

Intelectuales y cine en el segundo franquismo: de las Conversaciones de Salamanca al nuevo cine español

Carlos Aragüez Rubio

En 1955 Juan Antonio Bardem realizaba el más contundente juicio que se hizo del cine español durante el franquismo, y quizás que se ha hecho en su ya considerable historia. El reputado director afirmó en aquel entonces que el cine español era «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico». Una reflexión que ha formado parte de todos y cada uno de los trabajos que acerca de nuestra cinematografía se han realizado desde aquel momento hasta hoy. Bardem fue entonces la voz, no sólo de una industria en grave crisis creativa, sino de la intelectualidad que intentaba abrirse camino en una sociedad poco acostumbrada, a la fuerza, a cualquier tipo de análisis profundo. Nadie le ha negado desde entonces al cineasta madrileño el estatus de intelectual activo en esa época en la que la barrera entre lo innovador y lo prohibido era sumamente delgada. Pero muy habitualmente se ha tendido a cerrar en exceso el círculo de la actividad intelectual del mundo del cine en los años cincuenta y sesenta a unos pocos nombres como el del propio Bardem, o los de Luis García Berlanga, Carlos Saura o Basilio Martín Patiño, por citar algunos. Cabe reivindicar, pues, en estas líneas, una mayor amplitud y profundidad de la actividad intelectual ligada al mundo del cine, el cual debe considerarse sin temor como pieza de importancia en el panorama cultural español a medida que nos acercamos a la década de los sesenta.

Al margen de la calidad de las obras, el cine se había convertido en un género de gran popularidad en España, y de ahí el afán de control por parte del Estado franquista, que había creado un organismo regulador que, en los años que tratamos, recibe el nombre de Dirección General de Cinematografía y Teatro y será dependiente del Ministerio de Información y Turismo. El cine es una gran parcela, y en ella se desarrolla una intelectualidad cuya preocupación oscilará desde la situación de la propia industria a la conexión de ésta con una sociedad que necesita tomar conciencia de sus problemas para superarlos. Y aquí, para muchos, estará la cuestión: ¿debe el cine ser reflejo de la realidad social del momento o es válido un cine imaginativo donde predomine la invención?¹.

Esa intelectualidad de la que hablamos se va a articular en diversas escalas que analizaremos en las próximas líneas, y que van desde los participantes activos de la industria a los críticos que debaten sobre su estado en las páginas de las diversas revistas especializadas, pasando incluso por algún personaje político de

¹ Sobre ello publica una interesante encuesta a diecisiete directores en activo la revista *Nuestro Cine* en un número doble: "Encuesta a directores", *Nuestro Cine*, 6-7 (1962), pp. 11-23.

envergadura como es el caso de José María García Escudero. Pero todo ello tiene un punto de partida ineludible: las Conversaciones de Salamanca de 1955.

Salamanca 1955: la toma de conciencia colectiva

Sin lugar a dudas, si hay un momento en que el cine español hace un ejercicio de conciencia y unidad para reflexionar y debatir sobre su realidad y sus problemas, este es en Salamanca en 1955. Ese año el Cine-club del SEU de la universidad salmantina organiza las primeras Conversaciones Nacionales de Cinematografía, a las que se da el banderazo de salida con un llamamiento firmado en febrero de ese año, a través del cual se invita a «profesionales y jóvenes universitarios, a escritores, a periodistas y críticos» a discutir y analizar los problemas de una cinematografía varada en un inmovilismo y carencia de ideas verdaderamente preocupante para todos aquellos que formaban parte de aquel mundo, y del de la cultura en general². El escrito, que finaliza con la lapidaria afirmación de que «el cine español está muerto», aparece firmado por Basilio Martín Patiño, director del cine-club organizador del evento, y otros nombres como Juan Antonio Bardem, Eduardo Ducaý, Joaquín de Prada o Marcelo Arroitiá-Jáuregui. Además, la iniciativa tiene el soporte y patrocinio de la Dirección General de Enseñanza Universitaria y la de Cinematografía y Teatro.

A simple vista puede parecer simple la idea de que la gente de cine se reúna para analizar su situación, pero en ese momento el encuentro contaba con una serie de añadidos que lo convertían en un acontecimiento. No sólo se trataba de la primera vez en la que el cine español hacía un ejercicio de este tipo, sino que también suponía el diálogo de intelectuales de izquierda con gente más que afín al régimen. Entra aquí en acción la influencia del Partido Comunista, del que formaban parte Eduardo Ducaý, Juan Antonio Bardem y Ricardo Muñoz Suay, quien fue vetado por el SEU debido a su implicación política y sustituido por Manuel Rabanal Taylor como cofirmante del llamamiento a las Jornadas. Bajo las siglas del SEU hallaron cobijo esos intelectuales comunistas y sus “compañeros de viaje” para llevar a cabo diversas actividades. No sólo conferencias y jornadas varias, sino también importantes publicaciones como, en el caso del cine, la revista *Cinema Universitario*, fueron auspiciadas por el SEU, con la considerable ventaja de no pasar por censura gracias a la delegación de confianza del Estado en la institución³.

Finalmente el proyecto se consuma en el mes de mayo con la apertura de las jornadas y la participación de todos los sectores a los que se había convocado unos

² “Llamamiento a las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales” en VVAA, *El cine español desde Salamanca (1955-1995)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1995, pp. 77-78.

³ Sobre el papel del SEU como plataforma de expresión de la cultura de oposición al régimen franquista se reflexiona en GRACIA GARCÍA, Jordi, *La resistencia silenciosa: fascismo y cultura en España*, Barcelona, Anagrama, 2004.

meses antes. Como hemos comentado, un acercamiento a la lista de participantes puede llegar a asombrar, tanto por la importancia y carisma de los ponentes como por la heterogeneidad ideológica y social de éstos. Nombres como los de Antonio Tovar, Fernando Vizcaíno Casas, José María García Escudero, José Luis Sáenz de Heredia o el ya mencionado Marcelo Arroita-Jáuregui, alternan en ponencias y debates con los Bardem, Muñoz Suay, Fernán Gómez, Saura, García Berlanga, etc. Mucho tiempo después, escribía el propio Martín Patiño sobre aquel ambiente que se respiró en Salamanca, recordando la larga despedida con Sáenz de Heredia, quizás el más distinguido cineasta del régimen, quien con palmaditas en la espalda les animaba a seguir siendo tan rebeldes, pero se alejaba aliviado en su Mercedes por perderlos de vista⁴. En esas mismas líneas el director salmantino hablaba, no sin ciertas dosis de sorna, de lo divertido que había sido crear, en medio de semejante Estado represor, aquel «contubernio posibilista-católico-estalinista-falangista-capitalista...»⁵.

Pero, a pesar de la explosiva mezcla, por primera vez en la historia del cine español se reflexionó en consenso y se llegó a una serie de conclusiones que, si bien se intuían, nunca se habían analizado pormenorizadamente para buscar posibles soluciones. Estas conclusiones, publicadas en la revista *Cinema Universitario*, iban desde un análisis de la situación del cine español, definida por la célebre frase de Bardem con la que hemos comenzado este artículo, hasta sus necesidades y reivindicaciones más inmediatas, pasando por un exhaustivo estudio de toda la problemática que envolvía al panorama cinematográfico nacional⁶. El derecho cinematográfico español, los problemas económicos y la necesidad de una crítica honesta y libre, fueron puntos capitales de esas reflexiones. Junto a ello, se pedían avances en cuanto a la formación profesional de los cineastas, la cual debía ser canalizada a través del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), y en cuanto a la protección por parte del Estado de los filmes de producción nacional.

Todas esas conclusiones, en un primer momento, sacudieron no sólo al mundo del celuloide español, sino al de la cultura y parte de la sociedad nacional. El conocido crítico César Santos Fontenla, recordaba en una publicación de 1967 lo que había sucedido tras Salamanca. Por primera vez desde tiempos inmemoriales se había levantado polvareda, los periódicos hablaban de cine y en los cafés se discutía de cine⁷. Esto, vistos los tiempos que corrían, podía

⁴ MARTÍN PATIÑO, Basilio, "Carta a Juan Antonio Pérez Millán sobre aquello de Salamanca y otras reflexiones subyacentes" en VVAA, *El cine español desde Salamanca*, cit., pp. 55-58. José Luis Sáenz de Heredia fue director de famosas películas de propaganda como *Raza* (1942) o *Franco: ese hombre* (1964), y de otras de grandísima calidad como *Historias de la Radio* (1955).

⁵ *Ibidem*, p. 57.

⁶ Revista creada por el propio Cine-club del SEU de la Universidad de Salamanca y dirigida también por Basilio Martín Patiño.

⁷ SANTOS FONTENLA, César, *El cine español en la encrucijada*. Madrid, Ciencia Nueva, 1967, pp. 18-19.

considerarse ya como un rotundo éxito. Pero pronto se iría imponiendo la decepción al comprobar, como bien ha contado Román Gubern, que el paso de los años no traía consigo una aplicación firme de lo hablado en las Conversaciones⁸. Y no es que no hubiera intentos, que los hubo, pero no de la seriedad y magnitud que se hubiera deseado. Se intentaron secuelas de las jornadas salmantinas, quizás la más prometedora en 1963 cuando el propio Cineclub del SEU de la Universidad de Salamanca promovió un encuentro nacional de cine para celebrar su décimo aniversario. Pero, como narran los contemporáneos, se convirtió en un nuevo fracaso al no tener la profundidad, el cartel y la capacidad organizativa de 1955⁹.

De cualquier modo, lo que resulta innegable es que lo que se trató en Salamanca marcó un hito en la historia del cine español. Por primera vez todas las partes que lo componen tomaban conciencia de su situación, sus problemas y las posibles soluciones. Puede que a largo plazo las consecuencias no fuesen las deseadas, pero los motivos de que esto fuera así nunca podrían achacarse a las Conversaciones propiamente dichas, las cuales constituyeron en sí mismas un gran éxito, reflejado en la vigencia que sus conclusiones y problemas planteados tuvieron por mucho tiempo en el panorama cinematográfico español¹⁰. Además, lo que se vive en Salamanca entre el 14 y el 19 de mayo de 1955 es la primera manifestación íntegra de una intelectualidad que ha surgido en torno al cine y no sólo es capaz de realizar análisis y juicios profundos sobre sus problemas, sino que desea una convivencia activa con el resto de intelectuales del panorama cultural español. Esto se demuestra con la invitación y participación en las jornadas de reconocidos intelectuales del momento en otras parcelas como Antonio Tovar, Fernando Lázaro Carreter o Fernando Vizcaíno Casas, por citar sólo algunos nombres. El hecho de que consiguieran o no este segundo objetivo es una cuestión que requeriría una reflexión aparte.

García Escudero: un intelectual del cine y su política

Antes de centrarnos en los personajes directos que desde la producción, la dirección o como guionistas, actuaron también como estudiosos y analistas del cine y la sociedad de su tiempo, conviene detenernos unas líneas a reflexionar sobre un personaje importante en la historia del cine español y, sin duda, fundamental para entender la evolución de éste en los años sesenta. Hablamos de José María García Escudero, falangista de formación y cinéfilo de corazón, quien ocupó dos veces el puesto de director general de Cinematografía y Teatro y observó, estudió y analizó el cine español en diversas publicaciones desde los años cincuenta hasta hoy.

⁸ GUBERN, Román, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 263-271.

⁹ SANTOS FONTENLA, César, *op. cit.*, pp. 19-20.

¹⁰ Una interesante reflexión la encontramos en FRANCIA, Ignacio, "Antes de Salamanca, en Salamanca, después de Salamanca" en VVAA, *El cine español desde Salamanca*, cit., pp. 59-76.

Se formó como hombre de leyes en la universidad y trabajó para las Cortes franquistas. Ya en los cincuenta publicó algunas obras sobre derecho e historia y algunas reflexiones acerca del cristianismo, pero nunca sin ocultar su gran pasión: el cine¹¹. Sobre éste escribió artículos y opiniones en publicaciones de diversa índole como *Arriba*, *Índice* o *Film Ideal*, por citar sólo algunas. Su implicación directa en el panorama cinematográfico llegó en 1951 cuando, como reputado intelectual, cinéfilo y hombre del régimen, es nombrado director general de Cinematografía y Teatro. Dura en el cargo sólo unos meses tras presentar su dimisión, al comprobar de primera mano los intereses que movían a las acciones de Estado y que, en muchas ocasiones, perjudicaban el objetivo por el que él se había propuesto luchar, el cine de calidad.

En concreto, la polémica surgió entorno a dos películas: *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde, y *Alba de América*, de Juan de Orduña. Desde su puesto de director general, García Escudero defendió a capa y espada la concesión del "Interés Nacional" para el film de Nieves Conde y estimó la no conveniencia de dicha mención para el film de Orduña, de menor calidad pero producido por CIFESA y con un mensaje mucho más "oficial" que el anterior. *Surcos* ponía al descubierto algunas de las vergüenzas de la sociedad de la época como la pobreza rural, el éxodo masivo a la ciudad y el creciente estraperlo¹². Tras fuertes presiones institucionales, desencadenadas en gran medida por las airadas protestas del propietario de CIFESA, Vicente Casanova, García Escudero presentó su dimisión en febrero de 1952. Pocos días después se concedía el "Interés Nacional" a *Alba de América*¹³.

Para autores como Carlos F. Heredero, estos acontecimientos, junto con la irrupción en el panorama cinematográfico de Bardem y Berlanga con su primer film *Esa pareja feliz*, marcan un momento de ruptura en el mundo del celuloide español¹⁴. En ese momento García Escudero comienza a ganarse, gracias a su defensa de unos valores de calidad y seriedad cinematográfica, el respeto de gran parte de los trabajadores del cine de la época. Algo que se reafirmó en las Conversaciones de Salamanca en las que tuvo una participación activa junto con el resto de la intelectualidad que allí se dio cita. Por aquella época García Escudero comenzó a publicar trabajos monográficos sobre cine, en los que seguía destilando

¹¹ Dos de las más conocidas son GARCÍA ESCUDERO, José María, *De Canovas a la República*, Madrid, Rialp, 1995, e id., *Las libertades del aire y la soberanía de las naciones*, Instituto Francisco de Vitoria, 1951.

¹² Sobre esto se reflexiona en LLINÀS, Francisco, *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*, Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1995, pp. 27 -28. El "Interés Nacional" era una medida de protección al cine español, que premiaba con una cuantiosa subvención a las películas que se estimaba lo merecían por su calidad o por su especial interés de cara al público. Era la máxima ayuda oficial a la que optaba un film.

¹³ Sobre CIFESA, un interesante trabajo en FANÉS, Félix, *El cas CIFESA: vint anys de cinema espanyol (1931-1951)*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

¹⁴ HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961*, Valencia-Madrid, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993.

su concepto sobre el séptimo arte y, más adelante, sobre las políticas más convenientes para éste en nuestro país¹⁵. Obras como *Cine social* y, sobre todo, *Cine español*, muestran ya su manera de entender la industria cinematográfica nacional y de abordar sus problemas¹⁶. Ideas que tendría la oportunidad de poner en marcha cuando, en 1962, vuelva a ser nombrado director general de Cinematografía y Teatro.

1962 es un año fundamental para entender la evolución del régimen franquista. Tras importantes acontecimientos políticos, como el denominado "Contubernio de Munich", y sociales, como las huelgas mineras en Asturias, el régimen se ve abocado a un cambio urgente que frene un ambiente cada vez más negativo¹⁷. Franco toma la decisión de reformar su gobierno nombrando nuevos ministros que enderecen el rumbo que estaba tomando el panorama político nacional. Uno de éstos cambios afecta de lleno al Ministerio de Información y Turismo, donde Arias Salgado es sustituido por Manuel Fraga Iribarne, quien recuperará, quizás de forma algo sorprendente después de sus últimos acontecimientos, a José María García Escudero como director general de Cinematografía y Teatro¹⁸. El nombramiento de García Escudero abre la esperanza a un sector del cine nacional de una mayor apertura y una seriedad de criterios que el mundo del celuloide en nuestro país pedía desde hacía tiempo¹⁹. Los motivos de esta esperanza no eran otros que el ya citado currículum del nuevo director, que había sido parte implicada del movimiento (si se permite la expresión) que intentaba modernizar el cine español.

Desde el primer momento García Escudero se muestra dispuesto a luchar desde la Dirección General por los valores cualitativos que había venido defendiendo los años precedentes, pero, y él ya lo sabía, esto no sería nada fácil. La Junta de Calificación y Censura iba a ser el campo de batalla en el que se librarían los designios del cine español²⁰. Y allí, pronto se daría cuenta el nuevo director de que había dos bandos: «los representantes del Sindicato votan siempre alto sin

¹⁵ Ver GARCÍA ESCUDERO, José María, *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos de cine*, San Sebastián, Cineclub del SEU, 1954.

¹⁶ Ver GARCÍA ESCUDERO, José María, *Cine español*, Madrid, Rialp, 1962, e id., *Cine social*, Madrid, Taurus, 1958.

¹⁷ Una interesante visión sobre estos cambios y la aparición de la conflictividad lo tenemos en FUSI, Juan Pablo, "La reaparición de la conflictividad en la España de los sesenta" en FONTANA, Josep (ed.), *España bajo el franquismo*, Barcelona, Crítica, 1986, pp. 160-169.

¹⁸ Según cuenta el autor en GARCÍA ESCUDERO, José María, *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Planeta, 1978, p.35. Fraga le ofreció otra Dirección General que él rechazó diciendo que «esa (la de cine) o ninguna».

¹⁹ Tras su nombramiento, García Escudero recibió multitud de cartas de apoyo a su labor de conocidos nombres del panorama cinematográfico español como Bardem, Berlanga, etc; GARCÍA ESCUDERO, José María, *La primera apertura*, cit., pp. 36-38.

²⁰ Sobre la censura y su evolución una obra imprescindible es GUBERN, Román y FONT, Doménech, *Un cine para el cadalso. Cuarenta años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975.

atender a la calidad; los otros nos resistimos a premiar películas deleznales»²¹. Los resultados de estos enfrentamientos serían dispares, no facilitando la apertura que se esperaba, pero es innegable que, al menos, en esta época se iban a tolerar cosas que antes ni se planteaban. En la Filmoteca Nacional, una importante apuesta de García Escudero, se proyectaría a directores “malditos” como Fellini o el mismísimo Eisestein.

Se esperaba mucho del binomio Fraga-García Escudero, quizás demasiado para lo que el régimen podía ofrecer, y eso pudo ser una lacra imposible de superar. Muchos le reprocharían a García Escudero el no haber hecho todo lo que decía que se debía, y el siempre se escudó en que hizo hasta donde le dejaron²². Al pensar en García Escudero inevitablemente hemos de hacerlo en una serie de señales que están ahí: por primera vez en muchos años se va a realizar algo que ya se pedía desde Salamanca, la renovación y sistematización de las normas de censura, lo cual, a pesar de todo, debía ser tomado como una medida aperturista. Al menos, desde la aprobación el 9 de febrero de 1963 de las nuevas Normas de Censura, se describía de manera ostensiblemente menos ambigua que en el pasado aquello que no estaba permitido y el porqué²³.

Junto a esto, también se consiguió la aprobación de una ley por la que García Escudero apostó desde un principio y que a fines de 1964 consiguió ver hecha realidad. Se trata de la tan comentada Ley de Control de las taquillas, en virtud de la cual, por primera vez, habría un registro serio del número de espectadores y recaudación que cada uno de los filmes proyectados producía. Sin duda una piedra más en el camino de la modernización de nuestro cine. Una modernización que quiso simbolizarse con el nacimiento del llamado “nuevo cine español”, cuyo gran padrino fue García Escudero, quien apostó firmemente por la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), sucesora del antes mencionado IIEC como centro de formación de nuevos profesionales que aportaran frescura y calidad a las pantallas nacionales.

A continuación analizaremos el nacimiento del “nuevo cine español”, sus protagonistas y sus consecuencias, pero antes debemos terminar la presentación de este intelectual del cine que fue García Escudero. De 1962 hasta 1967, en que fue sustituido por Carlos Robles Piquer, su estancia en la Dirección General de Cinematografía y Teatro puede ejemplificar de manera válida las dificultades de la puesta en práctica de soluciones para problemas urgentes en un Estado como el franquista²⁴. García Escudero experimentó un constante choque entre lo que sabía

²¹ GARCÍA ESCUDERO, José María, *La primera apertura*, cit., pp. 41-43.

²² En toda su obra desde 1962 esta reflexión está patente. Un ejemplo más cercano en el tiempo lo encontramos en GARCÍA ESCUDERO, José María, “Las políticas del cine español” en VV.AA., *El cine español desde Salamanca*, cit., pp. 13-23.

²³ Para un estudio pormenorizado del funcionamiento de la censura en el cine español consultar GUBERN, Román, *La censura, función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981.

²⁴ Ver la reflexión tras su cese en GARCÍA ESCUDERO, José María, *La primera apertura*, cit., pp. 261-268.

necesario y lo que sabía posible, y en ese filo se movió durante esos seis años²⁵. No es que dejara nunca de ser un “hombre del régimen”, pero su condición de intelectual y amante del celuloide no le permitía pasar por alto ciertos atentados contra la calidad cinematográfica como el que le costó el puesto en 1952 al defender a *Surcos*.

Tras su cese en 1967, siguió pensando y escribiendo sobre cine prácticamente hasta el final de su vida, demostrando así el amor que siempre le había profesado. No era fácil ser intelectual en el franquismo, y menos poner en práctica los resultados de reflexiones necesarias, pero que en muchos casos iban más allá de lo que un régimen como el de Franco podía tolerar. Podríamos hacer un juicio pormenorizado sobre si algo o nada cambió en esos años, pero lo que aquí nos ocupaba era detenernos en uno de los intelectuales del cine más importantes e influyentes de la época, y quizás el único que pudo dejar la impronta de su pensamiento en la política nacional.

Intelectuales en activo: directores, guionistas y productores

Por lo que ha podido filtrarse de las líneas anteriores, podemos hacernos una idea de cómo se va formando esa intelectualidad en torno al mundo del cine a partir de la toma de conciencia en 1955, que va a comenzar a expresarse a través de las grandes pantallas. Quizás el símbolo de esa intelectualidad y del camino hacia un cine moderno sea el denominado “nuevo cine español” que, como hemos mencionado, empieza a florecer a principios de los sesenta desde la Escuela Oficial de Cine, con el apoyo de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Pero tan simbólicos como éste, son los nombres clásicos de Juan Antonio Bardem o Luis García Berlanga, o más adelante el de Carlos Saura, que constituyen el mayor ejemplo de evolución cualitativa y hacia la modernidad del cine nacional²⁶. Sus obras, junto con la frescura de las de los jóvenes del NCE, van a aportar al panorama cinematográfico una luz dentro de la oscuridad que lo envolvía.

La capacidad intelectual de directores como Bardem y Berlanga no sólo queda de manifiesto a la hora de realizar análisis profundos en revistas especializadas o grandes reuniones profesionales como la de Salamanca, sino que

²⁵ Un interesante compendio y reflexión sobre la política de aquellos años puede verse en GARCÍA ESCUDERO, José María, *Una política para el cine español*, Madrid, Editora Nacional, 1967.

²⁶ Ver EGIDO, Luciano G, *Bardem*, Madrid, Visor, 1958; PÉREZ LOZANO, J.M., *Berlanga*, Madrid, Visor, 1959; PÉREZ PERUCHA, J., *Entorno a Luis García Berlanga*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1980, o GÓMEZ ROJO, A., *Berlanga contra el poder y la gloria*, Madrid, Temas de Hoy, 1990. Por supuesto que no se olvidan estas líneas del gran Luis Buñuel. Pero el hecho de que, por razones políticas, realizara el grueso de su obra en el extranjero, lo deja en una órbita especial, más apta para tratar en un artículo monográfico. Podría incluso decirse que sólo su *Viridiana* (1961) revoluciona por sí misma el panorama cinematográfico español.

se ratifica en cada una de las obras que van a realizar, las cuales supondrán un punto y aparte en la concepción del cine en nuestro país²⁷. El mérito de estos autores reside, desde su comienzo juntos en *Esa pareja feliz* (1953), en conseguir hacer un cine diferente con las rudimentarias herramientas y evidentes limitaciones que habían llevado al cine español a su desoladora situación. Como ha contado García Escudero, eran los dos nombres indiscutibles del cine español que, además, se complementaban «como el talento y el genio, el raciocinio y la intuición, el ceño y la sonrisa, la ideología y la humanidad, el manifiesto doctrinal que era Bardem y el manifiesto de corazón que era Berlanga»²⁸. Durante los cincuenta fueron creando obras que marcaron el camino que había de seguir nuestro cine. Grandes películas como *Cómicos* (1953) de Bardem o *Novio a la vista* (1953), *Calabuig* (1956) o *Los jueves, milagro* (1957) de Berlanga, dan idea de que se puede hacer un cine inteligente, bien construido y refrescante en los años cincuenta. Un cine que llega a su máxima expresión de calidad en tres obras maestras de nuestra cinematografía como son *Bienvenido Mister Marshall* (1952) de Berlanga y *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956) de Bardem²⁹.

Estas obras suponen, además, los primeros acercamientos claros al nuevo cine que se viene haciendo en Europa ya desde hace casi una década. Sobre todo en los trabajos de Bardem como *Calle Mayor* (1959) se respiran ciertos aires muy europeos, de alguien que, al menos, ha podido tener un contacto con el cine francés de la *nouvelle vague* o el neorrealismo italiano. La modernidad comienza a penetrar en esos filmes junto con la agudeza mental necesaria para saber presentar situaciones reales que inviten a la reflexión, dotándolas del envoltorio adecuado con el que presentarlas, no sólo al férreo control estatal, sino a la mentalidad del grueso de la sociedad española³⁰. No olvidemos que algunas de estas películas no sólo pueden hoy servir de magníficas reflexiones sobre la vida de esos años, sino que en su momento fueron grandes éxitos de público. Era un cine de calidad al que no estábamos acostumbrados por estas tierras.

Sin duda la doble B (Bardem, Berlanga) marca el camino de la modernización en los cincuenta, pero sería un error olvidarnos de otras aportaciones que fueron importantes a la hora de secundar este nuevo camino. Aquí surge otra figura intelectual de alcance en la historia del cine español: José Antonio Nieves

²⁷ Sobre la figura de Bardem, ABAJO DE PABLOS, J. J., *Mis charlas con Juan Antonio Bardem*, Valladolid, Quirón, 1998. Para una interesante visión sobre el pensamiento de Berlanga, HERNÁNDEZ LES, J. e HIDALGO, M., *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*, Barcelona, Anagrama, 1981.

²⁸ GARCÍA ESCUDERO, José María, *Vamos a hablar de cine*, Tafalla, Salvat, 1971.

²⁹ Un interesante análisis sobre las lecturas de filmes de Berlanga como *Bienvenido Mister Marshall* y sobre estas dos obras de Bardem y el cine de oposición al régimen en CAPARRÓS LERA, J. M., *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1999, pp. 59-79 y 81-114.

³⁰ El fin político de esta reflexión es más claro en Bardem, debido a su hoy conocida militancia en el PCE, que en Berlanga, de quien se ha escrito sobre su ambigüedad política, aunque para muchos puede ser considerado, al menos, “compañero de viaje”.

Conde, un segoviano amante del celuloide que aprendió el oficio de cineasta desde su más tierna juventud. «Falangista desilusionado», realizó uno de las películas imprescindibles para entender la España de los cincuenta y que ha entrado por derecho propio en la historia del cine español³¹. Nos referimos a la ya mencionada *Surros* (1951), que reflejaba de manera inigualable la situación de la gran ciudad a mitad de siglo. En la cinta se tocan temas como el éxodo rural a la ciudad, sus pésimas condiciones de vida, las crecientes mafias metropolitanas y el estraperlo y la prostitución como más que posibles salidas para una gente desesperada. La calidad, seriedad y naturalidad con la que se abordan estos temas en la película de Nieves Conde sorprenden y encandilan a los espectadores de los cines del momento. Como puede imaginarse, al régimen no le gustó nada que se airearan todas estas realidades por las pantallas del país, por lo que luchó para contrarrestarla en la medida de lo posible.

Pero si un nombre representa el eslabón intelectual entre la década de los cincuenta y los sesenta, el enlace directo entre éstos y los jóvenes del “nuevo cine español”, es Carlos Saura. Desde el IIEC dio el primer salto a la gran pantalla con su gran cortometraje de fin de carrera *Tarde de domingo* (1957). Las expectativas que levantó las corroboró con el estreno de su primera película, *Los Golfos* (1960), en la que, de la mano de Mario Camús, trenza un realista guión sobre el proceso de podredumbre de la vida de cuatro jóvenes madrileños de barrio. El film mereció grandes elogios de la crítica más intelectual, en la que se hablaba del cine de Saura comparándolo por su estructura, medios y concepto, con el neorrealismo italiano, todo esto teniendo en cuenta los obstáculos que encontró la película para ser estrenada debido a la actuación de la censura³².

Entramos así en los años sesenta, en los que tanto Saura como Berlanga y Bardem van a encadenar una serie de obras cuyo trasfondo social se convertirá en herramienta crítica con la que reflexionar sobre la situación de la España del momento. Ni que decir tiene que todos estos filmes, a pesar de su grandísima calidad, tuvieron fuertes luchas con la censura para salir adelante, al menos de la forma en que las había pensado el director. Juan Antonio Bardem presenta en 1960 *A las cinco de la tarde*, cuya referencia lejana es un escrito teatral de Alfonso Sastre, coguionista del film, en la que abordan sentimientos como la ambición, el éxito y el fracaso, con el mundo taurino como telón de fondo. Es la primera vez que el cine español abordaba la fiesta nacional sin ánimo de exaltación. Y a ésta seguirá *Nunca pasa nada* (1963), en la que se reflexiona sobre las apariencias y los convencionalismos de la vida española, en una cinta cuya construcción, muy en la línea de Bardem, vuelve a mostrar los caminos de modernidad que debía seguir la filmografía nacional.

³¹ El término «falangista desilusionado» lo utiliza, comparándolo con él mismo, José María García Escudero en el prólogo a LLINÀS, Francisco, *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*, Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1995.

³² Una visión de la época la podemos encontrar en MONLEÓN, José, “*Los golfos*, dos años después”, *Triunfo*, 7 (1962), p. 40.

Mientras, Berlanga presenta en 1961 *Plácido*, que es una ácida visión sobre la burguesía de la época, donde entre comicidad se desentrañan temas interesantes como las apariencias ejemplificadas en la picaresca de costumbres burguesas como la beneficencia y la limosna. A través de éste guión, descubrimos a un nuevo intelectual del cine, que será pieza clave para entender ese camino hacia la modernidad del que venimos hablando. Nos referimos a Rafael Azcona, quien trabajó junto a nombres insignes del cine de los sesenta como Marco Ferreri o el propio Berlanga. Películas de humor crítico, que marcarán un estilo a principios de década como la mencionada *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963), de Berlanga, o *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960) de Ferreri. En 1961 la revista *Nuestro Cine* dedica a Rafael Azcona un extenso artículo donde lo presenta como el «iniciador de una nueva corriente cinematográfica» y habla del guión de *El pisito* (1958) como el punto de partida de lo que debe ser el cine español, estableciendo las pautas del «realismo humorístico» como vía válida para expresar la realidad a través de las pantallas³³. Azcona se convierte de esta forma en un afamado guionista que, a pesar de su estrecha e interminable relación con Berlanga, colaboró también con otros directores de la talla de Carlos Saura, con quien escribió obras importantes como *Pippermint Frappé* (1967), *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972) o *La prima Angélica* (1973). Es el ejemplo del intelectual activo del cine, pero desde una labor diferente a la dirección, aunque tan importante al menos cómo ésta.

Precisamente otro guión de Azcona, y siguiendo con el recorrido por los sesenta, va a suponer una de las dos películas que terminan de convulsionar al cine nacional. La primera de Berlanga y la segunda de Saura. Hablamos, evidentemente, de *El verdugo* (1963) y *La Caza* (1965), dos películas muy diferentes pero con lecturas profundas más allá de las meras historias que se nos proyectan. Su importancia ya no viene sólo por el éxito que ambas tuvieron, ni por su innegable calidad cinematográfica, sino por factores más profundos como el revuelo político que organizaron, acentuado por el hecho de ser premiadas en importantes festivales internacionales, la Mostra de Venecia y el Festival de Berlín respectivamente (lo que suponía la ratificación de que en España podía hacerse un cine capaz de competir en calidad con el europeo, a pesar de las grandísimas dificultades que tenía para salir adelante³⁴). Mucho se ha escrito sobre el enfado del embajador español en Roma, Alfredo Sánchez Bella, quien escribió una desafortada epístola al ministro de Exteriores, Castiella, tras ver *El Verdugo* antes de ser proyectada en la Mostra de Cine de Venecia³⁵.

³³ Ver ERICE, Víctor, y SAN MIGUEL, Santiago, “Rafael Azcona. Iniciador de una nueva corriente cinematográfica”, *Nuestro Cine*, 4 (1961), pp. 3-7.

³⁴ La prensa especializada se hace eco de la noticia. Ver SANTOS FONTENLA, César, “Venecia 63. Premio para Berlanga”, *Triunfo*, 67 (1963), pp. 26-43. El triunfo de Saura en Berlín también tuvo su reflejo en la prensa con artículos como SANTOS FONTENLA, César, “Berlín: Carlos Saura, el mejor director”, *Triunfo*, 215 (1966), pp. 14-15.

³⁵ GUBERN, Román y FONT, Doménech, *op. cit.* pp. 211-214 y RUIZ SANZ, Mario, *El Verdugo: un retrato satírico del asesino español*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2003, pp. 87-91.

Además, el caso de *La Caza* (1965) tiene una lectura más. Se trata del debut como productor de otro importantísimo intelectual del cine y fundamental para entender la evolución de éste hacia la modernidad. Hablamos de Elías Querejeta, fiel colaborador de Saura desde un principio, y que nunca tuvo miedo a correr riesgos a la hora de producir filmes tan comprometidos como peligrosos para el régimen, así en el propio caso de *La Caza*. Ésta era la primera película que producía la productora que fundó en 1963 y que, posteriormente, daría cobijo a otras obras como *Pippermint Frappé* (1967), *El jardín de las delicias* (1970) y *Ana y los lobos* (1972), por citar algunas de Saura, u otras como *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice. El papel de productor arriesgado que jugó Querejeta en esta época fue fundamental al abrir el camino hacia éste tipo de cine³⁶. También se puede citar a José Luis Dibildos (Ágata Films) y José María Cuevas (Kalender Films) como promotores del llamado cine de “tercera vía”, que daría amparo en los setenta a interesantes directores como Roberto Bodegas, Manuel Summers o Jaime de Armiñán, por citar algunos.

Pero volviendo a los hitos de *El verdugo* y *La caza*, los nombres de Berlanga y Saura, junto con el de Bardem, van a constituir la rampa de lanzamiento que otros jóvenes intelectuales querrán tomar para seguir el camino que lleve a la cinematografía española hacia nuevos horizontes. Román Gubern ha dividido ese “nuevo cine español” en dos escuelas, la de Madrid y la de Barcelona, aunque con un mismo tema central: «las inquietudes personales y sexuales de una generación que ha nacido y crecido bajo el signo de un Régimen autoritario»³⁷. Por un lado, la Escuela de Madrid, formada en su totalidad por alumnos de la Escuela Oficial de Cine, se decantó de un principio por un cine más realista y formal, mientras que en la Escuela de Barcelona se dieron muestras de una obra más innovadora y, si se quiere, europeísta. Pero lejos de hacer divisiones, lo importante es la cantidad y calidad de obras y nombres nuevos que revitalizan el cine nacional. A partir de 1962 van a comenzar a proyectarse un importante número de películas no sólo de gran calidad, sino de notable éxito de público y crítica: *Noche de Verano* (1962), de Jordi Grau; *El buen amor* (1963) de Francisco Regueiro; *Los farsantes* (1963) de Mario Camus, sin olvidarnos de dos importantísimas basadas en sendas obras literarias de Unamuno y Baroja, respectivamente, como fueron *La Tía Tula* (1964), de Miguel Picazo y *La Busca* (1966), de Angelino Fons.

También en esta línea veían la luz entonces, aunque con grandes problemas de censura, dos fenomenales obras que contenían importantes dosis de crítica, como fueron la célebre *Nueve cartas a Berta* (1965) de Basilio Martín Patiño, y el incisivo documental *Juguetes rotos* (1966) de Manuel Summers, quien dirigiría un grandísimo éxito de taquilla como fue *Del rosa al amarillo* (1963)³⁸. Mientras, la

³⁶ QUEREJETA, Elías, “La industria del cine en España, desde Salamanca a la actualidad” en VVAA, *El cine español desde Salamanca*, cit., pp. 53-54.

³⁷ GUBERN, Román, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 311.

³⁸ GUBERN, Román, *Historia del cine español*, cit.; pp. 316-321. El controvertido guión de esta película fue publicado, no sin problemas, por la beligerante editorial Ciencia Nueva. Ver MARTÍN PATIÑO, Basilio, *Nueve cartas a Berta*, Madrid, Ciencia Nueva, 1968.

Escuela de Barcelona ofrecía también interesantísimos frutos con directores como Vicente Aranda, que debutaba con la desconcertante, pero no menos interesante *Fata Morgana* (1966), o Joaquín Jordà y Jacinto Esteva con *Dante no es únicamente severo* (1967). Con los títulos citados podemos hacernos una idea de que, por primera vez en esta época, al mezclarse los nombres ya clásicos con los jóvenes va a surgir un verdadero grupo intelectual entorno a un cine que lucha no sólo por su modernización y mejora, sino por convertirse en un centro de reflexión crítica. Lo cual también le valdría la continua vigilancia gubernamental, quizás uno de los motivos de la falta de continuidad de todas estas iniciativas que comienzan a primeros de los sesenta.

Crítica cinematográfica: la última pieza de la intelectualidad

De lo escrito, podemos decir que hemos dejado dibujado el panorama intelectual que se estructura en torno al cine español a partir de las reuniones de Salamanca. Pero, antes de concluir, deberíamos mencionar un sector no menos importante en el ámbito intelectual y que también juega su papel en el mundo de la gran pantalla. Nos estamos refiriendo a los críticos especializados de la época, los cuales ejercen también de pensadores entorno al mundo del cine y de la sociedad y la cultura en general. Normalmente estos críticos hacían sus reflexiones más profundas en las publicaciones especializadas, bien sobre el mundo del cine (*Nuestro Cine, Film Ideal, Fotogramas*, etc.) o de la cultura en general (*Reseña, Triunfo* o *Cuadernos para el Diálogo*). La revista *Triunfo* nació como especializada en el mundo del cine, y si bien a partir de 1962 y en un nuevo formato se abrió a otros campos de la cultura y la política, nunca abandonó el cine como tema básico. Sus reportajes y críticas acercaron a un gran número de españoles las novedades que vivía el cine español en esos tiempos³⁹.

El director de *Triunfo*, José Ángel Ezcurra, patrocinó otras dos publicaciones monográficas, *Nuestro Cine* y la efímera *Objetivo*, desde las que surgieron nombres como los de José Monleón, Jesús García de Dueñas o César Santos Fontenla. Algunos de ellos estaban directamente implicados en el mundo del cine al ser alumnos del IIEC o de la posterior EOC. El propio Santos Fontenla publicó en *Ciencia Nueva* en 1967 un trabajo titulado *El cine español en la encrucijada*, ejercicio de reflexión sobre la situación del cine español en ese momento que recoge cuestiones como la falta de continuidad e iniciativas como las Conversaciones de Salamanca de 1955, o la decepción del aperturismo de Fraga y el “nuevo cine español”⁴⁰. En el libro también se realiza un repaso de la crítica cinematográfica en el país, atendiendo sobre todo a columnas de diarios y la radio, y analizando las distintas revistas que se ocupaban de cinematografía en España, entre ellas *Cinegramas*,

³⁹ Sobre *Triunfo* y su significación social y cultural ver ALTED, Alicia y AUBERT, Paul, *Triunfo en su época*, Madrid, Casa de Velázquez-Pléyades, 1995.

⁴⁰ Ver SANTOS FONTENLA, César, *op. cit.*, pp. 135-138.

Nuestro Cinema, Cinema Universitario, Fotogramas, Nuestro Cine o *Film Ideal*⁴¹. Tan serio fue el trabajo de Fontenla, que motivó unas jornadas de debate promovidas por la propia revista *Triunfo* y con el mismo título del libro: “El cine español en la encrucijada”.

En resumen, podemos decir que se forma un grupo de intelectuales críticos entorno a dos revistas íntimamente ligadas por la figura de José Ángel Ezcurra. Pero si *Triunfo* está concebida para un público más diverso, *Nuestro Cine* está realizada por gente muy vinculada al séptimo arte, siendo en ocasiones los propios cineastas los que la llevan adelante. A los tres críticos básicos que encontramos en *Triunfo* (Monleón, De Dueñas, Fontenla) y que pueden ser consideradas símbolos de intelectualidad vinculada a la crítica cinematográfica, se unen nombres como Víctor Erice, Francisco Regueiro o el propio Juan Antonio Bardem, que colaboran asiduamente con la publicación, convirtiéndola en un foro de discusión cinematográfica⁴². Quizás, la gran rival de *Nuestro Cine* en cuanto a tirada y popularidad fue *Film Ideal*, también realizada por personajes del mundo cinematográfico y que contó con firmas de la talla de Juan Cobos y Arrotia-Jauregui. Pero quizás era una publicación de una talante mucho más “oficial”, donde se defendía el cine de calidad pero no se ahondaba en otro tipo de cuestiones más comprometidas. No es de extrañar, pues, que en *Film Ideal* escribieran habitualmente José María García Escudero y Florentino Soria antes de ocupar sus respectivos cargos de director y subdirector general de Cinematografía, respectivamente, en 1962. Aunque lo que se trata es de demostrar que la intelectualidad entorno al cine también tuvo su espacio en las revistas especializadas y la crítica cinematográfica.

No podemos abandonar este breve repaso al mundo de las publicaciones sin acordarnos de dos que, aunque no estaban especializadas en cine, también ofrecieron, como revistas de intelectuales, opinión y reflexión sobre el mundo del celuloide. Nos estamos refiriendo a *Cuadernos para el Diálogo*, con las firmas de Pedro Altares, Álvaro del Amo o Miguel Bilbao, entre otros. Y la revista *Reseña*, donde realizaban críticas y reportajes Carlos J. Barbachano, Juan Miguel Lamet, Luis Gómez Mesa, Ángel Pérez Gómez, Pedro Rodrigo, un joven José Luis García Muñoz (José Luis Garci), e incluso habituales de las Juntas de Censura como Pascual Cebollada y, una vez más, José María García Escudero.

Conclusión

Lo que se ha tratado de demostrar es que, a pesar de la delicada situación por la que atraviesa el mundo del cine en la España franquista (al igual que toda la

⁴¹ *Ibidem*. pp. 106-121.

⁴² La revista organizaba debates para reflexionar acerca de la situación cinematográfica nacional. Véase por ejemplo el reportaje “Cine y realidad española”, *Nuestro Cine*, 3 (1961), pp. 15-19 y 63-64. Sobre la intencionalidad de la revista, es interesante la editorial “Medio año de nuestro cine”, *Nuestro Cine*, 6-7 (enero-diciembre 1962), pp. 1-2.

cultura en general), van a existir una serie de intelectuales preocupados por estos problemas y por la búsqueda de soluciones que lleven al celuloide español por el camino de la modernización. Estos intelectuales tendrán un origen amplio y heterogéneo, y un campo de acción diverso dentro del propio cine. Teóricos, políticos, periodistas, directores, guionistas, productores, etc. En cada campo surgirán profesionales preocupados por el estado de nuestra cinematografía y con el afán de sacarla del pozo en el que se encontraba, pero todos van a tener un punto de partida: las Conversaciones Nacionales de Cinematografía de Salamanca en 1955.

A partir de ese momento el cine español, de la mano de esos intelectuales, tomará conciencia colectiva de sus problemas, sus armas, sus limitaciones y las posibles soluciones. Para muchos, el hecho de que pasaran los años y todas estas reflexiones no pudieran ponerse en marcha, puede suponer un fracaso. Ni siquiera la apertura de 1962, con la regulación de nuevas normas de censura, ni el “nuevo cine español” traen consigo la desaparición de todos esos males. Pero sabemos que esos males no dependían sola y exclusivamente del mundo de cine, y que no era posible una total modernización con el tipo de régimen político establecido en el país. A pesar de todo, hay un dato innegable: se consiguió hacer cine de calidad. ¿Escaso? ¿Intermitente? Sí, pero fue posible. Y ellos mismos se demostraron que era posible.

En los setenta vendría la decadencia del régimen y su final, y con ello un cine cuya calidad iba en aumento. Todavía en tiempos de Franco se estrenaría una película que marcaría un antes y un después en el cine nacional, *El espíritu de la colmena* (1973), para algunos la mejor película de la historia del cine español y el escalón en el que se apoyarían el resto de producciones de calidad del cine nacional a partir de ese momento. Quizás no es casualidad que su director comenzara su actividad intelectual en la época que hemos tratado, que se licenciara en el IIEC, que fuera colaborador asiduo de una revista como *Nuestro Cine*, o que su primer trabajo fuera bajo la batuta de Elías Querejeta en *Los desafíos* (1969)⁴³. Es evidente que algo pasó en esos años, y esa intelectualidad que hemos presentado en estas páginas algo tuvo que ver.

⁴³ Erice dirige uno de los episodios de *Los desafíos* (1969), película coral bajo la producción de Querejeta y que ganará la Concha de Plata en el Festival de San Sebastián.