

## Ideología y cine a través de la prensa cinematográfica del tardofranquismo: De *Primer Plano* a *Fotogramas* (1963-1975)\*

Ideology and cinema through the cinematographic press of the late Francoism: From *Primer Plano* to *Fotogramas* (1963-1975)

FERNANDO SANZ FERRERUELA\*\*

### Resumen

*El cine español del tardofranquismo ha sido objeto de múltiples estudios parciales, así como de algunas síntesis de conjunto presentes en los principales manuales de Historia del Cine español. Como es lógico, en muchos de ellos —aunque no en todos— se ha utilizado, como una fuente importante, pero siempre puntual, las referencias aparecidas en las revistas cinematográficas del momento en torno a la marcha del cine español en ese periodo. Sin embargo, hasta hoy en día, no se había realizado un estudio de ese material hemerográfico de forma sistemática, hasta el punto de convertirse en fuente primaria, tal y como se pretende en este trabajo. Lo cual nos permitirá estudiar muchas referencias hemerográficas inéditas, a través de las cuales es posible reconstruir con gran precisión, y en tiempo presente, el poliédrico y complejísimo panorama del cine español de la década de los sesenta y primera mitad del decenio siguiente. De ese modo, tomando como hilo conductor algunas de las revistas cinematográficas y culturales más significativas de este periodo (Primer Plano, Cinestudio y Reseña, principalmente) pretendemos llevar a cabo una radiografía exhaustiva de la realidad cinematográfica de la España del tardofranquismo.*

### Palabras clave

*Historia del Cine, Cine español, Prensa cinematográfica, Tardofranquismo.*

### Abstract

*Tardofranquism Spanish cinema has been the subject of multiple partial studies, as well as some general syntheses in the manuals of Spanish Cinema's History. Obviously, many of them —although not all— have used, as an important source, but always punctual, the references that appeared in the cinematographic magazines of the moment about the progress of Spanish cinema in that period. However, until today, a study of this hemerographic material had not been carried out in a systematic way, to the point of becoming a primary source, as*

---

\* Este trabajo ha sido realizado en el contexto del Proyecto I+D “Estudio de la cultura audiovisual del tardofranquismo (1970-1975). Proceso de modernización y transiciones en Cine, Fotografía, Televisión, Cómic y Diseño” (HAR2017-88543-P), cuya Investigadora Principal es la Dra. Amparo Martínez Herranz, financiado por el Ministerio de Ciencia, Economía, Industria y Competitividad. Asimismo, también se inscribe en el Grupo de Investigación *Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública* (OAAEP), financiado por el Gobierno de Aragón (Referencia Grupo H18\_20R) con fondos Feder 2020-2022, así como desde el Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza.

\*\* Profesor Contratado Doctor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: fersanz@unizar.es.

*we hope in this work. This will allow us to study many unpublished hemerographic references, through which it is possible to reconstruct with great precision, and in the present tense, the multifaceted and highly complex panorama of Spanish cinema of the sixties and the first half of the following decade. In this way, studying some of the most significant cinematographic and cultural magazines of this period (Primer Plano, Cinestudio and Reseña, mainly), we intend to carry out an exhaustive radiography of the cinematographic reality of Spanish late Francoism.*

### Keywords

*History of cinema, Spanish cinema, Film press, Late Francoism.*

\* \* \* \* \*

## La desaparición de *Primer Plano* y el lento final del intervencionismo estatal en la prensa cinematográfica

Coincidiendo con el momento en el que Luis García Berlanga había terminado de rodar *El verdugo*, en octubre de 1963, y a la espera de su ansiado estreno, tenía lugar un punto de inflexión de gran importancia en el ámbito de la prensa cinematográfica española.<sup>1</sup> Concretamente el 27 de octubre de 1963, la revista *Primer Plano* publicaba su último número (el 1202), tras veintitrés años de aparición semanal ininterrumpida. La revista “oficial” de la cinematografía española, que desde sus orígenes bajo los auspicios de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda del Movimiento, había sido la más importante tribuna institucional desde la que se gestionaba la información y la crítica de cine en nuestro país,<sup>2</sup> decía definitivamente adiós, como clarísimo síntoma —reconocido desde la propia editorial del referido último número— de los nuevos aires que soplaban en el ámbito cinematográfico español.<sup>3</sup> La imposibilidad

<sup>1</sup> Acerca de este tema resulta de gran ayuda NIETO FERRANDO, J. y MONTERDE, J. E., *La prensa cinematográfica en España (1910-1920)*, Madrid, Shangrila, 2018.

<sup>2</sup> Sobre la etapa inicial de esta revista y su ideología, pueden consultarse: MINGUET BATLLORI, J. M<sup>a</sup>, “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*)”, en *Tras el sueño. Acta del Centenario. VI Congreso de la AEHC, Cuadernos de la Academia*, 2, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998, pp. 187-201; MONTERDE, J. E., “Hacia un cine franquista: La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945”, en Fernández Colorado, L. y Couto Cantero, P. (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta, Cuadernos de la Academia*, 9, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001, pp. 59-82; asimismo, la tesis doctoral inédita defendida por Óscar Ortego Martínez en la Universidad de Zaragoza, y titulada *Cine, fascismo y propaganda: el proyecto falangista de un nuevo cine español (un modelo proyectado en la revista Primer Plano)*, del año 2013.

<sup>3</sup> Acerca de este panorama, pueden consultarse, desde estudios más amplios y generales presentes en los principales manuales de Historia del Cine español, como TORREIRO, C., “¿Una dictadura liberal? (1962-1969)”, en AA. VV., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 299-320, o LOZANO AGUILAR, A. y PÉREZ PERUCHA, J. (coords.), *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983), Cuadernos de la Academia*, 13-14, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2005, y BENET, V. *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós

de mantener con el énfasis con el que se había hecho hasta el momento el intervencionismo y dirigismo del Estado español respecto al cine, y la incapacidad de ejercer ese cierto monopolio de la información que *Primer Plano* había intentado llevar a cabo desde 1940, era ya inviable en 1963. La multiplicidad de otras muchas revistas cinematográficas, que ya no ostentaban ese apoyo oficial y que tenían un carácter independiente, acabaron por arrojar a la ya veterana *Primer Plano*, a una posición totalmente marginal en el campo de la prensa especializada española.

Y evidentemente este final abrupto —crónica de una muerte anunciada hacía ya años— no fue en absoluto casual, puesto que vino precipitado muy conscientemente por los cambios en la gestión cinematográfica del régimen franquista que estaban teniendo lugar en ese momento, y que tendían hacia un claro aperturismo. Como es sabido, el 10 de julio de 1962 Manuel Fraga Iribarne había sido nombrado Ministro de Información y Turismo —en sustitución del conservador Gabriel Arias Salgado— cartera desde la que hacía ya más de una década se ejercía, entre otras cosas, la gestión del cine y de la TV en España. Tan solo diez días después, el 20 de julio, Fraga designó a José María García Escudero como Director General de Cinematografía,<sup>4</sup> con la misión clara y contundente —a la par que compleja— de operar una renovación global de la gestión, pero también de la industria y de la propia práctica cinematográfica española. Fueron muchas las medidas, como iremos mencionando, que se pusieron en marcha bajo su mandato, algunos de cuyos hitos fueron la promulgación de las Normas de Censura Cinematográfica de diciembre de 1963, las nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía Española de agosto de 1964, la renovación de la Filmoteca Española, el apoyo decidido a los cineclubs, la renovación de la Escuela Oficial de Cine de Madrid, y sobre todo el impulso a toda una nueva generación de cineastas, con Saura, Patino, Picazo, etc., a la cabeza, que conformaron el crucial fenómeno del Nuevo Cine Español. Todo ello, como se advierte, con un, más bienintencionado que eficaz, impulso aperturista y renovador que era absolutamente excluyente con la “vieja” revista *Primer Plano*, a la que no le quedó más remedio que detener para siempre sus rotativas.

---

comunicación, 2012, pp. 321-374; también algunos trabajos más monográficos, como el ya clásico TORRES, A. M., *Cine español, años sesenta*, Barcelona, Anagrama, 1973, o, sobre todo, ZUNZUNEGUI, S., *Los felices sesenta: aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Paidós, 2005; HERNÁNDEZ RUIZ, J. y PÉREZ RUBIO, P., *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, 2004, más allá de los estudios monográficos sobre cineastas y películas que iremos mencionando a lo largo del texto.

<sup>4</sup> Para comprender la figura de García Escudero, es muy recomendable GARCÍA ESCUDERO, J. M<sup>o</sup>, *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Planeta, 1978.

De cualquier manera, hacía ya bastante tiempo que *Primer Plano*, como el cine español de finales de los cincuenta y principios de los sesenta —con algunas notables excepciones como *Los golfos* (Carlos Saura, 1959), *El pisito* (Marco Ferreri, 1959), *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960) o *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961)—, se encontraba inmersa en un peligroso estancamiento. Así, si tomamos como muestra el segundo semestre de 1961, justo después de que, en el mes de mayo, el escándalo de *Viridiana*, rápidamente silenciado por la revista, sacudiera los pilares de la cinematografía española, podemos llegar rápidamente a algunas significativas conclusiones. La revista había cedido demasiado terreno a la crónica rosa y sentimental del cine español y norteamericano, eran excesivamente frecuentes las entrevistas a actores y directores que hablaban de sus proyectos y de su vida cotidiana (aficiones, nacimientos de hijos), y en definitiva al “famoso”, a la crónica de rodajes siempre en un tono amable hasta el infantilismo, al *glamour* de los festivales europeos, y a la crítica cinematográfica más tenue y acomodada, rehuendo cualquier tipo de reflexión sobre la actualidad del cine y convirtiéndose en un medio de prensa vacío y casi desideologizado.

Así por ejemplo en el número del 9 de julio de 1961 la revista hacía mención al rodaje de *Teresa de Jesús*, de Juan de Orduña, incluía una entrevista con Carlos Larrañaga y mencionaba sin pudor —en un país en el que el tema seguía siendo un tabú— el divorcio de la actriz Martine Carol.<sup>5</sup> Todavía más “apático” era el siguiente número de *Primer Plano*, en el que la noticia principal, más allá del anuncio del rodaje de *Rey de Reyes* (Nicholas Ray, 1961), y el comentario desaprovechado sobre la interesante *Tierra de todos* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1961), era la noticia de la nueva construcción de un chalet en Marbella por parte de la actriz Lola Flores.<sup>6</sup> Esa misma línea vertebraba números posteriores, como el 1085 en donde se daba cuenta de las extravagancias de Brigitte Bardot, imbuidas de un sensacionalismo solo comparable al de la “prensa rosa”,<sup>7</sup> o el número siguiente en el que se aludía a asunto “tan importante” como el conflicto habido entre las actrices Gina Lollobrigida y Liz Taylor por el hecho de haber lucido el mismo vestido en una gala dentro de la edición de ese año del Festival de San Sebastián.<sup>8</sup> Algo después se anunciaban noticias como la de la boda de Rod Cameron con su exsuegra o la agresión mutua entre Brigitte Bardot y un fotógrafo en una playa de Spoleto.<sup>9</sup> O se cu-

---

<sup>5</sup> *Primer Plano*, 1.082, (9-VII-1961), s.p.

<sup>6</sup> *Primer Plano*, 1.083, (16-VII-1961), s.p.

<sup>7</sup> *Primer Plano*, 1.085, (30-VII-1961), s.p.

<sup>8</sup> *Primer Plano*, 1.086, (6-VIII-1961), s.p.

<sup>9</sup> *Primer Plano*, 1.088, (20-VIII-1961), s.p.

bría a doble página la llegada a España de Sofía Loren (quien confesaba que se dejaría pintar por Goya) para rodar *Madame Sans Gene* (Christian-Jaque, 1961).<sup>10</sup> Precisamente el asunto de las superproducciones rodadas en España en régimen de coproducción, que tan características fueron de este periodo, es otro de los temas a los que dedicó no poca atención la revista *Primer Plano*.

Pero no hay que olvidar que, pese a la casi plena desideologización de la revista, seguía tratándose del órgano de expresión cinematográfica oficial del Estado, por lo cual no se perdía la ocasión que brindaban determinadas fechas señaladas (18 de julio o 1 de octubre sobre todo) para hacer “profesión de fe” del régimen franquista. Así lo demuestra el número del 23 de julio de 1961 en el que el editorial de la revista celebraba con adhesión inquebrantable el vigesimoquinto aniversario del estallido de la Guerra Civil:

*Cúmplense en este año de gracia de 1961 veinticinco años del glorioso Alzamiento Nacional. El tiempo ha venido a clarificar y definir la entraña verdadera del Movimiento, los perfiles auténticos de la gran empresa patriótica que el Caudillo Franco protagoniza en la guerra y en la paz (...) tal es el fruto de su mando providente y a él volvemos hoy los ojos agradecidos y dispuestos al cumplimiento del deber que nos pida, todos los españoles. PRIMER PLANO reitera en esta ocasión solemne, su fidelidad y devoción a Francisco Franco, Caudillo de España y Jefe Nacional de la Falange, gritando al aire jubiloso de tan señalado día: ¡Viva Franco! ¡Arriba España!*

En ese mismo número el crítico aragonés, Fernando Castán Palomar, recordaba la situación en la que se encontraba el cine (por supuesto, solo el que quedaría en el bando sublevado) a la altura de julio de 1936, mientras en otro lugar del editorial de la revista se consideraba que, tras algunos ejemplos, *todavía estaba por hacer* la gran película que la Guerra Civil española se merecía.<sup>11</sup>

Por su parte el 1 de octubre de 1961, en el que se celebraba el XXV aniversario de la *exaltación* de Francisco Franco a la Jefatura del Estado, la revista hacía votos por él: *pedimos a Dios larga vida para nuestro Caudillo, al que renovamos nuestra lealtad*, mientras a toda página se incluían tres fotografías de Franco (una durante su juventud en África, otra *en la cruzada* y otra actual, *en la paz*), reproduciéndose las famosas palabras pronunciadas por el Jefe del Estado en 1946 *cuando el asedio a España*.<sup>12</sup> *Yo*

<sup>10</sup> *Primer Plano*, 1.090, (3-IX-1961), s.p.

<sup>11</sup> *Primer Plano*, 1.084, (23-VII-1961), s.p.

<sup>12</sup> Estas palabras fueron pronunciadas por Franco el 7 de marzo de 1946 durante un breve discurso que llevó a cabo al inaugurarse las nuevas salas del Museo del Ejército de Madrid. El *asedio a España* al que se hace referencia corresponde a la situación que vivía el país, en su momento de máxima tensión internacional, pues hacía escasamente una semana que se había decretado el cierre de fronteras con Francia, y tan solo faltaban unos meses para que, en diciembre de 1946, la ONU



Fig. 1. Editorial de *Primer Plano*, 1.094, 1-X-1961, s.p.

soy el centinela que nunca se releva, el que recibe los telegramas ingratos y dicta las soluciones; el que vigila mientras los otros duermen [fig. 1].<sup>13</sup>

Un fenómeno muy importante tuvo lugar en las páginas de *Primer Plano* a comienzos de noviembre de 1961 cuando, por primera vez, la revista comenzó a incluir una sección monográfica dedicada a la TV.<sup>14</sup>

Finalmente, aunque *Primer Plano* no llegó a publicar la crítica del estreno de *El verdugo*, que tuvo lugar en febrero de 1964, cuatro meses después de desaparecer la revista, sí que llegó a dedicar en sus páginas una importante atención a su proyecto anterior, *Plácido*. Una película sobre la que la revista levantó una gran expectación, y que mereció una magnífica crítica —a

pesar de su componente crítico— por parte de Pío García Viñolas, hermano de quien fundara la revista, allá por 1940, Manuel Augusto García Viñolas.<sup>15</sup>

Por aquellas mismas fechas en las que *Primer Plano* agotaba su andadura, seguía también en activo otra de las más veteranas revistas a aquellas alturas, *Radiocinema*. La decana de las revistas franquistas, pues apareció en plena Guerra Civil, en abril de 1938, también daba síntomas de cierto tímido “aperturismo”, como delata el hecho de que a la altura de marzo de 1961 incluía diversas entrevistas, incluso con cineastas “disidentes” y nada adeptos al régimen como Juan Antonio Bardem, así como reseñas de rodajes, entre las que no se escapó la correspondiente a *Viridiana*, por supuesto, antes del escándalo que tendría lugar poco más de un mes después. Resulta curioso cómo, a aquellas alturas (pensemos que TVE contaba tan solo un lustro de vida) también *Radiocinema* incluía ya una

---

rechazara la entrada de España en la organización y recomendara la retirada de embajadores extranjeros. Todo lo cual se tradujo en el momento de máximo ostracismo y aislamiento exterior de España, tras la derrota de los fascismos en la Segunda Guerra Mundial.

<sup>13</sup> *Primer Plano*, 1.094, (1-X-1961), s.p.

<sup>14</sup> *Primer Plano*, 1.100, (12-XI-1961), s.p.

<sup>15</sup> *Primer Plano*, 1.099, (5-XI-1961), s.p.

sección fija titulada “Aquí, la televisión”, muy similar a la mencionada en el caso de *Primer Plano*.

Ya al año siguiente, hasta la que puede considerarse como la más conservadora de las revistas cinematográficas españolas a aquellas alturas, se permitió alguna veleidat sensacionalista, como sucede en el número 533 de *Radiocinema* en el que, en primer lugar, se publicaban los resultados de una encuesta realizada entre los principales actores (masculinos) acerca de la belleza de sus compañeras de profesión (por supuesto, femeninas), de la que resultó vencedora Analía Gadé. Asimismo, pocas páginas más adelante, se recogía un reportaje, también muy superficial, que encerraba, sin embargo, su correspondiente moraleja, sobre la actriz Jane Mansfield, definida como la máxima exponente del estilo “sexy”, de la que se afirmaba estar *dispuesta a sacrificar su carrera en honor de sus hijos*. En ese número se hablaba también, muy intrascendentemente, de que Ginger Rogers se había casado por quinta vez.<sup>16</sup>

Por el contrario, resulta muy interesante el número especial de *Radiocinema* publicado con motivo de su XXV aniversario, en abril de 1963. En él se incluían palabras de los dos grandes protagonistas de la renovación cinematográfica que comenzaba a fraguarse ya entonces en España: el Ministro Fraga, quien reconocía que no estaba satisfecho con el panorama del cine español presente, justificaba las normas de censura, más como guía a seguir que como elemento coercitivo, y señalaba que en los ocho meses que llevaba al frente del Ministerio, casi una decena de directores, la mayoría debutantes, habían terminado, o estaban a punto de hacerlo, sus primeras películas; y el Director General García Escudero, que era consciente de que el cine español no podía *vivir de puertas para adentro*, que tenía que abrirse a los mercados internacionales, que para ello, la coproducción era una buena fórmula (en contra de lo que la mayoría de cineastas afirmaban sobre ese particular), y mostraba su confianza en la renovación generacional que estaba viviendo el cine español, a la que reconocía ofrecer todo su apoyo institucional y oficial, y que tan solo un par de años más tarde desembocaría en el Nuevo Cine Español.

Lo más importante es que en ese número especial de *Radiocinema*, se daba la noticia de que Berlanga estaba ultimando los preparativos para rodar una coproducción con Italia que iba a titularse *El verdugo*, cuyo comienzo se anunciaba para el 15 de abril. El propio cineasta hablaba de la película en una entrevista, resumía el argumento, precisando los nombres de los actores que habían de interpretarla.<sup>17</sup> Algunas páginas después la

<sup>16</sup> *Radiocinema*, 533, (7-VI-1962), p. 29.

<sup>17</sup> Gracias a las palabras de Berlanga podemos descubrir un pequeño detalle del guion de la película que finalmente se modificaría en el rodaje, y es que, al parecer, estaba previsto que el personaje del verdugo, interpretado por Pepe Isbert, muriera en el proyecto original, y era por eso que

misma revista daba cuenta de la llegada a España del actor italiano Nino Manfredi, que iba a protagonizar la película; sin embargo, en dicha entrevista apenas se hacía mención a *El verdugo*.<sup>18</sup> Tan solo dos meses después, el 13 de junio de 1963, la revista publicaría su último número, el 582.

### ***Cinestudio*, el apoyo a la política de García Escudero, *El verdugo* y el Nuevo Cine Español**

De forma coetánea al declive de las revistas más representativas de la temprana posguerra, hacía aparición otra revista,<sup>19</sup> de altísimo interés, *Cinestudio*, cuyos sucesivos números nos ofrecen una crónica magnífica de los principales acontecimientos que tuvieron lugar en el seno de la cinematografía española de la década y media siguientes, hasta su desaparición en 1973. Un hecho que, de nuevo, no podemos considerar casual, sino que refleja la otra cara del mismo fenómeno que hemos mencionado más arriba. La sustitución de las revistas cinematográficas propias del periodo de la autarquía, por nuevos modelos y formatos, en los que el ensayo, la reflexión más serena, la defensa del cine más moderno —basado en los pilares de la calidad y la autoría— y su clara vinculación con las órbitas católicas, no fue sino una consecuencia directamente propiciada por la llegada a la Dirección General de Cinematografía de José María García Escudero. Católico moderado y hombre deseoso de imprimir al cine español un espíritu que lo sacara del absoluto inmovilismo y esclerosis en el que se encontraba imbuido, García Escudero estaba dotado además de dos cualidades poco frecuentes entre el funcionariado franquista al que se le había encomendado hasta el momento la gestión del cine: inteligencia y conocimientos cinematográficos.

Providencialmente, la aparición del primer número de la revista *Cinestudio* coincidió en el tiempo con el ya citado escándalo de *Viridiana*, en mayo de 1961, del que, por supuesto, nada se decía en ese número fundacional. Acerca del talante que inspiraba a esta revista, tan diferente al de *Primer Plano*, conviene señalar que su director fue el periodista católico

---

su yerno heredaba el oficio para conservar el piso de protección oficial que se le había concedido. Como es sabido, en el montaje definitivo, el verdugo tan solo se jubilaba.

<sup>18</sup> *Radiocinema*, número especial XXV Aniversario, (25-IV-1963), pp. 229-231, y p. 262.

<sup>19</sup> Los últimos años cincuenta y el comienzo de la siguiente década, va a coincidir en España con uno de los momentos de máximo apogeo de la prensa cinematográfica española. Así, van a hacer su aparición revistas tan combativas con el régimen como *Objetivo o Cinema Universitario*, y algunas otras más centradas en la crítica cinematográfica, entre las que sin duda destacan *Film ideal* y *Nuestro cine*, las cuales resultan de un altísimo interés para un estudio de la naturaleza del presente. Sin embargo, limitaciones obvias nos llevan a no poder atender al análisis de todas ellas, razón por la cual nos centramos en *Cinestudio* que es, a nuestro juicio, la que mayor interés presenta.

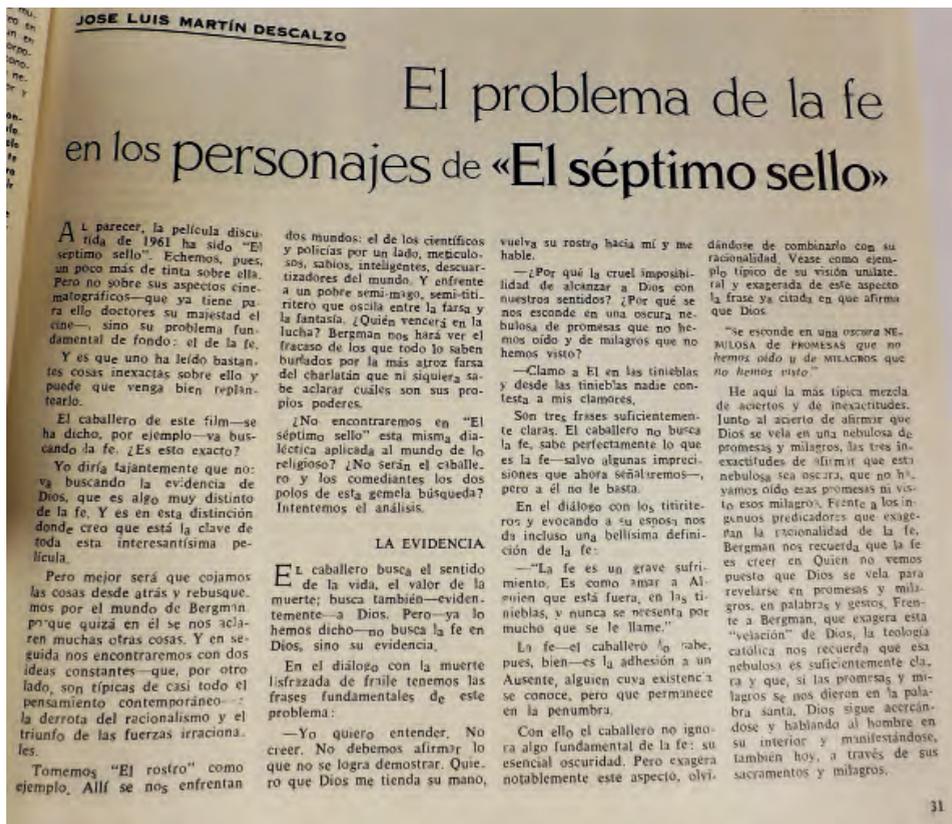


Fig. 2. MARTÍN DESCALZO, J. L., "El problema de la fe en los personajes de 'El séptimo sello'", Cinestudio, 2, octubre de 1962, p. 31.

José María Pérez Lozano, y en su consejo de redacción participaban varios jesuitas de gran renombre en aquel momento y que además encerraban vastos conocimientos cinematográficos, además de un muy apreciable criterio fílmico, en aras del cine de calidad y "con mensaje": José A. de Sobrino y Félix Landáburu, amén de varios sacerdotes, entre ellos, el oscense José María Javierre —hermano del futuro cardenal— y José María Vivanco, además de los críticos católicos Juan Francisco de Lasa y Félix Martialay. Una revista, con una clara vocación cineclubística, que en sus orígenes prestó una especial atención a los valores educativos y morales del cine, sobre todo entre la infancia y la juventud, realizada por un equipo de periodistas que trabajaban de forma altruista sin percibir ninguna remuneración por su trabajo, y que por supuesto rehuyó desde el primer hasta el último momento ese halo de rancio sensacionalismo que hemos visto coetáneamente en *Primer Plano*.

El segundo número de la revista se demoró casi un año y medio, por problemas administrativos, y solo recuperó su periodicidad mensual posterior, en octubre de 1962, coincidiendo —lo señalamos una vez más— con la entrada en la Dirección General, de García Escudero.

Con el paso de los años, *Cinestudio* tendió hacia la cinefilia y, con un criterio muy claro y sincero, apostó por determinados cineastas, siendo gran valedora de Berlanga y Bardem, y en el ámbito internacional, también de Fellini y, sobre todo de Bergman, por la particular atención que el maestro sueco prestaba a los asuntos religiosos y trascendentes. Así, en los primeros números de la revista, se publicaron artículos como “El crítico cristiano”, “El problema de la fe en los personajes de ‘El séptimo sello’” [fig. 2], “La TV ante el problema moral”, “Ese mal cine religioso”, “Valores sociológicos del cine”, “Cine en el seminario”, “Cine y cristianismo”, etc. Por supuesto, dentro de esa confesionalidad renovadora que la revista mantuvo a gala en su primera etapa, las referencias al Concilio Vaticano II estuvieron presentes en diversos artículos, incluyendo la publicación íntegra del Decreto sobre los Medios de Comunicación Social, que fue uno de los primeros emanados de las reuniones conciliares.<sup>20</sup> En esa misma línea es muy significativa la encendida defensa que la revista hizo de la película *La frontera de Dios*, sobre el libro homónimo del, también aperturista, padre José Luis Martín Descalzo. En ella se trata, con valentía y dramatismo, y sin la dulcificación habitual que popularizara *Marcelino pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954), el peso de la religión en la sociedad y la presencia de Dios en el mundo, a través de un nuevo “redentor” en la España profunda y rural, hasta el punto de ser definida como *un film excepcional y la película que España no había hecho y estaba obligada a hacer*.<sup>21</sup>

Por supuesto, en esa línea de comunión eclesial, la revista vio con buenos ojos la prohibición en Italia de *Viridiana*, asunto del que se decía:

*Por ofender a la religión católica, la película Viridiana ha sido retirada de los cines de diversas ciudades italianas, entre ellas, Roma, donde se proyectaba actualmente. Esta oportuna decisión, que ha satisfecho a todos los ambientes católicos, se debe a una intervención de oficio de la Magistratura milanese. La orden de secuestro de la película ha quedado automáticamente extendida a toda Italia. La autoridad judicial, de acuerdo con el Artículo 402 del Código Penal, ha considerado especialmente ofensiva para la religión católica una de las últimas escenas de la película.*<sup>22</sup>

<sup>20</sup> “El Decreto sobre los Medios de Comunicación Social”, *Cinestudio*, 18, febrero de 1964, pp. 39-43. Sobre este tema, véase SANZ FERRERUELA, F., “Una revolución religiosa. El cine ante el Concilio Vaticano II”, en Crusells, M., Mayayo, A., Rúa, J. M. y Sánchez Barba, F. (eds.), *Imágenes de las revoluciones de 1968, Actas del VI Congreso Internacional Historia y Cine*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2020, 50 p.

<sup>21</sup> GONZÁLEZ, J., “*La frontera de Dios*. Un film excepcional”, *Cinestudio*, 10, junio de 1963, pp. 22-23.

<sup>22</sup> “*Viridiana*, también prohibida en Italia”, *Cinestudio*, 6, febrero de 1963, p. 31.

Finalmente, y como no podía ser de otro modo en un medio oficialmente católico, *Cinestudio* —como hemos visto con el Concilio— daba cuenta de los principales acontecimientos que en esos años afectaron a la Iglesia, como por ejemplo la muerte del Papa Juan XXIII y la elección de su sucesor, Pablo VI.<sup>23</sup>

Más allá de la importancia de los temas católicos en los primeros números de la revista, *Cinestudio* constituye un nuevo y magnífico ejemplo de cómo a través de las revistas cinematográficas podemos ir reconstruyendo la deriva de la Historia del Cine español. Así sucede con las referencias que *Cinestudio* dedicó a las Nuevas Normas de Censura Cinematográfica, de modo que, ya en el número 7, correspondiente a marzo de 1963, se publicó el texto íntegro que había aparecido en el *BOE* tan solo unos días antes.<sup>24</sup> Mientras tanto, dos meses más tarde, en el editorial del número 9 de *Cinestudio*, se planteaban ya las primeras polémicas sobre las consecuencias de la relajación del rigor censor que las nuevas normas habían traído, que algunos consideraban todavía muy severas, mientras otros, por el contrario, las estimaban insuficientes. En su línea habitual, *Cinestudio* hacía una llamada a la oportunidad de esa apertura, *inevitable y deseable*, atacando la *pedantería de los puritanos y farisaicos*, pero arremetiendo contra los que asumían ese aperturismo únicamente como vía de introducción en las pantallas españolas del componente erótico: *Vamos a decirlo claro: al 'sex appeal' (...) una verdadera apertura no se limita a echarle piernas al pobre espectador; sino a permitir también un mayor enriquecimiento ideológico y que no vendría mal ver algunos films.*<sup>25</sup>

Inevitablemente, en el devenir de esta revista, a esas alturas de 1963 nos topamos también con *El verdugo*. En ese mismo número 9 se publicaba una famosa foto del cineasta valenciano, cabizbajo, en un descanso del rodaje de la película, casi a página completa, acompañada tan solo de dos titulares muy significativos: “*El verdugo*, una rebeldía contra el tópico” y “L.G. Berlanga defiende su tesis contra la pena capital” [fig. 3].

En la entrevista posterior, el cineasta, preguntado sobre el tono sarcástico de sus películas, defendía: *Mi humor negro es mío, no de Azcona*. Después de referirse a su guionista y explicar el argumento de *El verdugo*, de señalar que en ella hacía una crítica a la caridad mal entendida y egoísta, y defender su postura contra la pena de muerte, el periodista le preguntaba, muy cautelosamente, si había tenido dificultades con la película hasta el momento (temiendo la represalia censora, sin duda) a

<sup>23</sup> “Una nostalgia y un gozo”, *Cinestudio*, 11, julio de 1963, p. 7.

<sup>24</sup> “Normas para la Censura Cinematográfica”, *Cinestudio*, 7, marzo de 1963, p. 14, y p. 41

<sup>25</sup> “Apertura y desconcierto”, *Cinestudio*, 9, mayo de 1963, p. 7.



Fig. 3. GIMÉNEZ-RICO, A. M<sup>a</sup>, “El verdugo, una rebeldía contra el tópico”, *Cinestudio*, 9, mayo de 1963, p. 15.



Fig. 4. “Los premios de siempre”, *Cinestudio*, 18, febrero de 1964, p. 7.

lo que Berlanga respondía lacónicamente: *Hasta el momento no las ha habido, ni por parte de la censura ni de la producción.*<sup>26</sup> Poco después, en otra entrevista Berlanga aludía a la política de García Escudero al que definía como *un hombre que tiene que enfrentarse con unas instituciones, unos atavismos, un oscurantismo, que, por desgracia, todavía son mayoría.* Y Berlanga volvía a mencionar aquella suerte de aforismo que años atrás corriera por las páginas de la prensa de cine, que lo definían como *un cineasta liberal como súbdito, cristiano como persona y anárquico como creador*, a lo que respondía *que sigue siendo válida pero añadiendo el hecho de ser confuso como definitorio.*<sup>27</sup> Varios meses después la revista publicó una crítica del estreno de la película verdaderamente elogiosa.<sup>28</sup>

Dando un paso más adelante, la revista *Cinestudio* nos demuestra cómo algunos conceptos que actualmente utilizamos a la hora de explicar la Historia del Cine español, surgieron ya de forma coetánea a los referidos fenómenos. Así sucede con el tan traído y llevado Nuevo

<sup>26</sup> GIMÉNEZ-RICO, A. M<sup>a</sup>, “El verdugo, una rebeldía contra el tópico”, *Cinestudio*, 9, mayo de 1963, p. 15.

<sup>27</sup> “Bardem y Berlanga hablan para *Cinestudio*”, *Cinestudio*, 14, octubre de 1963, p. 21.

<sup>28</sup> PÉREZ LOZANO, J. M<sup>a</sup>, “El hombre privado de libertad. Crítica de *El verdugo*”, *Cinestudio*, 19, marzo de 1964, pp. 8-9.

Cine Español, del que la revista se convirtió en verdadera adalid y valedora.<sup>29</sup>

En esa línea de apoyo al NCE es muy significativo el editorial de *Cinestudio* correspondiente al número 18, en el que con el título “Los premios de siempre”, se hacía una encendida crítica contra los galardones anuales concedidos por el Sindicato Nacional del Espectáculo a la mejor producción española de 1963 [fig. 4]:

*El Sindicato reparte premios —lo cierto es que reparte millones— de espaldas a toda realidad cinematográfica, o, al menos, de espaldas a todo lo que significa verdadera calidad cinematográfica (...) nos preguntamos una y otra vez cómo es posible que los films españoles que representaron a nuestro país en Cannes, Venecia y Berlín no figuran entre los mejores. Nos preguntamos cómo El verdugo, Nunca pasa nada, Los inocentes, El buen amor gozaron del alto privilegio del Festival Internacional para luego quedar sepultados bajo el peso de otros que los premios proclaman superiores (...) en toda la política que rodea al cine nacional destaca el contrasentido de estos premios puestos visiblemente de espaldas a lo que por su parte apoya la Dirección General de Cinematografía y Teatro. El último año se ha caracterizado por la aparición en el campo profesional de unos hombres nuevos, que llegaron cargados con un cine nuevo también (...) el Sindicato dice ‘no’ rotundamente y sigue como ayer, como hace diez años, como hace veinte, premiando lo que quiere y como quiere (...) premiando un cine inofensivo, vacío, ramplón (...) recompensa a la tradición, a la vulgaridad, a la vida cómoda.<sup>30</sup>*

Desde luego, pocas crónicas tan preclaras de la realidad que definió el Nuevo Cine Español: un movimiento aperturista, fraguado a imagen y semejanza de los movimientos renovadores europeos y con el impulso de los sectores políticos más abiertos, pero que luchó, en primer lugar, contra la indiferencia y escasa educación cinematográfica del público, y en segundo lugar, contra las anquilosadas estructuras estatales que impidieron su plena implantación.

Ese decidido apoyo del NCE coincidió con el progresivo cambio de registro de la revista, que abandonó poco a poco —nunca del todo— esos postulados de cineclubismo católico, para tornarse mucho más cáustica y crítica con la situación política que afectaba al cine español. A esas alturas ya estaba clara que la deriva ideológica de la revista era una realidad, y había pasado de ese componente confesional ensayístico, a tomar postura, incluso de oposición política, con un apoyo firme, decidido, y

---

<sup>29</sup> La única diferencia con la definición más extendida hoy en día en la historiografía sobre el Nuevo Cine Español, es que actualmente tan solo se integra dentro de ese grupo a los cineastas que debutaron a partir de 1960, dejando fuera del NCE (como precursores) a las figuras de Bardem y Berlanga. Con bastante buen criterio, la revista *Cinestudio*, en su análisis incluye también a otros *menos nuevos* como, precisamente, Bardem y Berlanga. Sobre este fenómeno, además de la bibliografía ya mencionada, puede consultarse VILLEGAS LÓPEZ, M., *Aquel llamado Nuevo Cine Español*, Madrid, Ediciones JC, 1991.

<sup>30</sup> “Los premios de siempre”, *Cinestudio*, 18, febrero de 1964, p. 7.

a veces rozando lo imprudente, al cine de autor y a las propuestas más renovadoras del cine español y europeo.

Esa postura cada vez más crítica de *Cinestudio* se mostraba poco después en otro artículo titulado “Los problemas del cine español”, en donde se afirmaba que *No hay ideas, no hay industria y no hay ‘política’* en el cine español.<sup>31</sup>

A lo largo del año 1964, mientras sus páginas seguían siendo reflejo de la actualidad de la gestión cinematográfica del régimen, tal y como lo demuestra por ejemplo la publicación íntegra de las nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía Española, según la Orden Ministerial de 19 de agosto de 1964, aparecidas en el número de septiembre-octubre de ese mismo año, la revista mantenía las crónicas de los principales festivales europeos, alabando el cine de Bergman (aludiendo incluso a películas muy polémicas y prohibidas en España como *El silencio*), y cintas españolas como *La tía Tula*, *Del rosa al amarillo*, *Los inocentes* o *Nunca pasa nada*, o *El Evangelio según Mateo*, de Pasolini.

Ya en el año 1965 se declaraban *El verdugo* y *La tía Tula* como las dos mejores películas españolas del año anterior, al tiempo que continuaban los estudios sobre cine italiano y francés, dedicando artículos a Antonioni, la *Nouvelle vague*, e incluso al cine japonés y chino, así como las constantes referencias a la Televisión, y en especial a su relación con la infancia y juventud. Un síntoma más de la adhesión de la misma hacia el NCE fue que en el número 36-37 se llevó a cabo una encuesta entre los redactores de la revista tendente a seleccionar las diez mejores películas del cine español, entre las que se eligieron a *Bienvenido*, *Mister Marshall*, *Plácido*, *El verdugo* y *Los jueves milagro*, de Berlanga; *Calle mayor* y *Muerte de un ciclista*, de Bardem; *El pisito* y *El cochecito*, de Ferreri; *La tía Tula*, de Picazo, y *Surcos*, de Nieves Conde; es decir todas ellas dentro de la línea de realismo crítico característica de la renovación de los años cincuenta y del NCE de los sesenta.

La crisis de este modelo cinematográfico que tuvo lugar en el año 1965 (entre los renovadores de los 50 y la eclosión de las obras cumbre del NCE) determinó que en la encuesta de mejores películas españolas del año 1965, los redactores dejaran desiertas las categorías de mejor película, actor, actriz y guion.

Pero muy pronto surgieron los dos hitos de la edad dorada del NCE que provocaron el entusiasmo de los redactores de *Cinestudio*: *La caza*, de Carlos Saura y *Nueve cartas a Berta*, de Basilio Martín Patino, ambas estrenadas con mucho retraso en la segunda mitad de 1966 pero que no alcanzaron verdadera repercusión hasta 1967.

---

<sup>31</sup> PÉREZ LOZANO, J. M<sup>a</sup>, “Los problemas del cine español”, *Cinestudio*, 19, marzo 1964, pp. 36-37.

Por lo que se refiera a la irrupción de *La caza*, a partir de su proyección en el Festival de Berlín en agosto de ese año 1966, el crítico de *Cinestudio* comenzaba su crónica reconociendo que *La caza da testimonio de la definitiva presencia de Carlos Saura en el moderno cine español. Personalmente debo decir que La caza me parece la primera película de Saura definitivamente importante. Por muchas cosas, claro está, y algunas más importantes que la magistral lección de director que da en el film*. Asimismo, se admiraba su realización moderna, brillantísima, consciente y segura, destacando su capacidad para crear un clima, en el estudio minucioso de una situación límite, tan perfectamente medida que nos lleva hacia ese insólito final de manera irremediable, buscando en la violencia la solución única del drama que se ha planteado. Por supuesto se destacaba sobremanera el trabajo de los magníficos actores, sobre todo José Prada y Alfredo Mayo, y entraba en el fondo de la cuestión, apercibiéndose muy claramente del magnífico ejercicio metafórico y simbólico encerrado en la película de Saura:

*La tragedia toma en el film un carácter universal. La caza es el retrato despiadado de una generación perdida en sus recuerdos, unos recuerdos que sólo están contruidos sobre la violencia y el odio. Una generación que no ha sido capaz de perdonarse a sí misma y, por tanto, de perdonar a los demás. El tomar la guerra civil española como única referencia podría ser un grave error. Ciertamente que Carlos Saura, español, no puede evitar —ni quiere— plantearse ante el drama como testimonio español; pero el ‘vuelo’ de La caza se amplía en un mundo moderno, donde el odio viene siendo la fuerza motriz de todas las grandes posturas. El sentido del film traspasa todas las fronteras.<sup>32</sup>*

Un elogioso, pero acertadísimo y preclaro comentario, que supo destilar, ya en su momento, y antes del estreno de la película en las salas comerciales, el verdadero valor y trascendencia de esta obra clave en el devenir de la Historia del Cine español, y tan sintomática de ese concepto, que vertebra todo el presente texto, que hemos definido como “transición cultural”.

Algo después, ya en enero de 1967 *Cinestudio* comenzaba a prestar su atención a la otra obra cumbre del Nuevo Cine Español que es *Nueve cartas a Berta*, de Basilio Martín Patino. En ese caso, su director, Pérez Lozano, en el editorial, justificaba que la revista había dejado desierta la categoría de mejor película española del año 1966, pues no había podido ver *La caza* a pesar de haberse estrenado fugazmente a finales de noviembre de ese año —tan solo estuvo una semana en cartel—, y aún no se había estrenado *Nueve cartas a Berta*, pese a que él sí había podido visionarla, considerándola *una hermosa, hermosa película... es una de las me-*

---

<sup>32</sup> MORENO, F., “Los cinco grandes del festival: *La caza*”, *Cinestudio*, 48, agosto de 1966, p. 14.

*jores películas de la historia del cine español o como queramos llamar a esa cosa que se hace por aquí.*<sup>33</sup>

Un texto este que nos permite insistir de nuevo en el que fue el eterno y paradójico dilema en el que vivió envuelto el Nuevo Cine Español, y es que las películas que hoy en día consideramos como aportaciones claves a nuestra historia, y que algunos críticos visionarios e inteligentes como los de *Cinestudio* fueron capaces de valorar en su justa medida, fueron objeto del más absoluto desdén en su momento, siendo estrenadas con mucha demora, escasamente vistas por los espectadores, menos valoradas (ni comprendidas por el “gran público”) y muchas veces orilladas por la “crítica” al ser recluidas en el cajón del “cine minoritario”.

En ese mismo número de *Cinestudio*, se publicó la crítica del estreno madrileño de *La caza*, firmada esta vez por el crítico Ángel Llorente, habitual de la revista, que sin embargo era bastante más fría, acusándola injustamente de no saber mostrar *la expresión definitiva de sus criterios que tan claramente han expuesto en sus films algunos de sus compañeros de generación y que todo el mundo puede ver y comprender sin necesidad de descifrar jeroglíficos.*<sup>34</sup> Palabras que, a pesar de su dureza, corroboran ese componente metafórico de la película que, sin embargo, al crítico de *Cinestudio*, no gustó ni convenció.

Muy significativo de estos nuevos momentos que el cine español estaba viviendo resulta el editorial de *Cinestudio* en el que se relataba, con inconfesable alegría y notable sarcasmo berlangiano, la desaparición definitiva de la productora CIFESA. Del mismo modo que hemos visto al inicio de este trabajo con la desaparición de *Primer Plano*, la disolución definitiva de CIFESA suponía dejar atrás otro importantísimo capítulo del cine español de posguerra. La que fuera la principal de las productoras oficiales del régimen desde 1937, y dedicada solo a la distribución y la producción indirecta desde 1952, pasaba también a la historia, y con ella, una de las principales rémoras del cine español del periodo autárquico:

*Si Cifesa se ha muerto, crisantemos. No pretendemos ser crueles. La muerte es triste, pero inevitable (...) no se puede seguir viviendo sobre la picaresca, el crédito, la estafa, el engaño, el dejar de pagar lo que se debe, el peloteo de letras y el jugar a grande siendo un enano. Los muertos, muertos están. Llorarlos sirve de poco y, a Dios gracias, no resucitan (...) descansen en paz, Y no vuelva. Y sea, piadosamente acompañada hasta abajo, por otros colegas expectantes, o falsamente vivos.*<sup>35</sup>

<sup>33</sup> PÉREZ LOZANO, J. M<sup>a</sup>, “Voto por Patino, pero no vale”, *Cinestudio*, 53, enero de 1967, p. 4.

<sup>34</sup> LLORENTE, Á., “Crítica de *La caza*”, *Cinestudio*, 53, enero de 1967, pp. 23-24.

<sup>35</sup> “Necrológica y enhorabuena”, *Cinestudio*, 56, abril de 1967, pp. 3-4.

Siguiendo con su crónica de la actualidad cinematográfica, *Cinestudio* daba cuenta también, en tiempo presente, del surgimiento de los movimientos fílmicos más rompedores y renovadores que estaban eclosionando a finales de los años sesenta, a los que prácticamente ningún otro medio, a excepción de *Fotogramas* para el caso de la Escuela de Barcelona, tuvo la clarividencia de prestar entonces atención. Se trata de los casos del New American Cinema estadounidense, o de *una especie de asociación que se ha denominado Escuela de Barcelona*, aludiendo a ella bajo el paraguas del *Nuevo cine catalán*, de la que se señalaban ya las cintas *Dante no es únicamente severo*, de Jacinto Esteva y Joaquím Jordá (1967) y *Cada vez que...*, de Carlos Durán (1968), como los manifiestos y paradigmas de dicho movimiento.<sup>36</sup>

Asimismo, mientras se celebraba el estreno de películas que habían quedado postergadas, como *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), la revista criticaba con gran dureza el recrudescimiento de la censura cinematográfica, que había tenido lugar a finales de 1967. Y una vez más, este editorial de Pérez Lozano, resulta de un altísimo interés pues nos refleja, subliminalmente, pero con gran claridad, la deriva de la gestión cinematográfica del régimen.<sup>37</sup> No en vano, precisamente en esas fechas de noviembre de 1967, José María García Escudero, cuya gestión, como hemos visto, fue aplaudida con encendido entusiasmo de manera sistemática por la revista en los cinco años anteriores, había sido destituido. En ese momento, la Dirección General de Cinematografía, el organismo que gestionaba el cine español, fue degradada a la categoría de Subdirección, pasando a integrarse dentro de la nueva Dirección general de Cultura Popular y Espectáculos, dirigida por Carlos Robles Piquer, aunque siguió dependiendo del Ministerio de Información y Turismo, regido hasta 1969 por Fraga, y desde entonces por Alfredo Sánchez Bella. Una de las consecuencias directas de este cambio en la gestión del cine fue precisamente la que la revista denunciaba, el recrudescimiento de la censura que no fue sino un síntoma más del paso atrás en ese camino ascendente de renovación impulsado por García Escudero a quien era tan afecto la revista *Cinestudio*.

No es por ello extraño que, poco después, tras seis meses sin García Escudero, la revista se atreviera a decretar sin ambages *la agonía del cine español*, concretada en la parálisis total de la gestión cinematográfica y de las ayudas estatales (*los del Nuevo Cine español solo han hecho dos o tres películas y los comerciales están en dique seco por falta de ayudas y por la desorientación de la censura*), lamentando hasta tal punto el cese de García Escudero, que se

---

<sup>36</sup> "El Nuevo cine catalán", *Cinestudio*, 65, enero de 1968, pp. 9-23. Sobre la Escuela de Barcelona, véase AUBERT, J.P., *Seremos Mallarmé. La Escuela de Barcelona: una apuesta modernista*, Santander, Shangrila, 2016.

<sup>37</sup> *Cinestudio*, 63-64, noviembre-diciembre de 1967, pp. 3-4.

atrevían a afirmar: *hemos de pedirle que vuelva*.<sup>38</sup> Por si esta andanada fuera poco, en el mismo número de la revista se llevaba a cabo otra atrevida demanda: *Pedimos que cierre el NO-DO*.<sup>39</sup>

A partir de aquí, en enero de 1969 dio comienzo la última etapa de la revista, cada vez más acosada por las instituciones debido a su más que demostrado carácter beligerante e incómodo, replegando el estandarte de la defensa de la renovación y la transición cultural del cine español, que habían enarbolado con fuerza a lo largo de toda la década de 1960, y amignorando a la fuerza su tono crítico, para limitarse a escribir acerca de la crisis del cine español,<sup>40</sup> y de sus cineastas admirados de siempre: Buñuel,<sup>41</sup> Bergman, Bardem,<sup>42</sup> Truffaut,<sup>43</sup> y Kubrick,<sup>44</sup> entre otros. Curiosamente, en el último número de la revista, el correspondiente a diciembre de 1973, *Cinestudio* publicaba una crítica muy elogiosa sobre *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice, otro de los hitos, como veremos, de la transición cultural del cine español del tardofranquismo.<sup>45</sup>

### **Reseña y el final del tardofranquismo: la TV, la crisis de los setenta, el recrudescimiento de la censura y las “tres vías” del cine español**

En el momento álgido del Nuevo Cine Español, hizo su entrada en escena una nueva revista cultural, muy vinculada con el catolicismo progresista español, que fue *Reseña. Literatura, arte y espectáculos*, cuyo primer número apareció en febrero de 1964. Dependiente directamente de la Compañía de Jesús,<sup>46</sup> se trató de un foro de opinión de altísimo nivel intelectual, y de gran interés para estudiar el ambiente cultural y artístico del tardofranquismo, ya que prestaba su atención, muy ambiciosamente, a campos tan amplios como la crítica literaria y artística, el mundo de la música y el teatro, la televisión, y por supuesto (con especial énfasis) el

<sup>38</sup> “Agonía del cine español”, *Cinestudio*, 70, junio de 1968, p. 4.

<sup>39</sup> “Que cierre el NO-DO”, *Cinestudio*, 70, junio de 1968, p. 4.

<sup>40</sup> “Crisis”, *Cinestudio*, 83, marzo de 1970, p. 3.

<sup>41</sup> “Buñuel y *La Vía Láctea*”, *Cinestudio*, 78, octubre de 1969, pp. 24-27; “Crítica de *Tristana*”, *Cinestudio*, 84, abril de 1970, pp. 33-34.

<sup>42</sup> “Crítica de *Domicilio conyugal*”, *Cinestudio*, 92, diciembre de 1970, pp. 29-30.

<sup>43</sup> “Conversaciones con Juan Antonio Bardem”, *Cinestudio*, 80, diciembre de 1969, pp. 33-34.

<sup>44</sup> “2001, *Una odisea del espacio*”, *Cinestudio*, 74-75, marzo-abril de 1969, pp. 19-20.

<sup>45</sup> FEITO, A., “*El espíritu de la colmena*”, *Cinestudio*, 127, diciembre de 1973, pp. 47-48.

<sup>46</sup> También vinculada con la misma orden religiosa, y a la sombra de la Universidad Pontificia de Comillas, se encuentra la revista *Razón y fe*, que invariablemente prestó (y sigue prestando, ciento veinte años después de su fundación) una particular atención al cine. En la época en que se centra este trabajo, los encargados de las secciones de cine eran los padres Landáburu, Staehlin, Micó Buchón, entre otros, que formaban parte de una generación anterior, más veterana y, por tanto, menos beligerante, que la de los miembros de *Reseña*.

cine. Y es precisamente a partir de 1969, cuando a *Cinestudio* empezó a pasarle factura, como hemos visto, ese apoyo incondicional a la política de García Escudero, tras su marcha, cuando *Reseña* se convirtió en el principal adalid de esa postura más abierta y renovadora.

No hay que olvidar que la revista también había mantenido una muy clara postura proconciliar en sus primeros años, y se convirtió en la primera revista católica que dedicó artículos a *Viridiana* o a Pasolini, cuando sus nombres permanecían postrados en el máximo silencio, impuesto por la censura. De hecho, Buñuel y Pasolini fueron dos referentes omnipresentes en las páginas de *Reseña*, incluso pasados los años.<sup>47</sup>

Además, esta revista fue posiblemente uno de los medios que de una forma más reflexiva (y crítica) dedicó su atención al ámbito televisivo español. Bien es cierto que, todas las revistas dedicaban sus cometarios a la programación televisiva,<sup>48</sup> como hemos tenido ocasión de comprobar, pero los artículos de *Reseña* encierran la particularidad de su clara toma de postura, que nos permiten hacer una radiografía (nada halagüeña, desde luego) acerca de este panorama.

Así por ejemplo, le revista cargó con dureza contra el ya muy veterano Juan de Orduña y la mediocridad de sus últimos trabajos para TVE. Dicho cineasta, pionero del cine mudo español, que había comenzado interpretando y rodando zarzuelas cinematográficas en época muda, terminó su carrera artística, cincuenta años después, con aquel mismo formato con el que la comenzó, adaptando zarzuelas a la pantalla, con la misma comicidad dulcificada y los mismos tópicos retóricos de antaño (síntoma de una carrera ya en franca decadencia, por no decir terminada), pero en este caso, para la pantalla de TVE.<sup>49</sup> Y como no podía ser de otra manera, como signo inequívoco del paso del tiempo y reflejo del salto insalvable que el cine español había experimentado, los programas de Orduña recibieron el mayor desdén por parte de los renovadores críticos de *Reseña*.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> ARTETA, V. (s. j.), “Buñuel y su ‘Vía Láctea’”, *Reseña*, 27, abril de 1969, pp. 150-160; GONZÁLEZ MOLINA, A., “Pasolini y Buñuel cara a cara (*Teorema* y *La Vía Láctea*)”, *Reseña*, 28, junio de 1969, pp. 234-240.

<sup>48</sup> Acerca del panorama sobre la televisión en la España de los años sesenta y setenta, y su relación con el cine, véanse sobre todo las obras de Manuel Palacio: PALACIO, M. (ed.), *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011; PALACIO, M., *La televisión durante la Transición española*, Madrid, Cátedra, 2012, y PALACIO, M. (ed.), *Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013. Asimismo, MONTERO DÍAZ, J., (ed.), *Una televisión con dos cadenas. La programación en España (1956-1990)*, Madrid, Cátedra, 2018; ANSÓN, A. *et alii*, *Televisión y Literatura en la España de la Transición (1973-1982)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2010.

<sup>49</sup> Para TVE Orduña rodó *La revoltosa*, *La canción del olvido*, *Bohemios* (1969), *El huésped del sevillano* (1970) y *El caserío* (1972).

<sup>50</sup> GÁLLEGO, D., “Las zarzuelas de TVE”, *Reseña*, 28, junio de 1969, pp. 203-207.

Por otro lado, en abril de 1970 José Luis Garci, habitual redactor en *Cinestudio* y *Reseña*, escribía sobre la programación cinematográfica de TVE elogiando que, en este caso, la crisis de creatividad del ente público determinara que se emitieran hasta cuatro películas a la semana en dicho canal, señalando que se trataba de una opción muy superior a la de la emisión de los famosos *Estudio 1*, de producción propia. Sin embargo, lamentaba que aquellas se emitieran dobladas, e incluso se proyectasen copias censuradas, aludiendo a un irrelevante escándalo provocado cuando se emitió una copia de *Anatomía de un asesinato* (Otto Preminger, 1959) a la que los censores olvidaron cortar la imagen de una *prenda interior* femenina, que por cierto era muy relevante en el “delicado” argumento de la película.<sup>51</sup>

Con un espíritu crítico muy certero, y con una sinceridad directa la revista elogió algunas iniciativas de TVE, como la proyección de “Los Hechos de los Apóstoles” de Roberto Rossellini durante la Semana Santa de 1970, mientras criticaba otras, como sucedió cuando se daba cuenta de las *muestras de agotamiento* de algunas series como las *Fábulas*, de Jaime de Armiñán.<sup>52</sup>

En el verano de ese mismo año se hacía “Balance de un semestre en la programación de TVE”, que se saldó con un juicio *globalmente negativo*, criticándose la falta de independencia del ente público, el férreo dirigismo al que se sometía la programación desde el Ministerio de Información y Turismo, *cuyas derivas políticas afectan negativamente a TVE*, así como los *tamices y censuras* de que era objeto.<sup>53</sup>

Por supuesto los famosos *Estudio 1* estuvieron presentes en las páginas de *Reseña*, y no siempre de forma negativa, pues por ejemplo la revista alabó el montaje de *Hamlet*, realizado por Antonio Gala y Claudio Guerín, que además tuvo una duración inusitadamente larga respecto a otros episodios de la serie.<sup>54</sup>

Muy significativo fue también, sobre todo por provenir de una revista jesuita, el artículo que el redactor Norberto Alcover dedicó al programa religioso *Cuestión urgente*. Se trataba de un programa de cierto aperturismo ideológico muy acorde con la teología jesuítica, que la revista calificaba como único programa religioso de verdadero mordiente (...) *barrido de la programación sin aviso*, debido, al parecer, a *ciertos roces con la censura y a causa de ciertos sectores recalcitrantes de la Iglesia Católica española*.<sup>55</sup>

<sup>51</sup> GARCI, J. L., “Programación de cine en TVE”, *Reseña*, 34, abril de 1970, pp. 246-247.

<sup>52</sup> IRIBARREN, R., “Crítica de *Fábulas*”, *Reseña*, 36, junio de 1970, pp. 361-364.

<sup>53</sup> PÉREZ GÓMEZ, A. A., “Balance de un semestre”, *Reseña*, 37, julio-agosto de 1970, pp. 435-439.

<sup>54</sup> PÉREZ GÓMEZ, A. A., “Crítica de *Hamlet*”, *Reseña*, 40, diciembre de 1970, p. 606.

<sup>55</sup> ALCOVER, N., “El misterioso caso de *Cuestión urgente* en TVE”, *Reseña*, 42, febrero de 1971, pp. 124-125.

Ya a finales del año 1972, apareció en las páginas de *Reseña* una mención, muy poco condescendiente por cierto, al famosísimo programa de TVE, *Un, dos tres... responda otra vez*, del que desdeñosamente se señaló que era un programa *ameno, pero simple* [fig. 5].<sup>56</sup> Finalmente, en febrero de 1973 se publicó un interesantísimo estudio bajo el título de *La TV a debate*.<sup>57</sup>

Más allá de las interesantes referencias de *Reseña* en torno al ámbito de la televisión en España, conviene señalar que los tres ejes principales en torno a los que giraron los comentarios y artículos de *Reseña* fueron, en primer lugar dar cuenta de la enorme crisis en la que se sumió el cine español en ese tránsito a la década de 1970 y en los primeros compases de la misma; en segundo lugar, su preocupación y crítica constante por el espinoso tema de la censura cinematográfica, muy radicalizada por entonces; y por último por ser reflejo de las “tres vías” que definieron al cine español de aquellos años.

Por lo que se refiere a la profunda crisis, tanto institucional como creativa y económica con la que el cine español comenzó la década de 1970, hay que señalar que esta se tradujo incluso en una cierta conflictividad en la escuela Oficial de Cine de Madrid, que estalló en el verano de 1970 en forma de una suerte de huelga de estudiantes, ante *la fractura total entre los elementos rectores y el alumnado*, que tomó la determinación de no acudir a las aulas en ese final de curso 1969-1970.<sup>58</sup>

Esta grave situación, lejos de solucionarse con rapidez, quedó estancada en los primeros años de la década de 1970, tal y como delata el texto de *Reseña* publicado en abril de 1972, donde Norberto Alcover



Fig. 5. IRIBARREN, R. M<sup>a</sup>, “Crítica de Un, dos, tres... responda otra vez”, *Reseña*, 57, julio-agosto de 1972, p. 47.

<sup>56</sup> IRIBARREN, R. M<sup>a</sup>, “Crítica de *Un, dos, tres...responda otra vez*”, *Reseña*, 57, julio-agosto de 1972, p. 47.

<sup>57</sup> *Reseña*, 62, febrero de 1973, pp. 43-47.

<sup>58</sup> “Panorámica”, *Reseña*, 37, julio-agosto de 1970, p. 420.

daba cuenta de que *el cine, en España, ha concluido uno de sus peores años, en calidad y producción global, de su historia reciente*.<sup>59</sup>

Acerca de la censura, la revista, como hemos visto, atacó el celo represor oficial contra el cine español, pero no dejó de mencionar a aquel cine extranjero que ni siquiera llegaba a estrenarse, o se postergaba incluso durante una década, como pasó con películas como *El silencio* de Bergman, rodada en 1963, pero no estrenada en España hasta 1976. Es por eso que, a partir de 1970, todos los meses de septiembre, la revista publicó una sección monográfica titulada, muy explícitamente, “El cine que no se estrena en España”.<sup>60</sup>

En ese mismo sentido resulta muy interesante el editorial del número 49 de *Reseña*, correspondiente a noviembre de 1971 en el que se da cuenta del estreno de *Abismos de pasión*, de Luis Buñuel, *una de sus peores películas mexicanas*, mientras se preguntaba, con hiriente ironía: *¿cuándo veremos Belle de jour o Viridiana?*<sup>61</sup>

Las críticas a la censura fueron en aumento y crecieron en intensidad progresivamente, como lo demuestra el texto aparecido en febrero de 1972 en el que, con su habitual sorna, la revista afirmaba, sobre la prohibición de la magistral película de Visconti: *Pues nada, tendremos que esperar 15 años para que podamos ver Muerte en Venecia. Habrá que pasar todo ese tiempo para que quede claro que los censores que la han prohibido eran unos mojigatos asustadizos*.<sup>62</sup>

Como no puede ser de otro modo, desde las páginas de *Reseña* se atacó con dureza esa dinámica de tantos espectadores españoles de acudir a las salas de las ciudades del sur de Francia, más cercanas a nuestras fronteras, para consumir ese tipo de cine que no podía verse en España, normalmente por su contenido erótico, tal y como sucedió en la primavera de 1972 con las películas *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) y *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968).<sup>63</sup> Y tan solo un año más tarde, este asunto volvía a aparecer en la revista, que hacía una crítica feroz a lo de *Perpignan*, con motivo de la proyección allí de *El último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972):

*La inundación de españoles ha provocado situaciones realmente lamentables: se han agotado las revistas pornográficas y los libros anti-régimen, los restaurantes, hoteles y tiendas no han podido satisfacer la demanda de esa imprevisible turba de*

<sup>59</sup> ALCOVER, N., “Premios para un cine impremiante”, *Reseña*, 53, marzo de 1972, p. 55.

<sup>60</sup> *Reseña*, 38, septiembre-octubre de 1970, pp. 481-485; *Reseña*, 48, septiembre-octubre de 1971, pp. 487-491; *Reseña*, 58, septiembre-octubre de 1972, pp. 32-51, etc.

<sup>61</sup> “Panorámica”, *Reseña*, 49, noviembre de 1971, p. 559.

<sup>62</sup> “Panorámica”, *Reseña*, 52, febrero de 1972, p. 33.

<sup>63</sup> “Más allá de los Pirineos”, *Reseña*, 55, mayo de 1972, p. 27.

*clientes. Todo ello no hace sino aumentar nuestro rubor y vergüenza. Ahora bien, lo que parece absurdo es tronar sin dar agua. Indignarse contra el 'catetismo' sin que se haya puesto remedio.*<sup>64</sup>

En último lugar, resulta muy significativo que la revista *Reseña*, cuando la teoría de las “tres vías” del cine español, todavía no había sido enunciada por los historiadores del cine, ya se refería a cada una de ellas por separado, calificándolas de forma muy desigual, y dando por tanto, sin pretenderlo, carta de naturaleza a esa subdivisión que todavía tiene vigencia en la actual historiografía española sobre el cine del tardofranquismo.

En ese sentido, la revista, a través de la pluma de su redactor, Norberto Alcover, hizo constantes alusiones (mejor dicho, desprecios) a “esa primera vía” correspondiente al cine más puramente comercial. Así, cuando el crítico hablaba de la *miopía político-cultural* del gobierno español, hacía una encendida defensa del Tratado de Roma y de la Democracia, criticando a su vez esa falsa moral *que permite el destape*, su *paternalismo con el espectador menos culto* y la presencia de *lo grosero, lo chabacano y lo vulgar* en el cine español más comercial. Así por ejemplo se lamentaban de que los éxitos del año anterior en el cine español hubiesen venido encabezados por películas como *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) o *Aunque la hormona se vista de seda* (Vicente Escrivá, 1971).

Pero lo interesante es que, en ese mismo texto, el redactor de *Reseña* denunciaba que, sin embargo, le acababan de prohibir un guion a Saura (que se comparaba con *Viridiana*, de Buñuel), señalando incluso que *el cineasta quiere irse de España*, haciéndose una mención muy directa a ese otro tipo de cine español, más intelectual, crítico y metafórico, heredado de *La caza*, nada comercial, pero pleno de ideología renovadora y progresista, muy en la línea editorial de *Reseña*, que denominamos como la “segunda vía” del cine español.<sup>65</sup>

Y justamente en el número siguiente de *Reseña*, cuando se reflexionaba sobre la preocupante situación del cine español a la altura de 1972, lamentándose que hubiera *decaído el número de películas producidas*, el *bache económico*, su *escasa presencia en los festivales* de cine europeos (*nuestros mejores films eran muy malos*, llega a afirmarse), se destacaran, como películas logradas, *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán) y *Españolas en*

<sup>64</sup> “Lo de Perpignan”, *Reseña*, 65, mayo de 1973, p. 34.

<sup>65</sup> ALCOVER, N., “Censura cinematográfica: miopía político cultural”, *Reseña*, 52, febrero de 1972, pp. 52-54.

*París* (Ricardo Bodegas), película fundacional de la “tercera vía” del cine español,<sup>66</sup> capitaneada por el productor José Luis Dibildos.<sup>67</sup>

### Las obras cumbre de la “transición cultural” en los últimos compases del franquismo

Tanto la revista *Cinestudio*, como *Reseña*, cuyas páginas nos han servido de fiel hilo conductor para transitar por los recovecos del cine español en estas dos décadas, resultan, finalmente, de gran ayuda, como cronistas de los estrenos y, en casi todos los casos, preclaros analistas de los hitos claves de esta transición cultural en el cine español.

El primero de ellos lo constituyó, a mediados de 1970, *Tristana*, de Luis Buñuel. La película, que supuso el regreso del cineasta calandino para trabajar a España nueve años después del escándalo de *Viridiana*, y que resultó ser la última producción española de Buñuel, obtuvo una admirable acogida en las páginas de *Reseña*, que situó la película a muchos kilómetros de distancia de nuestra producción nacional, relacionando el “genio” de Buñuel, con intelectuales españoles de la talla de *Quevedo*, *Goya*, *San Juan de la Cruz* o *Carlos Saura*.<sup>68</sup> Por su parte la crítica de su estreno publicada por *Cinestudio*, resaltaba que lo que *nadie podrá negar a Luis Buñuel es la categoría de maestro*, destacando con acierto, como dos de los principales logros de la película *el inusitado poder de ambientación* de la historia galdosiana (*Galdós —ya lo vimos antes en Nazarín— debe estar muy dentro de Buñuel*, llega a afirmar el crítico jesuita Pedro Miguel Lamet), por un lado, y en segundo lugar su habilidad para lograr el *estruendo explosivo creado por dos polaridades que estallan por lo pasmosamente opuestas y humanas: la religión y la morbosidad sexual. La primera en este film está poco tratada a un nivel explícito, sin embargo subyace continuamente y de una forma peyorativa; la segunda es el mordiente básico del film que constituye su suspense narrativo y que da pie para la crítica sociológica*.<sup>69</sup>

Tras el estreno de la obra de Buñuel, hubo que esperar más de tres años para que apareciera un film tan indiscutible como imprescindible en este panorama, como es *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice. La crítica

<sup>66</sup> Sobre este tipo particular de cine, véanse los escritos de Ana Asión, sobre todo ASIÓN SUÑER, A., *El cambio ya está aquí. 50 películas para entender la Transición Española*, Barcelona, Editorial UOC, 2018, y ASIÓN SUÑER, A., *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980). Testimonios de una transición olvidada*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018.

<sup>67</sup> *Reseña*, 53, marzo de 1972, p. 55. Véase también, PÉREZ GÓMEZ, A. A., “Dibildos, Bodegas, Garcí y su Tercera Vía”, *Reseña*, 74, abril de 1974, pp. 54-58.

<sup>68</sup> PÉREZ GÓMEZ A. A., “Crítica de *Tristana*”, *Reseña*, 35, mayo de 1970, pp. 298-302.

<sup>69</sup> LAMET, P. M., “Crítica de *Tristana*”, *Cinestudio*, 84, abril de 1970, pp. 33-34.

de su estreno fue recibida con alborozo por *Reseña*: *parece que, aunque el nivel del cine español sea muy bajo, está de los hados que haya siempre algo de luz en el candelero*. Resulta curioso también comprobar como la figura del director de la película, Víctor Erice, se trataba en total consonancia con el “otro” gran miembro de esa segunda vía, artífice principal del panorama en el que nos movemos, y que no es otro que Carlos Saura: *desde hace ya bastantes años las películas de Carlos Saura lograban que las tinieblas no fueran completas (...) he aquí que Víctor Erice (...) nos sorprende del todo favorablemente con una personalísima y elegante película*. Por lo demás, el acertado crítico Ángel Camiña, en el larguísimo texto que le dedicó a la película, desenrañaba uno por uno todos los principales valores y usos simbólicos que hacen del filme de Erice una de las obras maestras de la Historia del Cine español: el estudio de la psicología infantil, la radiografía de esa España de posguerra, el exilio “interior” de los personajes protagonistas, el enorme peso del mito de Frankenstein como amigo/monstruo de la niña, el prófugo político (un maquis) que juega con la niña y se esconde, que mata y es asesinado, sin que ella entienda el porqué de ninguna de las cosas que atañen a su “espíritu” amigo; esa metáfora de la España de posguerra como una colmena en la que todos los “obreros” trabajan ciegamente para una única “abeja reina”; en definitiva, se hace especial hincapié en el talante vigilante y abierto de la niña protagonista, que no es otro que el de esta generación de cineastas que llevaron a lo más alto la transición cultural en el cine español antes de la muerte de Franco [fig. 6]. La revista destaca por supuesto la puesta en escena, la fotografía soberbia de Luis Cuadrado *que se supera a sí mismo con soberbios contraluces e inspiradísima iluminación, pictórica y casi preciosista; la música es elegante, pero poca*; destacando también la sobriedad de los diálogos y el constante uso de los silencios, *tan estéticos y simbólicos, y tan inhabituales en el chillón e histriónico cine español coetáneo. Y excelente la dirección de actores y sus interpretaciones*.<sup>70</sup>

Por su parte, *Cinestudio*, en su último número consideraba la cinta de Erice, como una *película precursora (...) la primera cinta nacional plenamente ‘moderna’ (...) obra polémica, abierta a distintas interpretaciones, a diferentes sugerencias, que necesita de la colaboración y cooperación personal del espectador, ya nunca más considerado como infante menor de edad (...) sus personajes son perfectamente ‘creíbles’*.<sup>71</sup>

El siguiente hito indiscutible en este devenir lo constituye *La prima Angélica*, de Carlos Saura. Tras la crítica, bastante negativa, que había reci-

<sup>70</sup> CAMIÑA, A., “Crítica de *El espíritu de la colmena*”, *Reseña*, 69, noviembre de 1973, pp. 39-41.

<sup>71</sup> FEITO, A., “Crítica de *El espíritu de la colmena*”, *Cinestudio*, 127, diciembre de 1973, pp. 47-48.



Fig. 6. CAMIÑA, Á., “Crítica de El espíritu de la colmena”, *Reseña*, 69, noviembre de 1973, p. 39.

maestra de ese cine metafórico de Saura en el que reflexiona en torno a la posguerra y el tiempo “arrebataado” a la sociedad durante esa etapa, no deja de faltarle un poco de razón al crítico, ya que, como hemos visto, ese asunto constituye la materia prima sustancial del cine de Saura desde *La caza*, rodada seis años atrás. En efecto, Luis Urbez ponía de manifiesto la obsesión de Saura por manifestar cómo los males de la Guerra Civil y de la temprana posguerra marcaron sin solución a toda una generación, que quedó atrás inmersa en ese país perdido que nunca volverá, marcada por la soledad, la añoranza, la nostalgia, producto de esa “infancia rota”, *del clima religioso hecho de miedo, de renunciaciones, de turbaciones y de pecado mortal; y un descubrimiento de la sexualidad, tan imprevisto como insuficiente, padecido al socaire de las circunstancias*. Por supuesto Urbez no negaba el carácter simbólico y *parabólico* de la película, hablaba del desdoblamiento temporal que se muestra incluso físicamente en los personajes, para concluir que era, *tras La caza y El jardín de las delicias el film más mordiente de Saura: la narración es casi perfecta y la estructura es inteligente hasta el punto de antojársenos simple en su complejidad (...) el film ha comenzado ya a levantar las primeras ampollas (...) y su permanencia en cartel, a pesar de las disidencias, será un buen signo de que los males y la*

bido la anterior película del cineasta oscense, *Ana y los lobos*, de la que el crítico de *Reseña*, el joven jesuita Luis Urbez, llegó a considerar *que Saura se ha equivocado*, en este caso, el mismo autor le dedicaba un comentario, no exento de cierto desdén al principio, tras el que no pudo dejar de admirar el importante paso que la película suponía [fig. 7]. Así, su texto comenzaba aventurando la convicción de que *los mismos hechos, y sobre todo las mismas consecuencias, siguen estando presentes en sus películas desde hace ya mucho tiempo. Y habrá que empezar a pensar si el mismo antiquilosoamiento parapléjico que él achaca a nuestra sociedad no comienza a ser una trampa sutil que acaba siempre por imponérsele, de manera irremediable, a la hora de reflejarla en la pantalla*. Y aunque lo cierto es que *La prima Angélica* es posiblemente la obra



*Fig. 7. Portada de Reseña, 76, junio de 1974.*



Fig. 8. PÉREZ ORNIA, J. I.,  
 “Crítica de *Furtivos*”, *Reseña*, 89,  
 noviembre de 1975, p. 25.

cinematográficos del país). Precedente y vergonzoso desamparo de *Hay que matar a B. Un cineasta honesto y firme, intransigente con los caciques del cine*. Situación que, sin embargo, una vez superadas las dificultades, favoreció a Borau, ya que generó una gran expectativa entre el público y la crítica, que se vio refrendada por una muy buena recepción en taquilla, además de por alzarse como la gran triunfadora del festival donostiarra de ese año.

Pasando al comentario sobre la película, el crítico señalaba un dato interesante, individualizando a Borau dentro del *clan Querejeta* (respecto a Saura y Erice, sobre todo) considerándolo un cineasta menos metafórico, y *más directo, más ligado a nuestro mundo real*; aunque el propósito de su cine fuera muy similar, y por ello, ese ropaje realista, lo convertía en un autor más audaz que el resto de sus compañeros. El crítico dedicaba buena parte de su comentario a glosar pormenorizadamente las virtudes de la fluidez y enorme solidez narrativa de la película, apoyada en un “guion de hierro” que llegaba a compararse con el montaje soviético de Pudovkin. Asimismo, destacaba su enorme componente poético, insistiendo en que *los personajes son el plato fuerte*. Tras diferenciar en dos grupos a los personajes: *opresores muy planos narrativamente, y oprimidos, llenos de*

*irritación no perduran*.<sup>72</sup> Palabras que, inequívocamente, aupaban a *La prima Angélica* a ocupar uno de los más destacados puestos de la transición cultural en el cine español, lo que le hizo valedora de la distinción de *mejor película española de 1974* por parte de la revista *Reseña*.<sup>73</sup>

Y ya en 1975, tras triunfar en el Festival de San Sebastián, el crítico de *Reseña* José I. Pérez Ornia, publicaba una crítica sobre *Furtivos* en la que comenzaba denunciando las enormes dificultades que Borau había tenido para sacar su filme adelante: *lucha con la censura, que es un género de Inquisición. Trabas administrativas o reticencia política (política manejada por los intereses anticulturales y comerciales de los grandes trusts*

<sup>72</sup> URBEZ, L., “Crítica de *La prima Angélica*”, *Reseña*, 76, junio de 1974, pp. 35-37.

<sup>73</sup> “Los mejores films del año”, *Reseña*, 81, enero de 1975, p. 18.

*aristas y de interesantes matices narrativos*, se extraía una de las tesis fundamentales de la película:

*Las pobres gentes 'de la película' sufren la represión de las autoridades del orden que les impiden ser libres. Ángel defiende y salva a quienes están indefensos (...) el gobernador no solo no sabe cazar sino que se divierte con la vida de los animales. En vez de defender, reprime y le roba la libertad a Ángel (...) en ese bosque donde el gobernador y los suyos respiran paz, hay violencia y muerte. Ángel se vengará.*<sup>74</sup>

De modo que, aunque de forma menos explícita que hemos visto en casos anteriores, la crítica de *Furtivos* publicada en *Reseña* de nuevo nos demuestra la entidad de esa película como alegato de denuncia social y política, sobre ese bosque en aparente paz y tranquilidad (que era España) pero que en realidad estaba plagado de trampas, cepos y cazadores furtivos que querían evadirse de esa situación, aunque eso provocara muerte y destrucción [fig. 8].

Todo lo cual hace de *Furtivos* el último gran exponente de la transición cultural cinematográfica en el tardofranquismo. No en vano, la película de Borau se estrenó el 8 de septiembre de 1975, tan solo cinco semanas antes de la muerte de Franco.

### **Epílogo: Nuevas fórmulas de hacer prensa cinematográfica hacia la Transición política: *Dirigido por...* y *Nuevo Fotogramas***

En medio de este panorama que hemos venido trazando, cabe todavía realizar una pequeña mención final a otros dos medios de prensa cinematográfica, que resultan muy significativos del cierre de este periodo, y del comienzo de una nueva etapa en la política, la cultura y la cinematografía españolas.

Así, en las mismas fechas en las que *Cinestudio* estaba a punto de desaparecer engullida por la “administración”, y en el mismo mes en que *Reseña* publicaba el mencionado número monográfico titulado *La TV a debate*, entraba en escena *Dirigido por...* Una nueva revista cinematográfica, que inauguraba también una nueva forma de análisis y crítica fílmica —por fortuna, todavía hoy vigente, casi medio siglo después— fundamentada, por supuesto, en la crítica de estrenos, pero rehuyendo prácticamente el terreno de lo ideológico, y ese tira y afloja que las revistas mencionadas más arriba mantenían con el poder fáctico. Un medio de prensa independiente, por tanto, que además inauguró la costumbre de llevar a cabo en cada uno de sus sucesivos números, estudios monográfi-

<sup>74</sup> PÉREZ ORNIA, J. I., “Crítica de *Furtivos*”, *Reseña*, 89, noviembre de 1975, pp. 25-26.

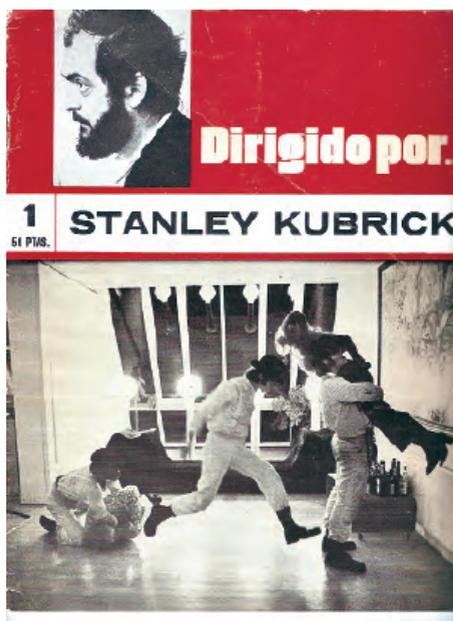


Fig. 9. Portada de *Dirigido por...*, 1, febrero de 1973.



Fig. 10. Portada de *Fotogramas*, 1574, 15 diciembre de 1978.

cos (particularmente de cineastas de actualidad en aquellos momentos, aunque poco a poco fue descendiendo hacia el terreno de la Historia del Cine), que se convertían uno tras otro (ante la escasez de bibliografía cinematográfica que se sufría en nuestro país) en textos de referencia en el terreno del análisis cinematográfico. Así por ejemplo, todavía resultan míticos, algunos monográficos como el dedicado a Stanley Kubrick en el número 1 de *Dirigido por...*, entre tantos otros cineastas [fig. 9].

Por otro lado, a la altura de 1975, cuando se estrenó *Furtivos*, hacía ya tiempo que la revista *Fotogramas* (entonces rebautizada como *Nuevo Fotogramas*) había entrado en una consciente dinámica comercial, apoyada totalmente en el componente erótico, no tanto de sus temas y comentarios, sino de sus imágenes fotográficas, y sobre todo, de sus portadas. Como es sabido, en un momento en el que el “destape” estaba ya siendo sustituido por el erotismo mucho más directo, fueron pocas las actrices (y también algún actor) que no aparecieron en la portada de dicha revista, luciendo, más o menos explícitamente, sus encantos físicos [fig. 10]. Una revista que, por cierto, ni siquiera publicó, ni en 1964, ni en 1975, críticas de los estrenos de *El verdugo* y *Furtivos*, las dos piezas claves de la cinematografía del tardofranquismo, sobre las que se construyó, bastante tiempo antes de la muerte de Franco, los cimientos de la transición cultural del cine español.