo. La máquina tiene todas sus piezas y por ello el 17 de noviembre de 1967, aprovechando el reajuste económico que supone la devaluación de la peseta, que tiene lugar en esa fecha, desaparece la Dirección General de Cinematografía.

Pero ya con anterioridad esta estructura de control, en cierto sentido de una admirable perfección, había comenzado a cuartearse por culpa de su propia perfección. Los nuevos nombres que ingresan en la EOC, y aquellos a los que se les deja salir, son de un nivel inferior a sus antecesores, así como las películas que empiezan a realizar. Por otro lado aparece en Barcelona un grupo que, bautizado por Ricardo Muñoz Suay como «Escuela de Barcelona», comienza a realizar una producción que, en la medida de lo posible, prescinde, completamente, de este organismo de control: son películas que se han hecho sin la previa concesión del «interés especial» y sin presentar sus guiones a censura. Y, muy recientemente, en Madrid, y en otros puntos de la geografía española, surgen unos grupos que comienzan a realizar películas en 16 mm. que, por no existir ninguna legislación que las controle, puede decirse que son absolutamente independientes.

Estos movimientos cristalizan teóricamente en las conclusiones aprobadas en la I Semana Internacional de Escuelas de Cine, celebrada en Sitges en octubre de 1967, en las que se pedía: «la creación de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial, política o burocrática» y para lograrlo: «libre acceso al ejercicio de la profesión...; supresión del permiso de rodaje y de cualquier otro; de la censura previa y posterior; del «interés especial» y de cualquier otro

tipo de subvención»; y se concluía pidiendo: «libertad de trabajo, fuera de cualquier sujeción, directa o indirecta, a controles gubernativos; y control de los mecanismos de producción, distribución y exhibición». Es cierto que estos planteamientos, si bien tienen una cierta concepción revolucionaria, pueden parecer demasiado utópicos e irrealizables en la actual situación; ahora bien, esto no debe emplearse como forma de enmascarar la búsqueda de una práctica que conduzca al planteamiento de estas, y aun otras más avanzadas reivindicaciones. La necesidad de estrategias de lucha dentro del cine español, marcadas por la situación concreta y los acontecimientos, no tiene por qué conducir al inútil posibilismo de la obra preformada por el sistema. La necesidad de atacarle en su base invalida este método y presenta como intento inicial la antes citada batalla antiindustrial que se conformará mucho más en una praxis, de mayor eficacia en cuanto goce de una participación mayoritaria que en esquemáticos principios teóricos.

De aquí el interés de un movimiento como la denominada «Escuela de Barcelona» que, si bien trabaja dentro de unos moldes culturales burgueses —como son, por otra parte, los de casi todos los intelectuales españoles— planteando obras que no llevan hasta sus últimas consecuencias la capacidad revulsiva y provocadora que teóricamente intentan tener, ha servido para indicar una posibilidad nueva de enfrentamiento con la reglamentación vigente. Quizá sea un intento tímido y que debe buscar una mayor profundización, pero éste es ya un problema por el que deben avanzar sus componentes, a los que no cabe restar el mérito de haber abierto una brecha.

La «Escuela de Barcelona» —nombre con que se bautizaron obras de Jordá y Esteva, de Aranda, de Nunes, de Durán, de Portabella o de Gonzalo Suárez, *slogan* más que planteamiento programático de un equipo coordinado, ha supuesto un nuevo enfrentamiento a la situación del cine nacional, un elemento activador, habiendo pasado a la historia como tal *slogan* y quedando las realizaciones de una serie de nuevos autores que trabajan en Barcelona y que ofrecen un indudable interés, aunque en sus obras y actitudes no exista ese aparente supuesto unitario que indica el nombre coyuntural de «Escuela de Barcelona»— surge a la sombra de *Fata Morgana,* de Vicente Aranda, realizada en 1966, obra llena de fallos e imprecisiones, pero que abre un nuevo camino, completamente distinto, que podría denominarse realismo fantástico. A la que seguirán dos años después, *Dante no es únicamente severo,* de Jacinto Esteva Grewe y Joaquín Jordá, planteada con una agresividad que muy pocas veces llega a hacer efectiva pero que, a pesar de sus desigualdades, muestra el nacimiento de un nuevo lenguaje que es posible que, en obras futuras, madure y mues-

tre su efectividad; *Ditirambo,* del novelista Gonzalo Suárez, que valiéndose de elementos directamente extraídos del cine negro norteamericano ha creado un personaje reprimido, quijotesco, tímido, falto de habilidad, típicamente hispánico, que sobrepasa la película; y, en menor medida, *Cada vez que...,* de Carlos Durán, y los cortometrajes *Circles,* de Ricardo Boffil, y *No contéis con los dedos,* de Pedro Portabella. Pero si esta primera hornada ha tenido un papel de ruptura, la de aquellas que, actualmente, están en elaboración *Después del diluvio*—, de Jacinto Esteva Grewe, y *Nocturno 29,* de Pedro Portabella; la primera, aunque con graves fallos, dotada de un planteamiento temático y analítico completamente nuevo dentro del cine español, y la segunda, ahondando en la estructura de su corto, supone un gran avance y una obra de una expresividad y una riqueza visual ausentes de nuestro cine— serán decisivas, no sólo estéticamente, sino desde el punto de vista de la subsistencia de una sistemática productora que vive, en cierta medida, al margen de las normas gubernativas y que, por primera vez después de la guerra civil, ha producido películas sin que sus guiones hayan pasado previamente por censura, y que puede convertirse en un método de producción radicalmente diferente a los hasta hoy existentes en el país. Finalmente, dentro de este grupo, es interesante reseñar el caso de José María Nunes que, tras *Noche de vino tinto* y *Biotaxia,* continúa realizando cine a bajísimos costos, películas de un interés muy discutible pero que, sin duda, suponen una forma diferente e interesante de enfrentamiento al fenómeno cinematográfico.

Sobre la naciente producción en 16 mm. la dificultad de distribución y el problemático contacto entre sus autores hacen que se desconozca en toda su amplitud. Ya existen películas en Zaragoza, Valencia, Sevilla, Santander, Gerona, Galicia, Barcelona y Madrid, y quizá en otras partes, pero tan sólo de esta última se conocen algunas. Esta producción realizada en Madrid, dedicada a la investigación de aspectos de esa clásica burguesía española, muerta antes de nacer, dentro de unas coordenadas de absoluta libertad —al menos en su planteamiento y rodaje—, si actualmente se encuentra en una fase de nacimiento, de seguir produciendo este tipo de obras es muy posible que, dentro de dos o tres años, llegue a lograr una película importante. Encierra este intento unas auténticas posibilidades de cine nuevo y revolucionario, no tanto por sus obras existentes como por la estrategia que comporta. La necesidad de un cine más accesible —en el doble juego de la accesibilidad de visión y accesibilidad de realización—, más liberado de orientaciones conformadoras, puede encontrar en el 16 mm. un buen elemento de lucha. Falta quizá una mayor diversidad entre sus auto-

El cochecito, de Marco Ferreri

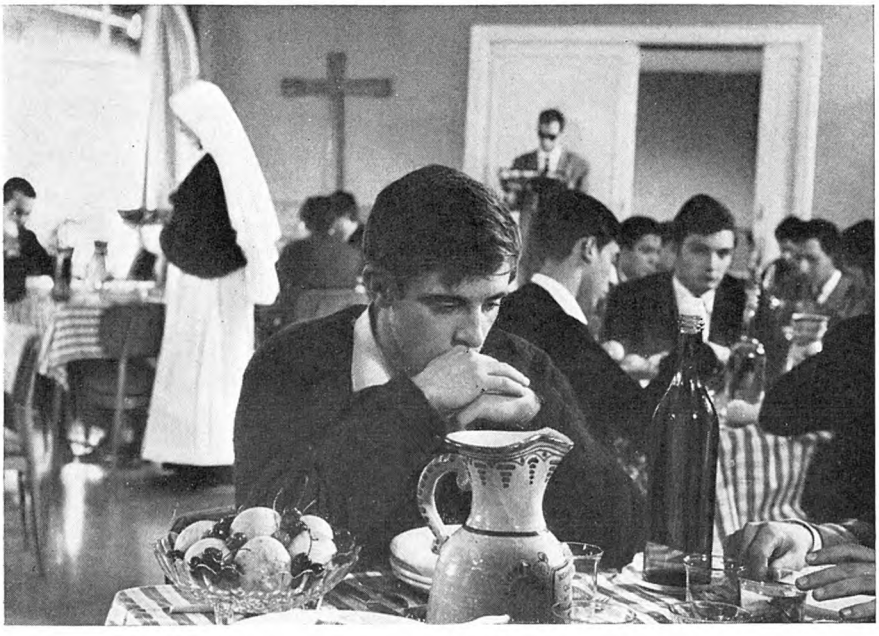
Viridiana, de Luis Buñuel

El verdugo, de Luis G. Berlanga

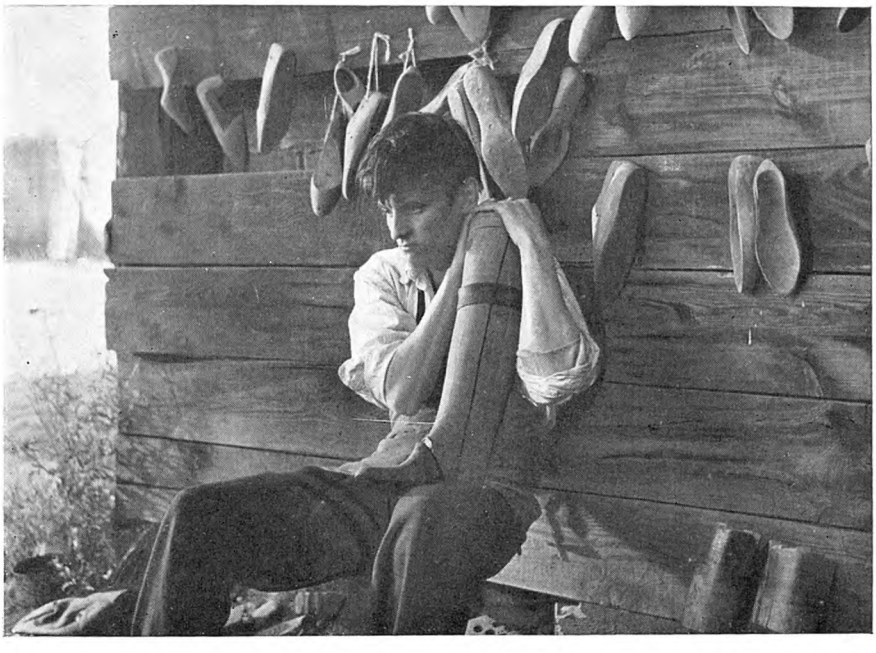
La tía Tula, de MIGUEL PICAZO

Fata Morgana, de VICENTE ARANDA

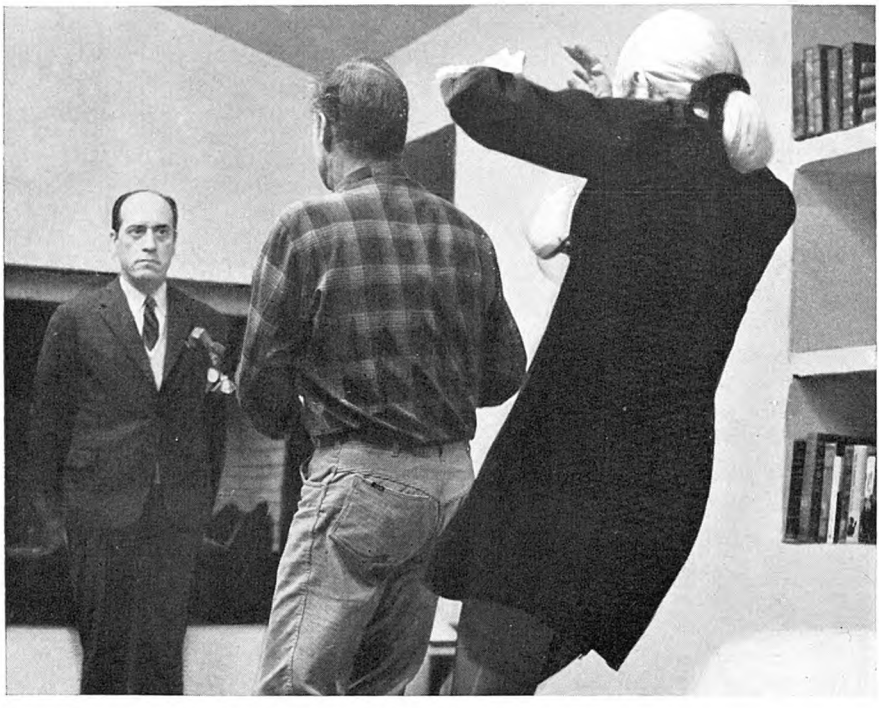
La caza, de Carlos Saura



Nueve cartas a Berta, de Basilio M. Patino



La busca, de Angelino Fons



Peppermint frappé, de Carlos Saura

Circunstancias del milagro, de EMILIO MARTÍNEZ

Después del diluvio, de JACINTO ESTEVA GREWE

Nocturno 29, de Pedro Portabella

res, una mayor amplitud de enfoques en las realizaciones, un menor cerrazón sobre la problemática burguesa,—que, si por un lado, puede conducir a la repetición y a la esterilidad, por otro, tiene la importancia de responder a la sinceridad de hablar de lo que se conoce y de, por otra parte, intentar desenmascarar y minar desde dentro esta concepción vital—y, naturalmente, una mayor experiencia y amplitud del movimiento; pero, al igual que la «Escuela de Barcelona», ha marcado claramente una ruptura y una posibilidad. Hoy por hoy los intentos más interesantes, dentro de la citada producción de Madrid, quizá sean *Circunstancias del milagro,* de Emilio Martínez-Lázaro, *Querido Abraham,* de Alfonso Ungría y el largometraje *La mano de madera,* de Augusto M. Torres, junto a obras de Adolfo Arrieta, etc.

La gran posibilidad del 16 mm. está en su capacidad de destrucción con respecto a unos presupuestos, tanto industriales como culturales, que necesitan ser superados. Sus posibilidades están en la conformación de una estrategia propia, sin esquemas previos y amparada en una praxis continua. Su peligro en convertirse en plataforma cuantitativamente menor—formato, dinero, actores, etc.—que sirva como punto de partida para llegar a los actuales esquemas. No se trata de hacer cine en un formato más manejable, sino de crear un potencial de lucha diferente. Todo está por hacer, de ahí su virtud y su peligro.

Al lado de estas dos posibilidades, cuya existencia está un tanto en el aire, pues si responden a una auténtica concepción revolucionaria encontrarán una oposición oficial y, por otra parte, pueden encontrar graves dificultades económicas si al primero se le prohíben sus películas y el segundo no encuentra una vía de distribución en la que amortizar sus bajísimos costos o choca con un intento de absorción por parte del sistema, está la producción de *Peppermint frappé* y *Stress es tres tres,* de Carlos Saura, y *Si volvemos a vernos,* de Francisco Regueiro; estas tres producidas en 1967 por Querejeta dentro de su tradicional sistema, y *Oscuros sueños de agosto,* de Miguel Picazo.

Aunque las obras de Saura responden a una concepción cinematográfica de auténtica personalidad y a un elevado nivel medio, aunque mucho menor en la segunda, hablando en términos industriales; la obra de Picazo, a pesar de la censura y lo irregular de su realización, siga indicando en él un autor de interés, y, finalmente, el viejo intento realista-comprometido de Regueiro, debido a la sencillez narrativa y a una cierta sinceridad expositiva, sobresaliese algo sobre la superada concepción cinematográfica que supone, no cabe sino hablar de ellas como obras producidas por el Estado y que han tenido que sufrir la dura criba que suponen la censura y la concesión de «interés especial» a sus guiones: obras, quiérase o no, del Sistema. Podríase igualmente

achacar esto a los grupos de Barcelona y a los que trabajan en 16 milímetros —en mayor medida al primero por estar más peligrosamente ligado a la concepción industrial—, pero sería un error que, particularizando sobre una obra o un autor, se quisiese invalidar el potencial resulsivo que ambas corrientes, preferentemente la segunda, pueden desarrollar. Simplemente cabría remarcar la culpa de quienes no son capaces de llevarlo a cabo. No se trata de elevarse a la categoría del público sino de combatir el reformismo.—AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES y MANUEL PÉREZ ESTREMERA *(Larra, 1. MADRID).*

MANUEL BUENO, EMIGRANTE EN HISPANOAMERICA

(FRAGMENTOS DE UNAS MEMORIAS QUE NO SE LLEGARON A ESCRIBIR)

I

La angustiosa situación que se produjo en nuestro país el año de 1898, sembró un desaliento general en los espíritus de la gente de letras, y algunos de ellos pensaron en emigrar, pensando en buscar al otro lado del océano tierras donde pudiera salir a su encuentro un porvenir menos desventurado que aquel que su Madrid les ofrecía. En pleno verano, Manuel Bueno, brillante periodista que ya para entonces había recorrido algún que otro país ultramarino, sediento de aventuras, encontróse una tarde en el Ateneo con su compañero Ruiz de Velasco, director a la sazón del semanario *Madrid Cómico,* el cual le preguntó si quería algo para sus amigos de la capital argentina. Bueno le dio las gracias, pero se abstuvo de darle encargo ninguno. La propia experiencia le hacía nada deseoso de molestar a los amigos que en Buenos Aires había dejado. Lo creía inútil, juzgaba difícil el que una tarjeta suya pudiera servir allí de recomendación para nada ni para nadie.

Pero, en ese momento, comenzó a dar vueltas en su imaginación el recuerdo de lo que en la Argentina le había ocurrido a él mismo, y, al llegar a la redacción de *El Globo,* donde entonces trabajaba, tomó la pluma y se puso a llenar cuartillas, como si se decidiese a escribir algunos episodios que, años más tarde, dieran sustancia aprovechable en unas posibles Memorias.

Suponía que ya no se acordarían de él «por aquellos pagos», expresión pintoresca del gaucho argentino, teniendo presente que «una amistad que se descuida es una amistad que se pierde». También él había olvidado a sus amigos de América, pensando «que los afectos