

El cineclub de Salamanca tras las *Conversaciones* (1955-1963). Divulgador de un nuevo cine español¹

The Salamanca Film Club after the *Conversaciones* (1955-1963).
Disseminator of a new Spanish cinema

MANUEL HERRERÍA BOLADO^a
Universidad de Salamanca

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2024.058.003>

RESUMEN

La explosión cuantitativa, pero también cualitativa que vivió el cineclubismo español durante la década de los años cincuenta y sesenta, invita a atender la implicación que tuvo el Cineclub Universitario del SEU de Salamanca (CUSS) como espacio de atención y difusión de un nuevo cine español. Tras la marcha de Basilio Martín Patino de la dirección del cineclub, hubo unos años —consecuencia de la celebración de las Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca y de las revueltas estudiantiles de febrero de 1956— en los que la excesiva vigilancia a las iniciativas juveniles estuvo a punto de terminar con aquella aventura. José Luis Hernández Marcos, director desde octubre de 1955, compaginó y aprovechó su puesto en la dirección de la Federación Nacional de Cineclubs (FNC) organizando ciclos y cursos en los que se mostraba y apoyaba el cine de una generación recién salida del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). Este artículo se centrará en dos de los eventos que más representaron aquella tendencia: el II Curso de Estudios Universitarios de Cine, de 1960 y el II Encuentro del Cine Español, de 1963. Se verá también, cómo desde el cineclub fueron perdiendo aquel interés —arrastrado desde 1953— por ligar la cultura cinematográfica a la universidad. Los boletines especiales que elaboraron para estos encuentros, sumado a la documentación epistolar custodiada por el Archivo Histórico Provincial de Salamanca (AHPSa), configuran parte de la base documental sobre la que se sustenta este estudio.

Palabras clave: Salamanca, *Conversaciones*, cineclub, nuevo, *Cinema Universitario*, Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, Escuela Oficial de Cine.

ABSTRACT

The quantitative and qualitative explosion that Spanish film clubs experienced during the 1950s and 1960s encourages research on the contribution of the University Film Club of the SEU of Salamanca (CUSS) as central location for the consideration and dissemination of a new Spanish cinema. After Basilio Martín Patino's departure from the direction of the film club, there were some years —consequence of the student revolts of February 1956— in which excessive surveillance of youth initiatives almost put an end to the adventure. However, José Luis Hernández Marcos, director from October 1955, reconciled and took advantage of his position as director of the National Federation of Film Clubs (FNC), organising cycles and courses that showcased and supported the cinema of a generation that had just graduated from the Institute of Cinematographic Research and Experiences (IIEC). This article will focus on two of the events that most represented that trend: the II University Film Studies Course, in 1960 and the II Spanish Film Encounter, in 1963. The article will also address how the film club started losing

[1] Trabajo financiado por la Junta Castilla y León y el Fondo Social Europeo mediante un contrato predoctoral (convocatoria PR-2020).

interest—which had been upheld since 1953—for connecting film culture to the University. This study uses archival sources as foundation for the research: the special bulletins the film club produced for these encounters, as well as the epistolary documentation kept in the Provincial Historical Archive of Salamanca (AHPSa).

Keywords: Salamanca, Conversaciones, film club, new, *Cinema Universitario*, Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, Escuela Oficial de Cine.

[a] **MANUEL HERRERÍA BOLADO** es investigador predoctoral en la Universidad de Salamanca. Graduado en Historia del Arte con Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Es miembro del grupo de investigación GELYC (Grupos de Estudios sobre Cine y Literatura) y colabora con el GIS (Grupo de Investigación Ideología, Imagen y Sociedad). Trabaja sobre el cine y la crítica cinematográfica española de los años cincuenta y sesenta, concretamente sobre las implicaciones de la revista *Cinema Universitario*, percibida como un objeto de mediación cultural, social y política, abordando su estudio desde diferentes escenarios históricos. También ha participado en el proyecto de investigación «Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas» (HAR 2017-85392-P). E-mail: mahebo@usal.es

Introducción

La recepción de la nueva ola cinematográfica de la que se ocupa este trabajo ha sido con anterioridad tratada desde el plano de la crítica, es decir, se ha estudiado cómo las revistas cinematográficas de la época acogieron y publicitaron los trabajos de aquellas nuevas generaciones de cineastas que salían de la Escuela Oficial de Cine (EOC) a principios de la década de los sesenta². José Enrique Monterde vincula la revista *Nuestro Cine* (1961-1970) a la promoción de los nuevos cines durante los años sesenta, acontecimiento que coincidía con la llegada de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía y Teatro (DGCyT). La carencia de una línea teórica sólida en *Nuestro Cine*, al contrario que en revistas como *Cahiers du cinéma*, *Cinema Nuovo* o *Positif*, venía de la herencia crítica de *Objetivo* (1953-1955) y de *Cinema Universitario* (1955-1963), revista aún vigente, pero en el punto de mira de las autoridades. Monterde marca el punto álgido de atención en las páginas de *Nuestro Cine* a lo que más adelante se ha conocido como Nuevo Cine Español (NCE), en diciembre de 1962 «cuando San Miguel advierte sobre “El cine español y su nueva etapa”, con motivo del ascenso de García Escudero a la dirección general»³.

Es necesario aclarar que comenzamos hablando de «un nuevo cine español» y no del Nuevo Cine Español (con mayúsculas) debido a una exigencia conceptual, ya que a principios de los años sesenta aún no se había formulado con todas las delimitaciones cronológicas, generacionales, estéticas o económicas que la historiografía le ha ido adjudicando a lo largo de los años. No queremos caer en anacronismos, por lo que nos proponemos aportar algunos datos que puedan no cambiar, sino aclarar la genealogía de lo que hoy entendemos por NCE. Son muchas las voces que han reclamado su paternidad, sin ir más lejos, Jesús García Dueñas quien, como parte del consejo de redacción de *Nuestro Cine*, y sobre todo en *Triunfo*, habría acuñado el término junto a César Santos Fontenla alrededor de 1964. Así lo explicaba en el debate sobre la modernidad en el XII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine: «No fue en *Nuestro Cine*, sino en *Triunfo*, donde más labor de propagación hicimos de la buena nueva, y donde definimos y pusimos el nombre a ese nuevo movimiento y lo denominamos Nuevo Cine Español»⁴.

La historiografía ha delimitado generalmente el término partiendo de la Orden Ministerial del 19 de agosto de 1964, con la que se cambiaban las medidas de protección del cine español, siendo revelador el tercer apartado del artículo tercero del capítulo primero («Disposiciones Generales»), donde se establecían las características que podían llevar a la comisión a considerar un proyecto cinematográfico de interés especial:

Los que con un contenido temático de interés suficiente presenten características de destacada ambientación artística, especialmente cuando faciliten la incorporación a la vida profesional de titulados de la Escuela Oficial de Cinematografía o, en general, de nuevos valores técnicos o artísticos.⁵

Nos encontramos con dos de los ingredientes que han ido forjando el término: la modernidad —con todos los matices y discusiones que implica tal concepto— y las generaciones que salían de la EOC. La nueva etapa de José María García Escudero en la DGCyT entre 1962 y 1967, trajo algunas novedades, como —además de la protección estatal— la elaboración de un nuevo código de censura, fruto de la petición

[2] El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) pasó a ser la EOC en noviembre de 1962. Así se especifica en el Artículo 1º en «Orden de 8 de noviembre de 1962 por la que se aprueba el reglamento de la Escuela Oficial de Cinematografía el Plan de estudios de la misma» (*Boletín Oficial del Estado*, n.º 269, 9 de noviembre de 1962), pp. 15.899-15.906.

[3] José Enrique Monterde, «La recepción del “nuevo cine”. El contexto crítico del NCE», en *Los «Nuevos cines» en España: Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2003), p. 111.

[4] Jesús García Dueñas, «Primer debate: La modernidad cinematográfica», en *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad* (Madrid, Ediciones de Imán, 2009), p. 419.

[5] «Orden de 19 de agosto de 1964 para el desarrollo de la cinematografía nacional, acordada por la Comisión Delegada de Asuntos Económicos, a propuesta del Ministerio de Información y Turismo» (*Boletín Oficial del Estado*, n.º 210, 1 de septiembre de 1964), p. 11.462.

de la esfera cinematográfica, el cual esperaba «facilitar» el trabajo creativo y las posibilidades de mercado a través de un incremento cuantitativo de las coproducciones⁶.

En Salamanca ya se había dado cobertura a la nueva ola de cine español, tanto desde *Cinema Universitario*, como desde el cineclub. En septiembre de 1962, Luciano González Egido, en búsqueda de un nuevo cine español, publicaba una nota reproduciendo un texto de Gramsci donde, apoyándose en el concepto de «hegemonía», consideraba el cine consecuencia de una ruptura cultural y moral de la sociedad que lo producía. Planteaba que el problema del cine español no era el cine en sí, sino la cultura y la moral españolas adscritas al poder⁷. El mismo Egido, en el siguiente número, reflexionaba sobre el rodaje de *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963), en la cual veía una posible analogía con la *Nouvelle vague* y decía que la película, de bajo presupuesto, actores no profesionales y con una mirada crítica y particular sobre los universitarios españoles, podía ser el comienzo del cine intimista en España: «nuestra nueva ola, recién estrenada, nos parece para empezar más inconformista que la francesa»⁸. La cubierta de este número fue ilustrada con un fotograma de *El buen amor*, pero además adjuntaron fragmentos de los guiones de esta y de *Nuevas amistades* (Ramón Comas, 1963). Algunas de estas películas —que más adelante formaron parte de las obras canónicas del NCE— fueron vistas en el Cineclub Universitario del SEU de Salamanca (CUSS) entre enero de 1960 y marzo de 1963, con motivo del II Curso de Estudios Universitarios de Cine y del II Encuentro del Cine Español.

En abril de 1960 se estrenaba en el CUSS *Los golfos* (Carlos Saura, 1960), una de las películas que inauguraban una nueva línea, más allá de Bardem y Berlanga. El caso de Saura fue significativo, pues —parafraseando a Monterde sobre la atención de *Nuestro Cine a Los golfos*— «en el n.º 5 (noviembre de 1961) se le dedicaba la foto de portada, acompañada de un lema así de expresivo: “*Los golfos*, que sigue, incomprensiblemente, sin estrenarse en Madrid”»⁹. En Salamanca no solo se había estrenado, sino que el mismo Saura dio una conferencia titulada «El Nuevo Cine Español». Así pues, este estudio pretende despejar y sacar a la luz la relación y responsabilidad del cineclub salmantino para con la constitución del NCE. Para ello, se atenderá al círculo salmantino en el contexto de los primeros años sesenta, es decir, en el escenario *postconversaciones*. Utilizando la expresión de Monterde, se tratará de exponer al CUSS como vocero de aquella nueva ola.

Apuntes iniciales

La fundación del CUSS, en el marco de las reformas educativas promovidas por el ministro Joaquín Ruiz-Giménez y el aperturismo cultural materializado también por algunos de aquellos rectores comprensivos, pero falangistas, al fin y al cabo, llevó a plantearse la legitimación cultural del cine desde la más alta institución intelectual: la universidad. Basilio Martín Patino, en diciembre de 1954, sugería al rector:

la creación en España de algo así como un Seminario o Instituto de altos estudios cinematográficos inexistentes aún. Quizás sea demasiado pronto para pensar en una cátedra de filmología. Pero de todas formas seguramente no habrá sitio mejor para dar cabida a este proyecto que nuestra querida Universidad de Salamanca.¹⁰

Sin embargo, aquella cátedra fue a parar —en otro contexto y sin ser causal una situación con la otra— a la Universidad de Valladolid¹¹.

[6] «Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las “Normas de censura cinematográfica”» (*Boletín Oficial del Estado*, n.º 58, 8 de marzo de 1963), pp. 3.929-3.930.

[7] Luciano González Egido, «El nuevo cine» (*Cinema Universitario*, n.º 17, septiembre de 1962), p. 3.

[8] Luciano González Egido, «La frontera del naturalismo. Notas sobre la preparación de *El buen amor*» (*Cinema Universitario*, n.º 18, diciembre de 1962), p. 26.

[9] José Enrique Monterde, «La recepción del “nuevo cine”. El contexto crítico del NCE», p. 112.

[10] Basilio Martín Patino, «Carta a Antonio Tovar en la que se le pide permiso para la organización de las Conversaciones y se le sugiere la creación de una cátedra de filmología (14 de diciembre de 1954)». AHPSa. Cineclub Universitario del SEU. 2/1-1954/1955.

[11] La cuestión de la cátedra de filmología en la Universidad de Salamanca no llegó a materializarse. En el contexto de la Semana Internacional de Cine Religioso y Valores Humanos de Valladolid, el Ministerio de Educación, por Orden del 28 de febrero de 1962, creó la cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía, adscrita a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid. Por Orden del 6 de septiembre del mismo año se aprobó el reglamento de dicha cátedra. Ver «Orden de 28 de febrero de 1962 por la que se crea en la Universidad de Valladolid la cátedra de «Historia y estética de la Cinematografía», adscrita a la Facultad de Filosofía y Letras» (*Boletín Oficial del Estado*, n.º 138, 9 de junio de 1962), pp. 7.910-7.911.

[12] Ignacio Francia, «El cine en la etapa de Franco. Las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca como revulsivo organizado ante el Sistema» (*Revista de História das Ideias*, n.º 18, 1996), p. 133.

[13] Para una visión histórica sobre las Conversaciones, véase Jorge Nieto Ferrando y Juan Miguel Company Ramón (coords.), *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2006).

[14] El Sindicato Español Universitario se fundó en 1933 con el propósito de controlar a la comunidad universitaria, constatando uno de los principales baluartes de acoso que, mediante la propaganda y la violencia colaboró en el derrocamiento del legítimo Gobierno republicano. Para el caso del SEU puede consultarse Miguel Ángel Ruiz Carnicer, *El Sindicato Español Universitario (SEU), 1939-1965. La socialización política de la juventud universitaria en el franquismo* (Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1996).

[15] Antonio Tovar, «Nota» (*El Gallo*, n.º 9, abril-mayo de 1956), pp. 10-11.

[16] El 16 de febrero se hizo público, a través del ministro de Gobernación Blas Pérez, los ceses de Ruiz-Giménez como ministro de Interior y de Fernández Cuesta como secretario general del Movimiento constituyéndose, ese mismo día, el séptimo Gobierno franquista. Para un conocimiento profundo sobre los sucesos de febrero de 1956 consúltese: Pablo Lizcano, *La generación del 56. La universidad contra Franco* (Barcelona, Grijalbo, 1981).

[17] Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España* (Barcelona, Anagrama, 2004).

[18] Para una aproximación al cineclubismo, con especial atención al de Salamanca, puede consultarse: José Luis Hernández Marcos y Eduardo Ruiz Butrón, *Historia de los cine clubs en España* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1978); Jorge Nieto Ferrando, «Del SEU a la crítica posibilista. *Cinema Universitario*», en *Cine en papel*:

Antonio Tovar, rector de la Universidad de Salamanca, avaló la fundación del cineclub el 8 de marzo de 1953, siendo Basilio Martín Patino su director hasta octubre de 1955. Pudieron establecerse relaciones con la esfera cinematográfica nacional al son de proyectos como el I Encuentro del Cine Español, en febrero de 1954; el I Curso de Estudios Universitarios de Cine, en marzo de este mismo año; el Concurso de Guiones Cinematográficos, resuelto en marzo de 1955; o las históricas Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca, en mayo de 1955, las cuales abrieron un espacio para el debate y transformación del cine español, logrando reunir por primera vez, después de la guerra, a la plantilla casi al completo de la industria cinematográfica española. O como Ignacio Francia expresó: «el primer ensayo democrático entre los estrechos bordes del Régimen franquista»¹². Sin embargo, los acontecimientos, insertos en un contexto de continuos enfrentamientos entre el Sindicato Español Universitario (SEU), el Ministerio de Educación y parte del movimiento estudiantil vinculado al Partido Comunista de España (PCE), enfangaron la posible materialización de sus conclusiones¹³.

Se sabe que el PCE había tomado posiciones dentro de la universidad, generando el recelo de las instituciones y sus dirigentes. La dimisión de Jorge Jordana como jefe nacional del SEU trajo a la jefatura del sindicato a José Antonio Serrano Montalvo, integrista católico que no hizo sino acrecentar los enfrentamientos. La prohibición del Congreso de Jóvenes Escritores (CJE) fue el detonante de las revueltas estudiantiles de febrero de 1956, las cuales se saldaron con algunas detenciones y pérdida de libertades, volviendo al rol policial del que había hecho gala el SEU durante sus primeros años¹⁴. El éxito de las Conversaciones de Salamanca había reactivado en Madrid la iniciativa de celebrar un congreso que llevaba planeándose hacia más de un año. Miguel Santos, jefe del SEU en Salamanca, tenía expresa prohibición por parte de Jordana de que los periódicos salmantinos publicitasen aquel congreso, un Santos que en el acto de Clausura de las Conversaciones había arengado a los allí presentes a organizar sucesivas ediciones en otros lugares de España. Sin embargo, el transcurso de los acontecimientos hizo de cualquier tipo de reunión similar un imposible; incluso Tovar, al igual que Pedro Laín Entralgo en Madrid, perdió popularidad entre muchos estudiantes, ya que se agarró a la versión oficial sobre las revueltas estudiantiles, llegándose a enfrentar a estudiantes de Salamanca que, tratando de emular lo de Madrid, comenzaron a reclamar algunos avances democráticos en la parcela universitaria. Esto lo expresó el rector en el editorial del número 9 de *El Gallo*, de mayo de 1956¹⁵. El desmorone del Ministerio de Educación tras aquellos acontecimientos, con los ceses del ministro y alguna pieza importante como Laín, anticipó otros ceses y dimisiones como la Tovar, quien el 13 de septiembre de 1956 renunció a la rectoría de Salamanca¹⁶.

El cineclub después de las Conversaciones

Hasta las revueltas estudiantiles, el cineclub había gozado de cierta libertad, convirtiéndose en parte de aquella *resistencia silenciosa* de la que habla Jordi Gracia en el contexto del campo cultural durante la autarquía y los años cincuenta¹⁷. La edición de boletines desde su primera sesión, así como aquel proyecto de los *Cuadernos de Cultura Cinematográfica*, inspirados por los cuadernos *Projeção* del Cineclub de Oporto y por supuesto la edición de *Cinema Universitario* (1955-1963), hacían de este algo más que un espacio donde ver películas al margen de los circuitos comerciales, hallándose, entre sus pretensiones, el abordaje teórico y crítico del fenómeno cinematográfico¹⁸.

Dentro de los planes de Patino ya figuraba marcharse a estudiar dirección al IIEC, inmerso en la realización, junto a Luciano González Egido, de un documental de arte sobre el retablo de la Catedral Vieja de Salamanca¹⁹. En el mes de febrero de 1955, Patino había enviado una carta de dimisión como director del cineclub y de todas las actividades relacionadas con el cine, haciéndose efectiva en el siguiente curso. Alegaba motivos de salud y tiempo para terminar Filosofía y Letras —cosa que nunca sucedió—, pero entre estas causas también alegó discrepancias con el SEU: «ya sabes que no estoy de acuerdo con ciertos procedimientos con los que no está en mi intención transigir»²⁰.

La censura y persecución a las programaciones y actividades cineclubistas, tras la marcha —sin ser causales— de Tovar y de Patino, puso en serio peligro la continuidad de los cineclubs. Las Conversaciones levantaron suspicacias en el SEU; así dejaron constancia en el acta que la Jefatura Provincial del Movimiento remitió al secretario general, desaprobando con contundencia un posible segundo encuentro en Madrid: «pues en las Conversaciones vencieron los técnicos contrarios a nuestra política falangista por ser más conocedores de la técnica y asuntos de la cinematografía que nuestros camaradas representantes en dichas reuniones»²¹.

Hernández Marcos informaba a un Patino instalado en Madrid de que la quinta temporada (1956-1957) se presentaba con muchas dificultades:

Recibimos cartas de casi todos los Cineclubs lamentándose de los inconvenientes que les ponen para la proyección de películas aún en hoja de censura, aun de aquellas que, a pesar de tenerlas, están caducadas. El de Vigo me cuenta que no le han dejado proyectar *La última oportunidad*. Huelga decir, que tampoco podrán contar con películas de embajadas, ni similares. A nosotros todavía no nos han dicho nada de esto oficialmente. Seguramente será gracias a Cantolla que sigue haciendo la vista gorda. Esperemos que el próximo curso ocurra igual; porque si no el cineclub desaparece, ya que tendríamos que limitarnos a las películas actuales, siempre que estén dentro del periodo de los cuatro años célebres²².

Pudieron ir salvando todos aquellos escollos surgidos tras los sucesos de 1956, donde —como ya se ha advertido— las actividades estudiantiles se sometieron a una excesiva vigilancia. Gracias también a aquella «vista gorda» de Ramón Gómez Cantolla, pues como delegado provincial de Información y Turismo, era quien debía aprobar las proyecciones, permitidas en los cineclubs sin hoja de censura desde enero de 1955.

En diciembre de 1955 se ofreció una sesión dedicada al cine ruso, con secuencias de *Octubre* (*Oktyabr*, Sergei Eisenstein, 1927) y *Tempestad sobre Asia* (*Potomok Chingis-Khana*, Vsevolod Pudovkin, 1928), para la que prepararon un boletín con el texto «Panorama del cine en Rusia», de Thorold Dickinson. En la primavera de la cuarta temporada pusieron en marcha el cineclub infantil y ya en la quinta temporada (1956-1957), organizaron una sesión de cine *amateur* con el grupo *La gente joven del cine amateur* (Jorge Feliu, Pedro Balañá, Jorge Juyol, Salvador Torot y Sergio Schaaff), sesión que calcaron dos años después en el Cineclub Film Ideal, así lo recogía José María Pérez Lozano en *Arbor*²³. En el mes de diciembre de 1956 dedicaron un ciclo en homenaje a Berlanga con la proyección de *Novio a la vista* (1951) y secuencias de *Calabuch* (1956) y *Los jueves milagro* (1957). Las siguientes temporadas continuaron con ciclos sobre la historia del cine, desde los comienzos hasta el sonoro y de este hasta la actualidad, pasando por Charles Chaplin y su mítico *Charlot*, el expresionismo

cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962) (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009), pp. 335-380; Fernando Ramos Arenas, «Cineclubs y las políticas de la cultura cinematográfica en España y la RDA en torno a 1960» (*Communication & Society*, n.º 30, vol. 1, 2017), pp. 1-15; Manuel Herrería Bolado, «*Cinema Universitario: cine y sociedad en Salamanca (1955-1963)*», en *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispano-brasileña* (Salamanca, CIHALCEP, 2019), pp. 102-113; Fernando Ramos Arenas, *Enfermos de cine. Una historia cultural de la cinefilia en España, 1947-1967* (Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2024).

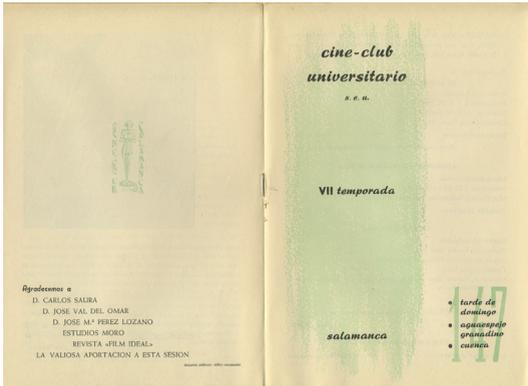
[19] Eugenio Martín, «Carta a Basilio Martín Patino (27 de mayo de 1955)». AHPsa. Cineclub Universitario del SEU. 2/2-1955.

[20] Basilio Martín Patino, «Carta a Miguel Santos comunicando su renuncia a la dirección del cineclub (10 de febrero de 1955)». AHPsa. Cineclub Universitario del SEU. 2/1-1954/1955.

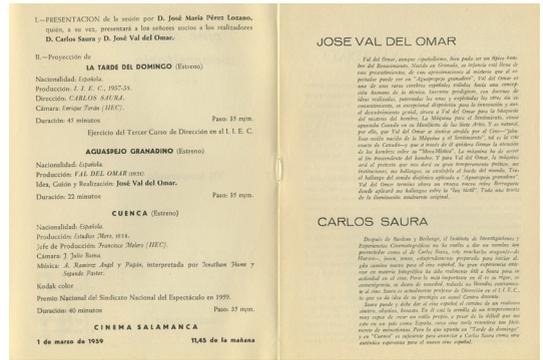
[21] «Acta de la Jefatura Provincial del Movimiento (9-XI-1955)» en el *Libro de Actas del Consejo Provincial de FET y de las JONS (1949-1957)*. AHPsa. Cineclub Universitario del SEU. Citado en Ignacio Francia y Alberto Martín Expósito (eds.), *Basilio Martín Patino. Pasión por el juego* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020), p. 45.

[22] José Luis Hernández Marcos, «Carta a Basilio Martín Patino sobre la persecución que están sufriendo los cineclubs (11 de junio de 1956)». AHPsa. Cineclub Universitario del SEU. 3/1-1955/1957.

[23] José María Pérez Lozano, «Un nuevo cine *amateur* español» (*Arbor*, n.º 148, 1 de abril de 1958), pp. 563-565.



Boletín 147 del CUSS (1 de marzo de 1959).



José Val del Omar y Saura en el CUSS. Boletín 147 (1 de marzo de 1959).

alemán, el *Western*, el cine cómico de Max Linder o el montaje soviético a través de algunas secuencias de Eisenstein; es decir, el cineclub fue recuperándose de aquel excesivo control *postconversaciones*, invitando en ocasiones a funcionarios próximos al régimen como Carlos Fernández Cuenca, quien presentó un par de ciclos sobre la historia del cine en 1958 y 1959, con proyecciones de *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) y de *Theirs is the Glory* (Brian Desmond Hurst, 1945). En 1959, Pérez Lozano, crítico de la vertiente católica y director de *Film Ideal* (1956-1970), había sido invitado para presentar a José Val del Omar y a Carlos Saura en una sesión donde fueron proyectadas *Tarde de domingo* (Carlos Saura, 1958), *Cuenca* (Carlos Saura, 1958) y *Aguaspejo granadino* (José Val del Omar, 1955).

El cineclub inauguró un curso de Filmología a partir de la novena temporada (1960-1961) que, impartido por Luis Cortés y Vázquez y el propio Hernández Marcos, trataba los siguientes temas: «Lenguaje del cine; Estética y técnica cinematográfica; Dirección; Guion; Montaje del cine; Historia del cine; Metodología del Cine Club y Formación cinematográfica del espectador»²⁴. En la nota informativa en la que lo anunciaban, se decía que la filmología había acompañado al cineclub desde sus inicios, dato más que contrastado teniendo en cuenta aquella solicitud formal de Patino en diciembre de 1954, donde sugería al rector Tovar la creación de una cátedra de filmología²⁵. El curso de Filmología en el CUSS no sobrevivió más allá de una primera edición en la que se habían matriculado setenta alumnos: «con la inestimable colaboración del profesor don Luis Cortés. Se han celebrado ya tres clases de Dirección y una de Historia del Cine, que se continuarán hasta final de curso»²⁶.

Dando un importante salto cronológico de siete años desde la fundación del cineclub, surge uno de los proyectos que, por sus paralelos ideológicos con los anteriores, resulta de interés para este estudio, y que analizaremos a continuación, ya que constata que el de Salamanca fue un cineclub con muchos contactos en la esfera cinematográfica nacional.

II Curso de Estudios Universitarios de Cine (22 de enero - 25 de mayo de 1960)

Este curso, organizado por el CUSS y por el Cine-Forum Studio 1, albergó a numerosos conferenciantes y proyecciones entre los meses de enero y mayo de 1960²⁷. Hay que tener en cuenta que, a estas alturas, Salamanca ya había sido testigo de algunos encuentros como las Conversaciones, colocando a la universidad charra como referente

[24] «Página informativa: Curso de Filmología» (*Boletín CUSS*, n.º 200, 13 de noviembre de 1960), n/p.

[25] Ir a las notas 10 y 11 de este artículo.

[26] «Página informativa: Curso de filmología» (*Boletín CUSS*, n.º 210, 22 de enero de 1960), n/p.

[27] A partir de 1960 el Cineclub «Forum Studio 1 aportó una presencia llamativa en la capital dentro del entramado cineclubista, con el sello personal en su etapa más notable, de Fernando Gómez Jiménez, aunque también pasaron por la dirección Ricardo Buceta y, durante un par de años, Adolfo Bellido. En ocasiones colaboró con el CC Universitario en sesiones conjuntas. Las sesiones, fundamentalmente, se ofrecieron en el local de los Jesuitas (hoy, U. Pontificia) en la calle Serranos». En Ignacio Francia, *Salamanca de cine* (Salamanca, Caja Duero, 2008), p. 482.

académico de la cultura cinematográfica española. Este segundo curso, réplica de su homónimo de 1954, se dividió en dos bloques, cada uno de los cuales se subdividió temáticamente. El primero, bajo el título «Curso de iniciación», atajó cuestiones más subjetivas, tocantes a lo humano y religioso: 1) problemas técnico-estéticos; 2) problemas humano-sociales; y 3) problemas religioso-morales. Detrás de la organización de este primer bloque estaba la mano del Cine-Fórum Studio 1, los conferenciantes pertenecían a un ámbito local y *amateur*, incluso con cierto empaque santurrón, pudiendo servir de salvoconducto —como ya sucediera con el bloque católico durante las Conversaciones— a una segunda parte del curso mucho más política y crítica, planificada por la directiva del CUSS.

Uno de los que no cabían dentro de aquella lógica religioso-moral del primer bloque —tenemos presente que abrían el programa con la famosa encíclica de Pío XII, *Miranda Prorsus*—, fue Luis Cortés, quien fue parte activa de la cultura salmantina a través de algunos artículos en la revista *Trabajos y Días* (1946-1951); además, era compañero de Paulette Gabaudan, profesora de francés que también había colaborado como traductora para la elaboración de algunos programas del cineclub²⁸. La conferencia de Luis Cortés llevaba como título «El lenguaje del cine» y, por su índice, se deduce la vocación lingüística de Cortés, quien partió desde la consideración artística e intelectual del cine, para indagar después sobre las tensiones surgidas en el marco sociocultural, donde aún había integrantes del círculo intelectual que le negaban su autonomía artística²⁹. Este contexto sirvió para que pudiera esbozar —desde planteamientos cercanos al formalismo ruso de los años veinte en autores como Boris Eikhenbaum o Yuri Tynianov— las claves de un lenguaje particular, diferente al del teatro o la literatura, pero también discernir entre un cine-industria y un cine-arte³⁰.

El resto de conferencias trataron algunos aspectos técnicos, como la de José Fraile, quien se centró en la elaboración del guion y en diferenciar la escritura filmica de la escritura literaria. En su índice aludía al hecho filmico (*fait filmique*), concepto proveniente de Cohen-Séat y su filmología —que tan buena acogida habían tenido en España a través de la asignatura Filmología, impartida por Fray Mauricio de Begoña en el IIEC—, la cual sintetizaba lo que hasta entonces había supuesto un acercamiento intelectual al cine desde la filosofía, la sociología o la estética.

José María Méndez, reverendo y director *amateur*, ofreció una charla sobre dirección y montaje, donde disertó sobre aspectos exclusivamente técnico-formales (duración de planos, encuadres, angulaciones, etc.). Las demás charlas, a excepción de una que trataba el valor del cine documental, efectuando un ejercicio histórico y recopilatorio de los nombres y títulos más importantes del género, se centraron en los valores humanos, morales y religiosos del cine; con las proyecciones de *El agua* (José María Méndez, 1959) y *Symphonie Wien* (Albert Quendler, 1952).

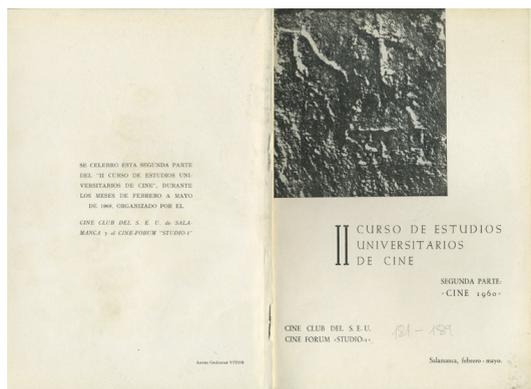
La segunda parte del curso, organizada por el CUSS, puede considerarse una emulación —al menos en el propósito— del curso de 1954 y de las Conversaciones de 1955 aunque, como relatara Hernández Marcos, el curso en su conjunto fue un fracaso, ya que la coorganización convirtió el acto en una contradictoria puesta en escena que, sumada a un elevado número de conferenciantes y proyecciones, hicieron que reinara una sensación de agobio y saturación. Aunque lo peor, el mayor fracaso del curso, fue el desentendimiento de la universidad, «debería haber supuesto la definitiva introducción del cine dentro de la Universidad. Eso que tantas veces se ha pedido, de lo que tanto se ha hablado y de lo que nadie hace caso»³¹. Si en 1954 había un

[28] A Gabaudan le agradecían la cesión de *Bourdelle* (René Lucot, 1950) y de *Pacific 231* (Jean Mistry, 1949) para proyectarse en la sesión 10. También había presentado, como conferenciante de la sesión 13, al director del Instituto Francés en Madrid y delegado de Prensa de la Embajada Francesa, Marcelin Défourneaux. *Boletín CUSS*, n.º 10, 8 de noviembre de 1953, n/p.; *Boletín CUSS*, n.º 13, 13 de diciembre de 1953, n/p.

[29] Para una aproximación a la recepción cinematográfica por parte de la esfera intelectual española puede verse, Rafael Utrera, *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico* (Madrid, Ediciones JC, 1985) y José Antonio Pérez Bowie, *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España, 1896-1936* (Salamanca, Librería Cervantes, 1996).

[30] Luis Cortés, «El lenguaje del cine» (*Boletín CUSS*, n.º 172-180, *El Curso de Estudios Universitarios de Cine: Curso de iniciación*), (22 de enero de 1960), n/p.

[31] José Luis Hernández Marcos, «Noticias del Cineclub» (*Cinema Universitario*, n.º 12, julio de 1960), p. 87.



Boletín especial II Encuentro del Cine Español del CUSS (2 de mayo de 1960).

rector —cuando decía aquello de estar gestándose una *cultura visual*— preocupado por incorporar el fenómeno cinematográfico a las aulas universitarias, en 1960 la Universidad de Salamanca tenía «un criterio distinto respecto a la trascendencia que el cine puede suponer para la formación del universitario actual, lo que hacía imposible de todo punto esta definitiva instauración del cine dentro de los programas oficiales de enseñanza»³².

Todos estos imprevistos no fueron óbice para que la directiva del cineclub estuviera satisfecha de la parte que les correspondía, donde podía verse como los contactos con otros cineclubs españoles y profesionales del cine se habían afianzado. Esta segunda parte del curso, bajo el título «Cine, 1960», se dedicó, a excepción de un preámbulo

que se ocupaba de cuestiones técnicas y estéticas, al estado de diferentes cines nacionales: 1) problemas técnico-estéticos; 2) cine europeo, 1960; 3) cine americano, 1960; y 4) España, 1960.

Se advierten las intenciones en el prólogo del programa correspondiente, donde incluyeron un extracto del discurso del rector Tovar con motivo de la clausura del primer curso de 1954; en él abogaba por la introducción del cine en los planes de estudios universitarios, siendo el Paraninfo, el lugar donde habían de celebrarse las lecciones de aquel primer curso. He aquí otra prueba del fracaso que supuso el segundo curso, pues se desarrolló entre el salón de Actos de la Jefatura Provincial del Movimiento y el Cinema Salamanca, es decir, extramuros de la universidad. Abrió el ciclo de conferencias Jorge Feliu, uno de los cineastas catalanes *amateurs* cercanos al grupo *La gente joven del cine amateur* y a quien ya habían recurrido para organizar aquella sesión del 27 de octubre de 1956, dedicada, precisamente, a ese tipo de cine. Feliu se encargó de ofrecer una conferencia que llevaba por título «Cine y comercio», mediante la cual dibujó un panorama general de la evolución comercial del cine, de sus inspiraciones artísticas y aspiraciones económicas para, como colofón, defender una sección de creación cinematográfica dentro de los cineclubs. Todos los componentes de aquel grupo *amateur* —Jorge Feliu, Pedro Balañá, Francisco Ibáñez, Salvador Tort, Sergio Schaaff y Jorge Juyol— firmaron un manifiesto. Tras aquellas reivindicaciones, Balañá se encargó de presentar las proyecciones que siguieron a esta primera conferencia: *El puente* (Jorge Feliu, 1956), *La aventura de papel* (Pedro Balañá, 1955), *Profesor se escribe con p* (Jorge Juyol, 1958) y *Víspera* (Sergio Schaaff, 1959).

La segunda cita de este curso tuvo como protagonista a José Val del Omar, quien presentó la conferencia «Nuevas técnicas y cine de hoy», donde expuso algunos aspectos formales y estéticos aplicados a su obra. Especial atención fijó sobre la experimentación sinestésica con la iluminación, el color y el sonido, elementos formales —ha dicho Román Gubern—, que otorgaban aquella particular discontinuidad narrativa a sus obras³³. Terminó su conferencia con la proyección de la recién terminada *Fuego en Castilla. Tactilvisión del páramo del espanto* (1960). La proyección se convirtió en una experiencia performativa e intermedial con la intervención de la danza y la poesía a través de Vicente Escudero y Teófilo Martínez. En el boletín de esta sesión recordaron la colaboración de Val del Omar con el cineclub, ya que en marzo de 1959 había llevado *Aguaespejo granadino* (1955):

[32] José Luis Hernández Marcos, «Noticias del Cineclub» (*Cinema Universitario*, n.º 12, julio de 1960), p. 87.

[33] Román Gubern, «La neopercepción de Val del Omar», en *Ínsula Val del Omar: Visiones en su tiempo, descubrimientos actuales* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) / Semana de Cine Experimental, 1995), pp. 128-133.

El curso pasado el Cineclub Universitario mostró a sus socios una muestra del nuevo cine español, con la presencia personal de Val del Omar y Saura. Por aquella época Val del Omar estaba realizando otra película con la que se adentraba experimentalmente en el campo de la luminotecnia. Durante dos años había permanecido en el Museo de Escultura de Valladolid y fruto de su trabajo fue *El páramo del espanto*, cuyas primicias se dieron dentro del Festival Internacional de Cine de San Sebastián del pasado año. Ahora *El páramo del espanto* ya está terminado y podrá verse en Salamanca. Pero de forma distinta a la que se había pensado³⁴.

Desde el cineclub ya se estaban refiriendo al «nuevo cine español» —aunque en este caso Val del Omar perteneciera a otra generación—, siendo a través de la promoción de estos y otros nuevos cineastas la manera de comenzar a prender la mecha del cambio por medio del público de los cineclubs. El CUSS supuso una herramienta de promoción, siendo significativo que fuera este el lugar donde se estrenaron algunos trabajos que más adelante fueron premiados, como *Fuego en Castilla*. *Tactilvisión del páramo del espanto*, que además de estar nominada a mejor cortometraje fue galardonada con el premio técnico en el festival de Cannes de 1961. Como ha recalcado Rafael Tranche, uno de los mayores estudiosos de la obra y vida del cineasta granadino, la realizó entre 1957 y 1959 con una cámara del año 1926 y unas lámparas de bolsillo Española³⁵.



Serie de cuatro fotogramas de *Fuego en Castilla*. *Tactilvisión del páramo del espanto* (José Val del Omar, 1959).

A Val del Omar le siguió un ciclo de cuatro conferencias sobre el cine francés, italiano, de Europa oriental —Rusia, Checoslovaquia, Hungría, Yugoslavia, Polonia y Bulgaria— y estadounidense. Las conferencias fueron impartidas por alumnos del IIEC —Antonio Eceiza, Joaquín Jordá y César Santos Fontenla—, aportando visiones de las diferentes historias cinematográficas, así como análisis sobre las nuevas olas que se estaban viviendo en algunas naciones³⁶. En cuanto a las proyecciones que completaban estas charlas, solo se ofrecieron dos, una referente al cine italiano, *Il capotto* (Alberto Lattuada, 1951) y otra al cine norteamericano, *The Well* (Leo C. Popkin y Russell

[34] «José Val del Omar» (*Boletín CUSS*, n.º 181-189), n/p.

[35] Rafael Tranche, *Más allá de la pantalla. Vórtice Val del Omar* (Granada, Publicaciones Diputación de Granada, 2020), p. 163.

[36] Antonio Eceiza había formado parte de la comisión organizadora del Festival de San Sebastián de 1959. Allí había llevado algunas películas de Europa oriental. Supuso una oportunidad para ver películas que estaban prohibidas en España. Antonio Eceiza, «El cine en el papel. El festival de San Sebastián» (*Cinema Universitario*, n.º 10, diciembre de 1959), pp. 33-36.

Rouse, 1951). Las dos siguientes conferencias se centraron en el cine español, siendo primero Luciano González Egido —director de *Cinema Universitario*—, quien con «El cine español, de ayer a hoy», expuso su andadura partiendo de los trabajos, como hitos de una nueva esperanza que había dado comienzo en los años cincuenta, de Bardem y Berlanga³⁷. Después atendió a los desencantos, sobre todo aludiendo a la desilusión provocada por la ineficacia de unas Conversaciones que quedaron en anécdota, ya que no llegaron a generar los cambios pretendidos en la estructura cinematográfica española. De hecho —y esto lo expresaba en el editorial del número 12 de *Cinema Universitario*—, hacía ya cinco años que Bardem concluyera bajo su famoso pentagrama las carencias del cine español, cinco años de las Conversaciones y desde entonces nada había cambiado; decía: «después de tantos artículos, de tantas charlas, de tantas encuestas periodísticas, de tantos coloquios, de tantas cartas abiertas y cerradas, de tantas discusiones, parece incuestionable que nuestro Cine tiene un problema»³⁸. El problema, achacado por los expertos a la competencia extranjera, al doblaje, a la censura, a la falta de financiación o a la codicia de los productores, se situaba —para González Egido— en lo más profundo de la cultura y tradición españolas, ya que el cine español «como todos los cines del mundo, es un producto del estado espiritual de la sociedad en donde nace»³⁹.

La conferencia de Egido se completó con la proyección de *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951), una excepción de los años cincuenta parangonable a las excepciones que comenzaban a verse en la década de los sesenta, lo cual abrió el camino del curso a las nuevas creaciones del cine español. Quizá, la mayor novedad de estas sesiones fuera la presentación, por parte de su autor —solo unos meses antes de llevarla al festival de Cannes, donde estuvo nominada a la Palma de Oro como mejor película—, de *Los golfos*; el mismo autor ofreció una charla titulada «El Nuevo Cine Español»⁴⁰. Si el cine español estaba en estado catatónico,

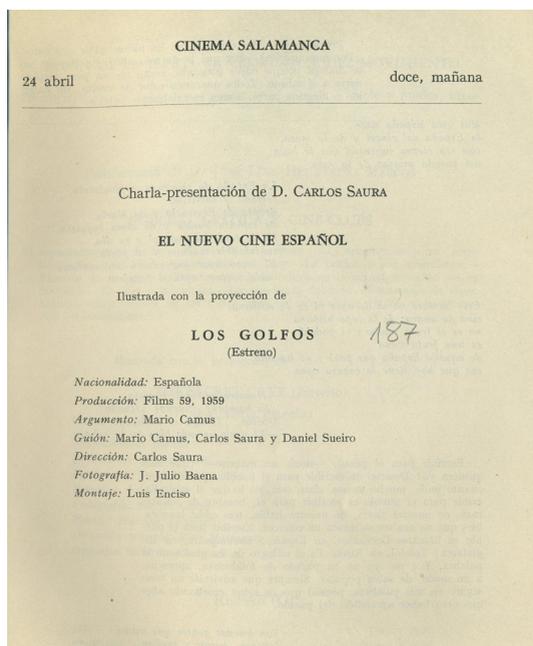
existía alguna esperanza, y esta pasaba por un nuevo cine encarnado en cineastas como Saura. De hecho, el cineclub no solo estaba siendo testigo, sino promotor —con sus cursos, proyecciones y publicaciones— de un nuevo rumbo en la cinematografía nacional. Por otra parte, la edición de una revista como *Cinema Universitario*, le marcaba el rumbo y le descubría, a través de tres ingredientes indispensables —actualidad, intelectualidad e internacionalidad—, nuevos escenarios teórico-técnicos.

[37] Índice de la conferencia de Luciano González Egido: 1) Cine y realidad española; 2) Situación del cine en 1950; 3) El cine de la generación del 36; 4) *Bienvenido Mr. Marshall*; 5) Bardem y su preocupación moral: circunstancias históricas de su cine, circunstancias sociales y circunstancias políticas; 6) Berlanga; 7) El desencanto: encuentro con la realidad; 8) Otros ensayos del cine de hoy; 9) El cine español fuera de España. Luciano González Egido, «El cine español, de ayer a hoy» (*Boletín CUS*, n.º 181-189), n/p.

[38] Luciano González Egido, «Editorial» (*Cinema Universitario*, n.º 12, julio de 1960), p. 1.

[39] *Idem*.

[40] Carlos Saura, «El nuevo cine español» (*Boletín CUS*, n.º 181-189), n/p.



Sesión 187: *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) y «El Nuevo Cine Español».



Fotograma de *Los golfos* (Carlos Saura, 1959).

Tras un programa que iba de lo general a lo específico, Hernández Marcos se encargó de aclarar el papel de la audiencia como agente responsable dentro de los problemas que sufría el cine. Con una conferencia titulada «Público crítica y cineclubs», marcaba la importancia de la recepción —aunque las teorías en torno a este fenómeno no se formularían como tal hasta los años ochenta—, atendiendo a determinados procesos históricos que estaban influyendo en la espectralidad⁴¹. El gusto o los hábitos de consumo cinematográfico estaban determinados por una crítica sujeta a las exigencias editoriales, más preocupada en promocionar los estrenos o hablar de las estrellas que de aportar trabajos constructivos capaces de orientar al público. La conferencia estaba planteada desde el problema de la pasividad, aludiendo a la responsabilidad de la crítica, ubicada —como decimos— en un circuito cerrado y sujeto a intereses comerciales, donde el peso de la censura religiosa, ideológica y comercial frustraba su capacidad pedagógica y mediadora. Finalmente, el tercer elemento de la conferencia hacía referencia a la solución, pasando esta por la educación impartida en los cineclubs, tanto desde su faceta teórico-crítica, como práctica, ya que se podían visualizar películas al margen de programaciones comerciales⁴².

Cerraba el curso la conferencia de Jesús Fernández Santos, uno de aquellos escritores que, desde la prensa cultural de los años cincuenta —*La Hora* (1948-1950) y *Revista Española* (1953-1954), principalmente—, habían reivindicado el realismo social a través de obras como *Cabeza rapada*, un cuento en el que describía con morosidad, precisión y objetividad la miseria y desdicha de un niño pobre y enfermo en la posguerra española⁴³. La conferencia «Los universitarios y el cine español», retomó el rumbo de lo que se anunciaba en el prólogo del boletín, es decir, incluir el cine como materia de estudio en los planes universitarios, pero introducía la cuestión sobre el desprecio que le manifestaba la esfera intelectual. De nuevo se recurría a la mediación universitaria como camino de legitimación cultural, intelectual y social del cine, de nuevo fue la universidad el vehículo a través del cual renovar el cine español, siendo la juventud el motor de tal cambio. Alertaban también del peligro que podía suponer enseñar cine, incluso temían un escenario en el que se enseñara cine sin ver cine, tan terrible como si se enseñara —según el conferenciante, ya se hacía— literatura sin leer las obras clave de la literatura universal. Fernández Santos, quien aparte de su vocación y profesión literaria, había estudiado dirección en el IIEC, completó la conferencia con la proyección de su documental, *España, 1800* (1959), donde recreaba la España del siglo XVIII a través de las pinturas de Goya, «alejada de los tópicos nacionalistas y casticistas, que seguían siendo, no obstante, la tendencia mayoritaria (tanto en el documental como en la ficción), adecuándose así a una incardinación mucho más integral de la figura del artista y de su obra»⁴⁴.

Puede observarse el concatenamiento teórico de cada una de las conferencias y sesiones de proyección de esta segunda parte del curso: 1) la reivindicación por parte de los cineastas *amateurs*, quienes abogaban por cineclubs con departamentos de creación cinematográfica; 2) las novedades técnicas y estéticas aplicadas por un vanguardista de la talla de Val del Omar, aportando al curso carices artísticos e investigativos; 3) las novedades —desde la perspectiva de jóvenes estudiantes o recién egresados del IIEC— de los diferentes cines europeos, así como de las excepciones al margen de la industria cinematográfica norteamericana; 4) la problemática del cine español que, desde los años cincuenta, venía alternándose entre esperanzas y desencantos, para después estrenar una película, *Los golfos*, garante de expectativas renovadoras; y 5) el público y la crítica, piezas de un escenario visto con pesimismo, siendo la educación y

[41] Angélica Tornero, «Enfoques de la recepción en estudios de cine y literatura» (*Inventio*, n.º 6, vol. 12, septiembre de 2010), pp. 80-81.

[42] Este era el guion de la conferencia de Hernández Marcos: 1) El espectador ante el cine; 2) El influjo de la masa; 3) Los argumentos y las «estrellas»; 4) La publicidad; 5) Espectadores de hoy; 6) La crítica y sus eufemismos; 7) Función de la crítica; 8) Repercusión de la crítica en la actual situación del espectador; 9) El cine y la cultura; 10) La enseñanza del cine; 11) Formación de espectadores; 12) Importancia de los clubs, en cuanto a la crítica y la producción; y 13) Conclusiones. En José Luis Hernández Marcos, «Público, crítica y cineclubs» (*Boletín CUSS*, n.º 181-189), n.p.

[43] Jesús Fernández Santos, «*Cabeza rapada*» (*Revista Española*, n.º 1, junio de 1953), p. 59.

[44] Fernando Sanz Ferreruella y Francisco Lázaro Sebastián, «La época de Goya y lo goyesco a través del documental de arte español durante el franquismo», en *El documental de arte en España* (Madrid, Akal, 2022), p. 37.

la pedagogía cinematográfica —encomendadas a la universidad y a los cineclubs— las vías mediante las que revertir la situación. Todo aquel cóctel teórico-práctico representaba los diferentes caminos a través de los que poder hablar y fundar una nueva ola cinematográfica en España: ruptura del canon, juventud, innovación técnico-narrativa, renovación crítica, pedagogía, cineclubismo e internacionalidad.

II Encuentro del Cine Español: X Aniversario del CUSS (17-19 de marzo de 1963)

Ocho años después de las Conversaciones, y aprovechando que se cumplían diez años de aquella primera sesión del 8 de marzo de 1953 dedicada al Quijote en el cine, Hernández Marcos decidió organizar un «encuentro de la crítica» dirigido por Félix Martialay, de *Film Ideal*, y por César Santos Fontenla, de *Nuestro Cine*, además de una asamblea de cineclubs presidida por Luis Benítez de Lugo, presidente de la FNC⁴⁵.

Hernández Marcos contaba, no solo como director del cineclub, sino también como director de la FNC, con el apoyo institucional que le permitía volver sobre algunos de los puntos que se habían tratado durante las Conversaciones y que, debido a las suspicacias que levantaron y a los posteriores acontecimientos que involucraron aquel CJE, quedaron sin resolver. Así presentaba el programa de los encuentros:

EL CINE CLUB UNIVERSITARIO de Salamanca, con motivo de celebrar el «DÉ-CIMO ANIVERSARIO» de su fundación y los diez años de su actividad ininterrumpida,

CONVOCA a todos los interesados en el quehacer cinematográfico español en todas sus diversas manifestaciones, a un ENCUENTRO que se celebrará en la ciudad de Salamanca, durante los días 17, 18 y 19 de marzo de 1963.

El Cine-club del SEU de Salamanca, que hizo posible la celebración de las «I Conversaciones Cinematográficas Nacionales», de 1955, considera que es este un momento muy propicio para una amplia confrontación de puntos de vista y de actividades a tomar ante los problemas del Cine Nacional.

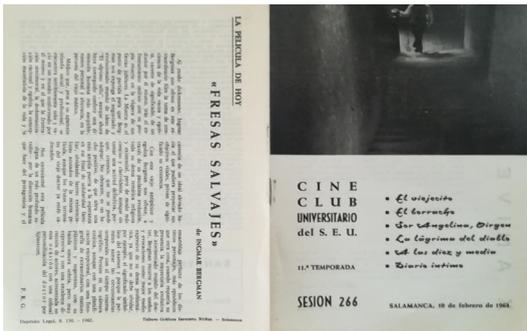
Y, en consecuencia, espera que todos aquellos que estén vinculados a las tareas cinematográficas-profesionales de las distintas especialidades, críticos, Titulados y Alumnos de la EOC, miembros y directivos de los cine-clubs, etc., asistan a este ENCUENTRO DEL CINE ESPAÑOL, en un afán de diálogo tan necesario para un planteamiento riguroso de nuestra situación cinematográfica con miras al futuro. Consciente del interés de este ENCUENTRO NACIONAL, el Cine-Club del SEU de Salamanca, con el fin de llegar más entrañablemente a todos los implicados en estos problemas, ha solicitado la adhesión y colaboración, de la Federación Nacional de Cine-Clubs, de los Titulados y Alumnos de la EOC como forma de enlace con todos los profesionales de la Crítica especializada, quienes, uniéndose a nuestra Convocatoria, hacen suya la invitación del Cine-Club⁴⁶.

En marzo de 1963 García Escudero era de nuevo, desde julio de 1962, máximo responsable de la DGCyT. Esta nueva etapa se inscribía en un contexto de aperturismo para el cine español y patrocinio a las nuevas generaciones recién salidas de la EOC. Desde febrero de 1963 existía una nueva legislación en clave de censura y en 1965 se promulgaría una nueva protección para el cine español, la cual daba carpetazo al antiguo sistema de clasificación⁴⁷. Fueron el alumnado egresado de la EOC, el cineclubismo representado por el ente federativo y la crítica cinematográfica —*Cinema Universitario*, *Film Ideal* y

[45] El embrión de la FNC fue la «Orden del 11 de marzo de 1957 por la que se crea el Registro Oficial de Cineclubs y se regula su funcionamiento» (*Boletín Oficial del Estado*, n.º 101, 12 de abril de 1957), p. 96.

[46] José Luis Hernández Marcos. «Convocatoria» (*Boletín CUSS*, n.º 272-277, *II Encuentro del Cine español. X Aniversario*, 17-19 de marzo de 1963), n/p.

[47] Ir a las notas 5 y 6 de este artículo.



Boletín 166 del CUSS (10 de febrero de 1963). Programación de trabajos de la EOC.



Fotograma de *El borracho* (Mario Camus, 1962).

Nuestro Cine—, el motor que propulsó un nuevo diálogo enfocado a cambiar las reglas del juego en el panorama cinematográfico español, iniciado por el equipo de García Escudero, pero frustrado tras su cese en diciembre de 1967.⁴⁸

En el mes de febrero se habían organizado ciclos con los trabajos recientes del alumnado perteneciente al antiguo IIEC, por lo que el patrocinio a una generación que iba a cimentar el NCE era algo que también se estaba impulsando desde el cineclubismo, fortaleciendo su esperanza y confianza en quienes habían comenzado a «hacer las cosas como es debido, terminando la dictadura de los charlatanes y fraudulentos capostotes de nuestra cinematografía»⁴⁹. Se proyectaron los cortometrajes *El viejecito* (Manuel Summers, 1960), *El borracho* (Mario Camus, 1962), *La lágrima del Diablo* (Julio Diamante, 1960), *Sor Angelina*, *Virgen* (Francisco Regueiro, 1962), *A las diez y media* (Julio González, 1962) y *Diario íntimo* (Manuel López Yubero, 1962).

Patino se mostraba pesimista debido al inmovilismo de la industria y legislación españolas, señalando mayo de 1955 como unas jornadas infructuosas, ya que nada de lo que allí se discutió y se propuso se aplicó de manera práctica: «Diez años nada más, afortunadamente, porque después de todo confiamos en que no se llegue a los anunciados veinte. Diez años nada menos, sin que apenas se haya removido nada sustancial»⁵⁰. Este encuentro de 1963 ya no solicitaba para el cine una parcela del espectro intelectual, no luchaba por su legitimación cultural ni por la apertura de las puertas de la universidad, tampoco buscaba la anhelada identidad nacional en las letras y las artes de la tradición realista hispánica. Aquel esfuerzo, condensado en el llamado «espíritu de Salamanca», había servido para dar a conocer una realidad, mientras el propósito del nuevo encuentro era más práctico y catalizaba muchas de aquellas reivindicaciones de 1955, como la ruptura de los modelos estéticos y de producción a través de la irrupción de una nueva hornada de cineastas jóvenes.

El encuentro comenzó con un homenaje a Patino, primer director del CUSS y promotor de aquellos proyectos que situaron a Salamanca en el centro del espectro cinematográfico nacional. Durante aquella primera jornada se proyectaron sus primeros trabajos: *Tarde de domingo* (1960), *El noveno* (1960) y *Torerillos, 61* (1962), siendo la irrupción de las obras del alumnado del IIEC/EOC la nota práctica y renovadora que quisieron dar a este encuentro, teniendo en cuenta que era una de las medidas estrella que García Escudero traía para la nueva DGCyT. Completaron el ciclo de proyecciones las siguientes películas: *A través de San Sebastián* (Antonio Eceiza y Elías Querejeta, 1960), *Noche de verano* (Jorge Grau, 1963), *Espacio dos* (Javier Aguirre, 1963), *La mano de un hombre muerto* (Jesús Franco, 1962), *Historias de Madrid* (Ramón Comas,

[48] Ver Esteve Riambau, «La legislación que hizo posible el NCE: Entrevista con José María García Escudero», pp. 53-68; Román Gubern, «El forcejeo entre censura y reformismo. ¿La primera apertura?», en *Los «Nuevos cines» en España*, pp. 69-78.

[49] «Diferencia» (*Boletín CUSS*, n.º 265, 3 de febrero de 1963), n/p.

[50] Basilio Martín Patino, «Diez años nada más» (*Boletín CUSS*, n.º 272-277), n/p.

Los otros dos bloques convocados al encuentro, es decir, la representación de la EOC y los cineclubs, valoraron positivamente la nueva DGcyT, así como la aparición de las normas de censura, pero se mostraron preocupados por la poca precisión de alguna de ellas, quedando a merced de la subjetividad de las personas que habían de aplicarlas —como recuerda Gubern—, con casi una cuarta parte de sacerdotes —Carlos María Staehlin, Manuel Villares, Luis González Fierro, Carlos Soria o César Vaca—⁵². Esto indica que García Escudero no estaba exento de las presiones y exigencias —aunque algo veladas— por parte del círculo cineclubista. En julio de 1963 se cambió el reglamento de los cineclubs, relajando la censura y la vigilancia policial, incluyendo también los beneficios arancelarios en cuestiones de importación⁵³. Finalizaba la redacción de conclusiones con la común demanda a la DGcyT de establecer un nuevo sistema de protección para el cine español, además de la creación de una asociación de realizadores y escritores cinematográficos:

1. Manifestamos el deseo de que, con la máxima urgencia, entre en vigor un nuevo sistema de protección al cine español. Y, teniendo en cuenta que, en la actualidad, se desconoce de forma precisa la aceptación que dicho cine tiene por parte de nuestro público, consideramos necesaria la urgente implantación de un riguroso sistema de «control de taquilla». 2. Acordamos iniciar los esfuerzos para crear una asociación de Realizadores y Escritores Cinematográficos⁵⁴.

El volumen de adhesiones a este encuentro fue considerable, desde el mundo del cine, de los cineclubs, de la crítica y de la EOC, sin embargo, desde esta última —como recoge Hernández Marcos— surgieron algunas discrepancias, concretamente con Patino, puesto que algunos alumnos y exalumnos como Saura o Jordá, reprochaban a este de un excesivo personalismo, utilizando el cineclub como trampolín en su carrera; pero «la realidad es que a Patino estaba dedicada una sesión de mañana del primer día, en la que se proyectaron sus películas», después de esto vinieron las reuniones y las proyecciones del alumnado de la EOC⁵⁵.

Uno de los organizadores del bloque de la crítica, César Santos Fontenla, publicaba una crónica en el número de marzo de *Nuestro Cine*. En ella tachaba el encuentro de rotundo fracaso, debido a una organización precipitada: «en Salamanca no había un temario a discutir, ni había una representación lo suficientemente amplia y, valga el pleonismo, representativa como para que aquello se pudiera considerar un encuentro del cine español»⁵⁶. Allí, continuaba el crítico, se habían reunido los de siempre, pero esta vez, aquella minoría no había logrado elaborar un programa de conclusiones contundentes, que pudieran remover e inspirar a García Escudero. Sin embargo, Hernández Marcos comentaba en el siguiente boletín del cineclub, que aquel encuentro, del que se hablaba como un fracaso, había servido para dar a conocer un nuevo cine «Regueiro, Comas, Grau, Franco, cercano a los moldes actuales europeos, y alejado, en su totalidad, de las normas “archivistas” empleadas por nuestros inefables Orduña, Lucia, Iquino, Ramírez, Elorrieta, y que, por desgracia, nos son bastante conocidas»⁵⁷.

Reflexiones finales

La urgencia de dar un giro a la cultura e industria cinematográfica española fue una de las tareas que acompañó al Cineclub de Salamanca desde su fundación en marzo de 1953. Terminar con aquel cine premiado por el Sindicato Nacional del Espectáculo

[52] Román Gubern, «El forcejeo entre censura y reformismo. ¿La primera apertura?», p. 70.

[53] «Orden de 4 de julio de 1963 por la que se aplicaba el Reglamento de Cineclubs. Previsto en la Orden de 11 de marzo de 1957, que creó el Registro Oficial de los mismos» (*Boletín Oficial del Estado*, n.º 178, 29 de julio de 1963), pp. 11.296-11.297.

[54] «Conclusiones de la Crítica» (*Boletín CUSS*, n.º 272-277), n/p.

[55] José Luis Hernández Marcos y Eduardo Butrón, *Historia de los cineclubs en España*, p. 96.

[56] César Santos Fontenla, «Reunión en Salamanca: X aniversario del cine-club» (*Nuestro Cine*, n.º 18, marzo de 1963), p. 18.

[57] José Luis Hernández Marcos, «Presentación» (*Boletín CUSS*, n.º 278, 15 de abril de 1963), n/p.

se exigía desde la práctica y desde la teoría, canalizada en la revista que editaba el mismo cineclub: *Cinema Universitario*. Esta fue una realidad que compartieron otras publicaciones, especialmente *Nuestro Cine*, continuista —en algunos aspectos— de la crítica que había legado, primero *Objetivo* y después la revista salmantina, prohibida en junio de 1963, aunque se haya querido velar con una pátina burocrática.

La divulgación de aquel nuevo cine y la promoción de la nueva generación de cineastas fue una tónica entre algunos cineclubs españoles, recayendo el mayor peso sobre el de Salamanca, pues no solo su historial como promotor de las Conversaciones y otros encuentros lo avalaban, sino que la vinculación de su director con la FNC y su buena relación con el IIEC/EOC, le situaban como el mejor y más facultado para dicho propósito. Así lo demuestra la asistencia y colaboración de parte de cineastas que, como Carlos Saura, estrenaron sus películas en este espacio.

Pronto, aquella primigenia tarea de legitimar culturalmente el cine, en una España donde todavía gran parte de la esfera intelectual aún no lo consideraba digno de estudio, reflexión o —mucho menos— agente social, fue perdiendo fuerza, separándose cada vez más de la universidad. A base de una mayor madurez teórica y conocimiento de otros cines —tras haber pasado algunos episodios de vigilancia y censura—, el cineclub, nutrido en gran parte de la actividad teórica y crítica de *Cinema Universitario*, pudo volver a organizar encuentros que recordaban a los de mediados de los años cincuenta. La participación y colaboración de cineastas como Saura o Val del Omar revelan aquellas intenciones de establecer un nuevo imaginario, más allá de los omnipresentes Bardem y Berlanga. Aquel II Curso de Estudios Universitarios de Cine quedaría marcado por el referido alejamiento de la Universidad de Salamanca, pero también por la atención que parte del alumnado del IIEC prestó a algunos nuevos cines europeos. La recepción no solo de las obras, sino de la constitución de un nuevo cine español, se vio reflejado por el estreno de *Los golfos* y por la charla que ofreció el mismo Saura, titulada «El Nuevo Cine Español»; por lo tanto, la nueva generación irrumpía no solo a través de la creación, sino también de la crítica, siendo el cineclub uno de los espacios donde podían reunirse, discutir y promocionarse. En este sentido, fue el del SEU de Salamanca —aún en los prolegómenos de los sesenta— un referente para cineastas que comenzaban a forjar aquello de lo que se empezaba a hablar como una nueva ola. Es trascendente que prestaran especial atención a otras olas cinematográficas en los marcos europeo y americano. Aquella necesidad y previsión de lo que más adelante se convertiría en el NCE —también de la Escuela de Barcelona—, no nació de la unilateralidad de García Escudero, sino que fue algo demandado desde espacios periféricos, como lo fue el Cineclub de Salamanca.

Los continuos ciclos organizados a base de los trabajos que salían del IIEC/EOC, llevaron a la organización de aquel II Encuentro del Cine Español, en el cual quedaba fuera la universidad como máxima representante del campo cultural, tampoco se recurría a soluciones estético-narrativas ubicadas en la tradición realista hispánica de las artes y de las letras —Siglo de Oro, Goya, generación del 98, etc.—. Eran nuevos cineastas proponiendo nuevas fórmulas para garantizar el nacimiento de un cine español diferente, sin prejuicios e independiente. Aquel encuentro sirvió para canalizar la urgencia de, por ejemplo, un cambio en la legislación y protección de la cinematografía nacional, cosa que se materializó con aquella nueva legislación de 1964. No es baladí que en las conclusiones de aquel encuentro de 1963 se solicitara a la nueva DGCyT un nuevo sistema de protección y un control de taquilla, lo cual se reflejó en la Orden Ministerial sobre la protección al cine del 19 de agosto de 1964.

FUENTES

Archivo Histórico Provincial de Salamanca. Cineclub del SEU

«Acta de la Jefatura Provincial del Movimiento (9-XI-1955)», en *Libro de Actas del Consejo Provincial de FETy de las JONS (1949-1957)*. AHPSa. Cineclub Universitario del SEU.

HERNÁNDEZ MARCOS, José Luis, «Carta a Basilio Martín Patino sobre la persecución que están sufriendo los cineclubs (11 de junio de 1956)». AHPSa. Cineclub Universitario del SEU. 3/1-1955/1957.

MARTÍN, Eugenio, «Carta a Basilio Martín Patino (27 de mayo de 1955)». *AHPSa. Cineclub Universitario del SEU*. 2/2-1955.

MARTÍN PATINO, Basilio, «Carta a Antonio Tovar en la que se le pide permiso para la organización de las Conversaciones y se le sugiere la creación de una cátedra de filmología (14 de diciembre de 1954)». AHPSa. Cineclub Universitario del SEU. 2/1-1954/1955.

—, «Carta a Miguel Santos comunicando su renuncia a la dirección del cineclub (10 de febrero de 1955)». AHPSa. Cineclub Universitario del SEU. 2/1-1954/1955.

Boletines del Cineclub Universitario del SEU de Salamanca

«Agradecimientos» (*Boletín CUSS*, n.º 10, 8 de noviembre de 1953), n/p.

«Agradecimientos» (*Boletín CUSS*, n.º 13, 13 de diciembre de 1953), n/p.

«Conclusiones de la Crítica» (*Boletín CUSS*, n.º 272-277, *II Encuentro del Cine español. X Aniversario*, 17-19 de marzo de 1963), n/p.

CORTÉS, Luis, «El lenguaje del cine» (*Boletín CUSS*, n.º 172-180, *II Curso de Estudios Universitarios de Cine: Curso de iniciación*, 22 de enero de 1960), n/p.

«Diferencia» (*Boletín CUSS*, n.º 265, 3 de febrero de 1963), n/p.

GONZÁLEZ EGIDO, Luciano, «El cine español, de ayer a hoy» (*Boletín CUSS*, n.º 181-189), n/p.

HERNÁNDEZ MARCOS, José Luis, «Convocatoria» (*Boletín CUSS*, n.º 272-277, *II Encuentro del Cine español. X Aniversario*, 17-19 de marzo de 1963), n/p.

—, «Público, crítica y cineclubs» (*Boletín CUSS*, n.º 181-189), n/p.

—, «Presentación» (*Boletín CUSS*, n.º 278, 15 de abril de 1963), n/p.

«José Val del Omar» (*Boletín CUSS*, n.º 181-189, *II Curso de Estudios Universitarios de Cine: Cine, 1960*, 11 de febrero de 1960), n/p.

«Los conferenciantes» (*Boletín CUSS*, n.º 181-189, *II Curso de Estudios Universitarios de Cine: Cine, 1960*, 11 de febrero de 1960), n/p.

MARTÍN PATINO, Basilio, «Diez años nada más» (*Boletín CUSS*, n.º 272-277, *II Encuentro del Cine español. X Aniversario*, 17-19 de marzo de 1963), n/p.

«Página informativa: Curso de Filmología» (*Boletín CUSS*, n.º 200, 13 de noviembre de 1960), n/p.

«Página informativa: Curso de Filmología» (*Boletín CUSS*, n.º 210, 22 de enero de 1960), n/p.

Boletín Oficial del Estado

«Orden del 11 de marzo de 1957 por la que se crea el Registro Oficial de Cineclubs

- y se regula su funcionamiento» (*Boletín Oficial del Estado*, n.º 101, 12 de abril de 1957), p. 96.
- «Orden de 28 de febrero de 1962 por la que se crea en la Universidad de Valladolid la cátedra de «Historia y estética de la Cinematografía», adscrita a la Facultad de Filosofía y Letras» (*Boletín Oficial del Estado*, n.º 138, 9 de junio de 1962), pp. 7.910-7.911.
- «Orden de 6 de septiembre de 1962 por la que se aprueba el reglamento provisional para la cátedra de «Historia y Estética de la Cinematografía» de la Universidad de Valladolid» (*Boletín Oficial del Estado*, n.º 278, 20 de noviembre de 1962), p. 16.496.
- «Orden de 8 de noviembre de 1962 por la que se aprueba el reglamento de la Escuela Oficial de Cinematografía el Plan de estudios de la misma» (*Boletín Oficial del Estado*, n.º 269, 9 de noviembre de 1962), pp. 15.899-15.906.
- «Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las “Normas de censura cinematográfica”» (*Boletín Oficial del Estado*, n.º 58, 8 de marzo de 1963), pp. 3.929-3.930.
- «Orden de 4 de julio de 1963 por la que se aplicaba el Reglamento de Cineclubs. Previsto en la Orden de 11 de marzo de 1957, que creó el Registro Oficial de los mismos» (*Boletín Oficial del Estado*, n.º 178, 29 de julio de 1963), pp. 11.296-11.297.
- «Orden de 19 de agosto de 1964 para el desarrollo de la cinematografía nacional, acordada por la Comisión Delegada de Asuntos Económicos, a propuesta del Ministerio de Información y Turismo» (*Boletín Oficial del Estado*, n.º 210, 1 de septiembre de 1964), p. 11.462.

BIBLIOGRAFÍA

- ECEIZA, Antonio, «El cine en el papel. El festival de San Sebastián» (*Cinema Universitario*, n.º 10, diciembre de 1959), pp. 33-36.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, «Cabeza rapada» (*Revista Española*, n.º 1, junio de 1953), pp. 57-59.
- FRANCIA, Ignacio, «El cine en la etapa de Franco. Las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca como revulsivo organizado ante el Sistema» (*Revista de História das Ideias*, n.º 18, 1996), pp. 131-148.
- , *Salamanca de cine* (Salamanca, Caja Duero, 2008), p. 482.
- GARCÍA DUEÑAS, Jesús, «Primer debate: La modernidad cinematográfica», en Julio Pérez Perucha, Francisco Javier Gómez Tarín y Agustín Rubio Alcover (eds.), *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad* (Madrid, Ediciones de Imán, 2009), pp. 409-431.
- GONZÁLEZ EGIDO, Luciano, «Editorial» (*Cinema Universitario*, n.º 12, julio de 1960), p. 1.
- , «El nuevo cine» (*Cinema Universitario*, n.º 17, septiembre de 1962), p. 3.
- , «La frontera del naturalismo. Notas sobre la preparación de *El buen amor*» (*Cinema Universitario*, n.º 18, diciembre de 1962), pp. 25-27.
- GRACIA, Jordi, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España* (Barcelona, Anagrama, 2004).
- GUBERN, Román, «La neopercepción de Val del Omar», en Gonzalo Sáenz de Buruaga (coord.), *Ínsula Val del Omar: Visiones en su tiempo, descubrimientos actuales*

- (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) / Semana de Cine Experimental, 1995), pp. 128-133.
- , «El forcejeo entre censura y reformismo. ¿La primera apertura?», en Carlos Heredero y José E. Monterde (eds.), *Los «Nuevos cines» en España: Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2003), pp. 69-78.
- HERNÁNDEZ MARCOS, José Luis y BUTRÓN, Eduardo, *Historia de los cineclubs en España* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1978).
- HERNÁNDEZ MARCOS, José Luis, «Noticias del Cineclub» *Cinema Universitario*, n.º 12, julio de 1960), pp. 85-88.
- HERRERÍA BOLADO, Manuel, «Cinema Universitario: cine y sociedad en Salamanca (1955-1963)», en María Marcos Ramos (ed.), *El cine como reflejo de la historia, de la literatura y del arte en la filmografía hispano-brasileña* (Salamanca, CIHALCEP, 2019), pp. 102-113.
- LIZCANO, Pablo, *La generación del 56. La universidad contra Franco* (Barcelona, Grijalbo, 1981).
- LOBO POZO, Pedro del, *Universidad, cine y cultura: la apertura cultural de los años 50 en Salamanca* (Tesina, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001).
- MONTERDE, José Enrique «La recepción del “nuevo cine”. El contexto crítico del NCE», en Carlos Heredero y José E. Monterde (eds.), *Los «Nuevos cines» en España: Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2003), pp. 103-119.
- NIETO FERRANDO, Jorge, «Del SEU a la crítica posibilista. *Cinema Universitario*», en Jorge Nieto Ferrando, *Cine en papel: cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009), pp. 335-380.
- NIETO FERRANDO, Jorge y COMPANY RAMÓN, Juan Miguel (coords.), *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2006).
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Materiales para un sueño. En torno a la recepción del cine en España, 1896-1936* (Salamanca, Librería Cervantes, 1996).
- PÉREZ LOZANO, José María, «Un nuevo cine amateur español» (*Arbor*, n.º 148, 1 de abril de 1958), pp. 563-565.
- RUIZ CARNICER, Miguel Ángel, *El Sindicato Español Universitario (SEU), 1939-1965. La socialización política de la juventud universitaria en el franquismo* (Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1996).
- RAMOS ARENAS, Fernando, «Cineclubs y las políticas de la cultura cinematográfica en España y la RDA en torno a 1960» (*Communication & Society*, n.º 30, vol. 1, 2017), pp. 1-15.
- , *Enfermos de cine. Una historia cultural de la cinefilia en España, 1947-1967* (Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2024).
- RIAMBAU, Esteve, «La legislación que hizo posible el NCE: Entrevista con José María García Escudero», en Carlos Heredero y José E. Monterde (eds.), *Los «Nuevos cines» en España: Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2003), pp. 53-68.
- SANTOS FONTENLA, César, «Reunión en Salamanca: X aniversario del cine-club» (*Nuestro Cine*, n.º 18, marzo de 1963), pp. 18-19.
- SANZ FERRERUELA, Fernando y LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco, «La época de Goya y lo goyesco a través del documental de arte español durante el franquismo», en

- Joaquín Cánovas y José J. Aliaga (eds.), *El documental de arte en España* (Madrid, Akal, 2022), pp. 31-46.
- TORNERO, Angélica, «Enfoques de la recepción en estudios de cine y literatura» (*Inventio*, n.º 6, vol. 12, septiembre de 2010), pp. 79-86.
- TOVAR, Antonio, «Nota» (*El Gallo*, n.º 9, abril-mayo de 1956), pp. 10-11.
- TRANCHE, Rafael, *Más allá de la pantalla. Vórtice Val del Omar* (Granada, Publicaciones Diputación de Granada, 2020).
- ÚTRERA, Rafael, *Escritores y cinema en España: un acercamiento histórico* (Madrid, Ediciones JC, 1985).

Recibido: 23 de marzo de 2024

Aceptado para revisión por pares: 7 de abril de 2024

Aceptado para publicación: 23 de mayo de 2024

