
SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

2º semestre de 2023

58



SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

58

Fundador:

ALBERTO ELENA DÍAZ (1958-2014)

Directora:

MARÍA LUISA ORTEGA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Subdirectores:

LAURA GÓMEZ VAQUERO (*Universidad de Salamanca*)

DANIEL SÁNCHEZ SALAS (*Universidad Rey Juan Carlos*)

Jefes de redacción:

PABLO CALDERA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

MINERVA CAMPOS RABADÁN (*Universidad de Castilla-La Mancha*)

ELENA CORDERO HOYO (*Universidad Rey Juan Carlos*)

Equipo de redacción:**Coordinadora de revisión por pares:**

NIEVES MORENO (*Tal-Universidad Rey Juan Carlos*)

Indización y difusión:

LIDIA MERÁS (*Universidad Autónoma de Madrid*)

PABLO CALDERA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Editores de reseñas de libros, plataformas y festivales:

MIGUEL ERRAZU (*Universidad Autónoma de Madrid*)

ELISA PADILLA DÍAZ (*Saint Louis University*)

Traducciones:

CLARA GARAVELLI (*University of Leicester*)

ELISA PADILLA DÍAZ (*Saint Louis University*)

Editores:

LEANDRO ALARCÓN DE MENA (*Universidad Rey Juan Carlos*)

PABLO CEPERO (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Cosejo editorial:

VALERIA CAMPORESI (*Universidad Autónoma de Madrid*)

ANTONIO COSTA (*Universidad IUAV de Venecia*)

MARVIN D'LUGO (*Clark University, Boston*)

MARINA DÍAZ LÓPEZ (*Instituto Cervantes*)

ROMÁN GUBERN (*Universidad Autónoma de Barcelona*)

ISAAC LEÓN FRÍAS (*Universidad de Lima*)

ANA LAURA LUSNICH (*Universidad de Buenos Aires*)

MANUEL PALACIO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

JULIO PÉREZ PERUCHA (*Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid*)

ÁNGEL QUINTANA (*Universidad de Gerona*)

RUBY RICH (*Universidad de California Santa Cruz*)

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA (*Universidad de Valencia*)

JEAN CLAUDE SEGUIN (*Universidad Lumière, Lyon II*)

PIERRE SORLIN (*Universidad de París VIII*)

CASIMIRO TORREIRO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

ARUNA VASUDEV (*Network for the Promotion of Asian Cinema, Nueva Delhi*)

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO (*Universidad de Guadalajara, México*)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Asociación Cultural «Animatógrafo», 2023

© Universidad Autónoma de Madrid, 2023

ISSN: 1134-6795 - ISSN electrónico: 2529-9913

Depósito legal: M-29.578-1994

Diseño:

SABÁTICA

Maquetación:

LEANDRO ALARCÓN

Administración

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Servicio de Publicaciones

Ciudad Universitaria de Cantoblanco 28049 Madrid

servicio.publicaciones@uam.es

Imagen de cubierta: *Los golfos* (Carlos Saura, 1959)

Artículos / Articles

Zinebi año I

Zinebi Year I **9**
Santiago Aguilar

Novísimos cines latinoamericanos: claves de dos décadas de cine de ficción en América Latina

Novísimos Cines Latinoamericanos: **34**
Essentials of Two Decades of Fiction Films in Latin America
Minerva Campos Rabadán

El cineclub de Salamanca tras las *Conversaciones* (1955-1963)

Divulgador de un nuevo cine español
The Salamanca Film Club after the Conversaciones (1955-1963) **57**
Disseminator of a New Spanish Cinema
Manuel Herrería Bolado

Antonio Pérez Olea y la dramatización de la pintura

Antonio Pérez Olea and the Dramatisation of Painting **79**
Guillermo G. Peydro

Libros / Books

Imaginarios digitales en los cines hispánicos.
Historias de pertenencia y desarraigo **100**
Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen (eds.)
Matías Corradi

Ricardo Darín and the Construction of Latin
American Film Stardom **104**
Clara Garavelli
Beatriz Urraca

El nuevo cine y la revolución congelada.
Historia política del cine mexicano de los setenta **107**
Israel Rodríguez
Miguel Errazu

Festivales y Plataformas de Internet / Festivals and Internet Platforms

La conmemoración de los 50 años del golpe civil militar
en Chile a través de Internet **112**
Claudia Bossay

ARTÍCULOS

RESUMEN

Pasadas más de seis décadas desde su creación y con una trayectoria consolidada entre los festivales internacionales dedicados al documental, remontarse a los orígenes de Zinebi constituye casi una obligación para comprender la evolución del certamen en el marco de las tensiones creadas en la política cultural del franquismo. El análisis de la programación de la primera edición, a la luz de la doctrina hispanista que inspiró la creación del Instituto Vascongado de Cultura Hispánica, nos permitirá comprobar cómo en la configuración del certamen fueron determinantes los criterios políticos y diplomáticos antes que los cinematográficos.

Palabras clave: festivales de cine, documental, cortometraje, Latinoamérica, Hispanismo.

ABSTRACT

After more than six decades since the creation of Zinebi, which celebrates a consolidated track record among international documentary festivals, looking back to the origins of Zinebi is essential to understand the evolution of the festival within the context of the tensions created in the cultural policy of Francoism. Analysing the first edition program in the light of the Hispanist doctrine that inspired the creation of the Basque Institute of Hispanic Culture will allow us to demonstrate how political and diplomatic factors, rather than cinematic criteria, were most decisive in the configuration of the festival.

Keywords: film festivals, documentary, short film, Latin America, Hispanicism.

[a] **SANTIAGO AGUILAR** es docente en el itinerario de Archivo de Elías Querejeta Zine-Eskola, donde figura como investigador principal en el proyecto *Depósito Zinebi*. Trabajó como documentalista en Filmoteca Española entre 1985 y 1995 y sigue colaborando con dicho organismo como investigador. Como miembro de La Cuadrilla es guionista y director cinematográfico. En colaboración con Felipe Cabrerizo ha realizado varios estudios sobre cultura popular mediterránea; en 2022 fueron merecedores de una de las ayudas a la investigación de la Academia de Cine para desarrollar el proyecto *¡Al Hollywood parisino! La producción hispana de Paramount en Europa durante la transición al sonoro*. También es guionista en activo y escribe habitualmente ensayos y artículos sobre aspectos poco conocidos de la historia del cine español, entre ellos *Sagitario Films, oro nazi para el cine español*, premio Muñoz Suay 2021 de la Academia de Cine. E-mail: santiago_aguilar@zine-eskola.eus

[1] Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación *Depósito Zinebi* impulsado por Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE) y Zinebi en colaboración con Filmoteca Vasca.

El proyecto de investigación *Depósito Zinebi*

El 26 de marzo de 2018 Zinebi, el certamen de cine documental de Bilbao depositó sus fondos en soporte cinematográfico en Filmoteca Vasca. La colección está constituida por 338 copias de proyección de películas producidas entre 1959 y 2004, en 35mm (176) y 16mm (162). La mayoría de ellas obtuvieron algún galardón en el festival a partir de 1974, aunque también encontramos un nutrido lote de cintas de la Asociación de Amistad Hispano-Soviética que llegaron probablemente con la intención de servir de base a un ciclo y, entre la caída del Muro de Berlín y la disolución de la Unión Soviética a principios del nuevo siglo, nunca pudieron ser devueltas a sus propietarios. Es solo una más de tantas ocasiones en que las relaciones diplomáticas y las circunstancias geopolíticas han conformado el certamen de Bilbao desde su misma creación en 1959.

En 2021, se produce un primer acercamiento de Elías Querejeta Zine-Eskola (EQZE) al depósito como parte del trabajo de uno de los alumnos de aquella promoción. Durante el siguiente curso, se firma un acuerdo entre la escuela, Filmoteca Vasca y Zinebi por el que un equipo de investigación, coordinado por el autor de estas líneas, se compromete a identificar y catalogar el fondo. Pero EQZE no es sólo una institución docente, sino un punto de encuentro para la investigación. Los equipos interdisciplinarios de alumnas y alumnos de Archivo y Comisariado integrados en el proyecto *Depósito Zinebi* tienen la oportunidad de visitar otros archivos, de diseñar programas destinados a dar a conocer la colección y, además de catalogar las películas, se han embarcado en breves estudios sobre recepción, circulación del cine militante, conservación de materiales fotoquímicos o títulos concretos.

Como trabajo de fondo, cubriendo todo el arco del proyecto, se desarrolla una investigación crítica sobre el certamen del que este texto es el primer fruto. El interés por lo que se ha dado en llamar «cine de lo real» tuvo su reflejo en la creación de festivales especializados a lo largo de la década de los cincuenta: Edimburgo (1947), Oberhausen (1954), Leipzig, Tours y el del SODRE de Montevideo (1955), Bilbao (1959). Aida Vallejo ha caracterizado este periodo por la aparición de certámenes «especializados en cortometraje de ficción, documental o animación, como contraposición a los grandes festivales de referencia en el marco de cada país»². María Luisa Ortega argumenta que estos encuentros operaban en origen sobre una idea del documental indisoluble de «la agenda de las relaciones internacionales y diplomáticas entre las naciones», que reconocía en el cine de no ficción y no comercial un medio privilegiado «para el conocimiento mutuo entre los pueblos»³. Más tarde, al calor de las agitaciones de los años sesenta el programa y orientación de estos festivales —Bilbao no es una excepción— se «desviará» de estas orientaciones oficiales. En la periodización de la historia de los festivales cinematográficos propuesta por Marijke de Valck, a la que siguen Vallejo y Ortega, el de Bilbao se inscribe plenamente en la primera etapa, cuando se consideraban «escaparates de los cines nacionales», y se ha consolidado en la tercera, donde prima la institucionalización y la profesionalización⁴. Como veremos, este camino ha sido largo: en su nacimiento hay mucho de improvisación y voluntarismo, las relaciones con el Instituto de Cultura Hispánica (en adelante, ICH) de Madrid no son nada fáciles y ni siquiera la denominación de Festival va a ser viable.

Como el título indica, el objetivo de este artículo es analizar la génesis del Certamen Internacional de Cine Documental Ibero-Americano y Filipino de Bilbao —que así se llamó Zinebi en su origen—, situándola en el contexto de las relaciones políticas

[2] Aida Vallejo Vallejo, «Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía filmica» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 39, 2014), p. 27.

[3] María Luisa Ortega, «Mérida 68. Las disyuntivas del documental», en Mariano Mestman (ed.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Madrid, Akal, 2016), p. 362.

[4] Marijke de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2007), pp. 19-20.

y diplomáticas que el franquismo mantenía con las repúblicas latinoamericanas y con Estados Unidos en un momento en que ideales como catolicismo e Imperio dejaban paso a prosaicas realidades comerciales y, por qué no, culturales.

Para ello, examinaremos en primer lugar las divergencias estratégicas que existían entre la entidad creadora del certamen, el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica (en adelante, IVCH) y su matriz institucional, el ICH. La contextualización de tales relaciones nos permitirá comprender la orientación diplomático-ideológica de estos encuentros cinematográficos y profundizar en el análisis de la polisemia de «lo hispánico» aplicado a la programación de la primera edición del certamen. La prensa especializada no se lo tomaría en serio hasta la tercera edición⁵, así que es en los medios de información locales donde debemos recabar testimonios de primera mano —con todas las cautelas ideológicas que se quieran— sobre la recepción de las películas y la imagen que ofrecían de una hispanidad plural que no siempre encajaba en el molde previsto.

La documentación conservada en los archivos de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) —desatendida hasta ahora en este aspecto— y en el Archivo General de la Administración (AGA) nos permiten asomarnos con una mirada nueva a la génesis y funcionamiento de un festival de cine documental pionero.

El Instituto Vascongado de Cultura Hispánica

El germen del Certamen Internacional de Cine Documental Ibero-Americano y Filipino de Bilbao —como se llamó Zinebi en su primera edición, la de 1959— está en la Semana que el IVCH había organizado dos años antes, en un momento de expansión de sus actividades. Creado con esta denominación en agosto de 1954 y vinculado jerárquicamente al ICH, el Instituto vizcaíno había venido organizando hasta entonces conferencias, recitales, conciertos, proyecciones cinematográficas y una exposición anual con fondos de su bien surtida biblioteca⁶.

Cuando historia su propia genealogía⁷, la entidad bilbaína invoca el legado intelectual de Rafael Altamira, un historiador y americanista vinculado a la Institución Libre de Enseñanza. En 1909, Altamira viaja a la América de habla española buscando restablecer los vínculos rotos tras el «desastre» de 1898 mediante el intercambio docente y científico. Visita Argentina, Uruguay, Chile, Perú, México, Estados Unidos y Cuba, donde imparte unas trescientas conferencias. Algunas de ellas y sus conclusiones se recogen en el libro *Mi viaje a América*⁸, donde se propugnan los intercambios universitarios y la creación de Centros Iberoamericanos a ambos lados del Atlántico. Esta iniciativa habría inspirado la fundación, durante la segunda década del siglo XX, de los centros de Madrid y Barcelona, a los que el informe de la Asociación Cultural Iberoamericana de Bilbao acusa de haber caído en «un hispanismo lírico, de carabelas»⁹; en cambio, el Centro de la Unión Iberoamericana en Vizcaya habría sido una excepción bajo la presidencia de Julio Manuel de Lazúrtegui. A los intereses científico-históricos del liberal Altamira, se suman, a través del monárquico Lazúrtegui, los industriales y comerciales.

En 1941 se crea el Consejo de la Hispanidad, un organismo supraministerial que pretende controlar toda la acción política de España en Iberoamérica. En el preámbulo al decreto por el que se pone en funcionamiento esta institución se presenta el hispanismo como «idea absoluta y salvadora»¹⁰. Carente el Nuevo Estado surgido de la victoria militar del franquismo en la Guerra Civil de una ideología como tal, la *Defensa de la Hispanidad*¹¹

[5] Juan Cobos, «Bilbao 1961: Un festival serio con buenos documentales» (*Film Ideal*, n.º 82, octubre de 1961), pp. 9-13; Alfonso del Vall, «Bilbao falla su Festival» (*Primer Plano*, n.º 1098, 29 de octubre de 1961), s/p; José Monleón, «Bilbao. Tres nombres fundamentales: Baldi, Meyer, Resnais» (*Nuestro Cine*, n.º 4, octubre de 1961), pp. 8-18.

[6] Fernando de Ybarra, *Ponencia del Instituto Vascongado de Cultura Hispánica sobre sus actividades pasadas y algunas posibilidades del futuro* (Bilbao, Imprenta Provincial de Vizcaya, 1963), s/p.

[7] Archivo AECID, caja 5152, carpeta «Instituto Vascongado de Cultura Hispánica», *Proyecto fundacional de Instituto Iberoamericano de Bilbao a propuesta de la Asociación Cultural Iberoamericana de Bilbao* (1952), p. 7.

[8] Publicado originalmente en 1911. Rafael Altamira Crevea, *Mi viaje a América* (Oviedo, Universidad de Oviedo, 2007).

[9] Archivo AECID, caja 5152, carpeta «Instituto Vascongado de Cultura Hispánica», *Proyecto fundacional de Instituto Iberoamericano de Bilbao a propuesta de la Asociación Cultural Iberoamericana de Bilbao* (1952), p. 8.

[10] «Ley de 2 de noviembre de 1940 por la que se crea el Consejo de la Hispanidad» (*Boletín Oficial del Estado*, n.º 312, 7 de noviembre de 1940), p. 7649.

[11] Editado por Gráfica Universal en 1934 y digitalizado en la Biblioteca Digital Hispánica. Ramiro de Maeztu, *Defensa de la hispanidad* (Madrid, Gráfica Universal, 1934). Disponible en: <<http://bdh-rd.bne.es/high.raw?id=0000200699&name=00000001.epub&attachment=Defensa+de+la+Hispanidad.epub>> (27/12/2023).

del vitoriano Ramiro de Maeztu servirá de catecismo imperial —tradicionalista, conservador, católico, anticomunista y antiyanqui por igual— a un par de generaciones de políticos.

El Consejo de la Hispanidad tendrá una vida azarosa, al compás de los vaivenes de la posición española durante la Segunda Guerra Mundial. La consolidación de Franco en el poder, a pesar de las intenciones monárquicas al finalizar la contienda, conduce al aislamiento internacional de España, al decretar la ONU en 1946 la retirada de embajadores con el apoyo o abstención de varios países latinoamericanos. Para entonces, algunos católicos han relevado a los falangistas en puestos clave, como la cartera de Asuntos Exteriores. El Consejo de la Hispanidad pasa a denominarse Instituto de Cultura Hispánica y, como su nombre indica, a buscar cierta prevalencia cultural en sus actividades, aunque el propio organismo declaraba que «si bien no se ha llegado a un acuerdo sobre el contenido preciso de lo que es “cultura”, debemos aceptar que la estamos aplicando en un terreno típicamente político»¹².

Su funcionamiento —dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, pero con personalidad jurídica propia— queda regulado por un decreto del 18 de abril de 1947. En este reglamento se define al Instituto como una entidad «consagrada al mantenimiento de los vínculos espirituales entre todos los pueblos que componen la comunidad cultural de la Hispanidad»¹³. El título V versa sobre las «instituciones adheridas», que pueden ser personas jurídicas privadas o públicas de cualquier país que lo solicite. Algunas se deberán a iniciativas estatales, como los Institutos de Cultura Hispánica de Chile y Colombia, creados en 1947 y 1951 respectivamente; otros son organismos autónomos creados previamente y, en último caso, corresponden a la iniciativa de diplomáticos españoles en países de habla hispana. Aunque la voluntad es fomentar la creación y tutelar las actividades de las instituciones transatlánticas, también adquieren el carácter de «adheridas» varias entidades que trabajaban en la misma línea desde España, algunas antes de la creación del mismo Instituto. El 5 de julio de 1949 se inscribe en el Registro de Asociaciones la Asociación Cultural Iberoamericana de Bilbao.

En 1950 los delegados en la ONU de la República Dominicana, Perú y Ecuador solicitan el fin del aislamiento diplomático de España: vota a favor toda la comunidad latinoamericana salvo México, Guatemala y Uruguay. Cuba se abstiene. Los progresivos movimientos de integración internacional de España culminan en 1953 con los pactos comerciales y militares con Estados Unidos y la firma del Concordato con la Santa Sede. Sea casualidad o no, con estas maniobras de apertura al exterior coincide la creación del Festival Internacional de Cine de San Sebastián¹⁴.

En la remodelación ministerial de 1951 el director del ICH, Joaquín Ruiz Giménez, es nombrado ministro de Educación. Alfredo Sánchez Bella —miembro de las Juventudes de Acción Católica durante la República y secretario general de Pax Romana— se pone al frente del Instituto. Bajo su mandato, irradiación cultural y estrechamiento de lazos comerciales irán de la mano. La cooperación será especialmente intensa durante esta década con los gobiernos autoritarios de Getúlio Vargas en Brasil, Fulgencio Batista en Cuba, el general Stroessner en Paraguay, el general Odría en Perú y el general Pérez Jiménez en Venezuela. Este último contacto se presenta especialmente interesante para España por los abundantes recursos petrolíferos del país¹⁵.

En este nuevo contexto, la Asociación Cultural Iberoamericana vizcaína propone transformarse en Instituto Iberoamericano de Bilbao. Las familias Urquijo e Ybarra, propietarias de bancos y navieras, son sus promotoras. La intención declarada es «dar la mayor difusión a los ideales hispánicos en el área de su actuación»¹⁶, pero al poner-

[12] María A. Escudero, *El Instituto de Cultura Hispánica* (Madrid, Mapfre, 1997), p. 103.

[13] «Reglamento orgánico del Instituto de Cultura Hispánica» (*Boletín Oficial del Estado*, n.º 115, 25 de abril de 1947), p. 2426.

[14] Pablo La Parra-Pérez, «El Festival fuera del palacio. Una aproximación al “68 tardío” del Festival de San Sebastián», en Fernando Ramos Arenas (ed.), *Una cultura cinematográfica en transición. España, 1970-1986* (Valencia, Tirant Humanidades, 2021), p. 367.

[15] Antonio Cañellas Mas, «Las políticas del Instituto de Cultura Hispánica, 1947-1953» (*Historia Actual Online*, n.º 33, invierno de 2014), p. 86.

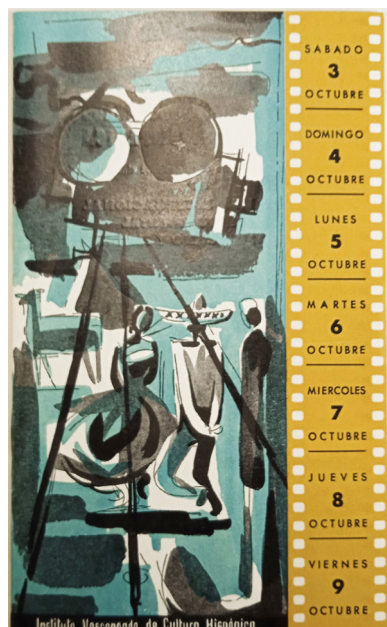
se bajo la inspiración de la obra de Lazúrtzgui parece que buscan rebajar el nivel de nacionalcatolicismo e incrementar el de negocio. Ignacio de Urquijo y Solano, conde de Urquijo, asume la presidencia.

Los primeros síntomas de malestar y disidencia en la Universidad española provocan un nuevo cambio de gobierno en febrero de 1957. Fernando María Castiella sustituye a Martín Artajo al frente de Exteriores y el notario Blas Piñar a Sánchez Bella en el ICH. El carácter ultraconservador de Piñar se hace notar de inmediato en un recrudecimiento del discurso hispanista, tanto que será cesado fulminantemente en 1962, tras la publicación en el diario *ABC* de una «tercera» titulada «Hipócritas» en la que arremete contra Estados Unidos con una serie de acusaciones sobre el materialismo y anticomunismo de boquilla del principal aliado económico de España¹⁷. Una semana después será nombrado director del ICH Gregorio Marañón Moya, presidente de la filial española de Coca-Cola y miembro del consejo de administración de varias multinacionales estadounidenses. En 1959 se promulga el Plan de Estabilización que favorece la entrada de España en los organismos económicos internacionales y el acercamiento a Estados Unidos se consuma con la visita en diciembre del presidente «Ike» Eisenhower a España. Es también el año de nacimiento del futuro Zinebi.

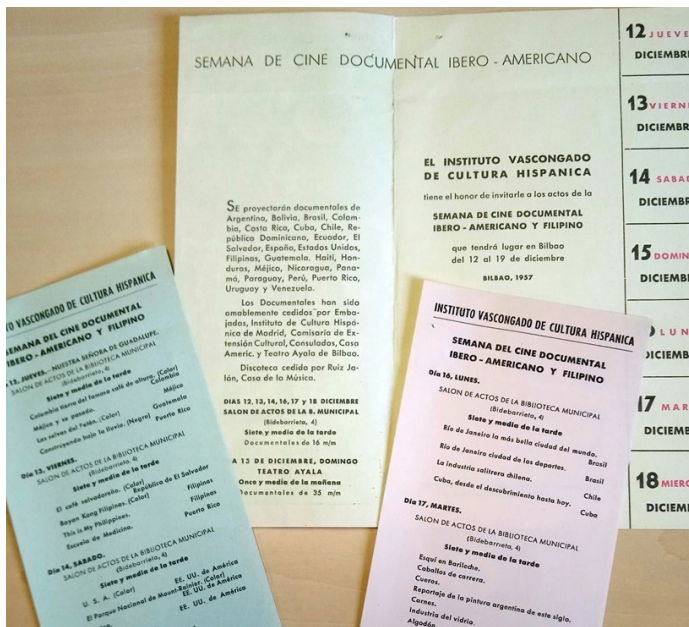
[16] Fernando de Ybarra, *Presencia del Instituto Vascongado de Cultura Hispánica sobre sus actividades pasadas y algunas posibilidades del futuro* (Bilbao, Imprenta Provincial de Vizcaya, 1963), s/p.

[17] Blas Piñar, «Hipócritas» (*ABC*, 19 de enero de 1962), p. 3.

[18] Alberto López Echevarrieta, «José Belmonte, el germen de Zinebi» (*Bilbao*, noviembre de 2010). Disponible en: <http://www.bilbao.eus/bld/handle/123456789/9680> (11/02/2023).



I Certamen de Cine Documental Ibero-Americano y Filipino (1959). Archivo AECID.



Programa de la Semana de Cine Documental Ibero-Americano de Bilbao (1957). Archivo AECID.

Todo ha empezado dos años antes. Para complementar la exposición dedicada al Libro Hispanoamericano de 1957, el IVCH ha organizado la Semana de Cine Documental Ibero-Americano con fondos procedentes de consulados, embajadas y del ICH. Los promotores de la muestra son el vicepresidente y el secretario del Instituto —José Belmonte y Jesús Ugalde— y el director del Archivo y Biblioteca municipales, Manuel Basas¹⁸.

Las proyecciones se celebran entre el 12 y el 19 de diciembre en el cine Ayala y en el salón de actos de la Biblioteca Municipal, donde se programan las cintas en 16mm. En vísperas de la Navidad de 1957 se pueden ver en Bilbao un conjunto heterogéneo

de reportajes de actualidad, películas turísticas e industriales, documentales de arte y alguno, incluso, interesadamente antropológico, como *Boda en Castilla* (Manuel Augusto García Viñolas, 1941)¹⁹. La presencia en la programación de esta cinta —premiada en su día en la Mostra de Venecia, cuando era escaparate del cine que interesaba al fascismo y al nazismo— pretende incardinar la práctica documental hispana en una tradición que no puede invocar los trabajos republicanos de Carlos Velo y Fernando G. Mantilla ni, mucho menos, *Las Hurdes / Tierra sin pan* (Luis Buñuel, 1933).

España y Argentina cuentan con sesiones monográficas y Estados Unidos se reserva la sesión del sábado, en tanto que la matinal del domingo en el Ayala se dedica a los documentales en 35mm, independientemente de su nacionalidad. En cuanto a las sorpresas, nos topamos con dos documentales procedentes de Filipinas, cuya presencia se convertirá en una de las señas de identidad de la muestra cuando sus organizadores decidan consolidar su propuesta dos años más tarde con la celebración del I Festival Internacional de Cine Documental Ibero-Americano y Filipino²⁰.

El I Certamen Internacional de Cine Documental Ibero-Americano y Filipino

En 1958 Ignacio de Urquijo es nombrado embajador de España en Ecuador y le sustituye al frente del IVCH Pedro Ybarra MacMahón, barón de Güell. Este viaja a Madrid en compañía de José Belmonte en marzo de 1959. La agenda es apretadísima: reuniones con Blas Piñar y José Muñoz Fontán, director general de Cinematografía y Teatro, y tanteos en el Sindicato Nacional del Espectáculo (en adelante, SNE), la Dirección General de Aduanas y el Servicio de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores. Inmediatamente después, el barón de Güell se reúne en San Sebastián con Antonio de Zulueta, director del festival donostiarra: «Este amigo mío nos prometió toda clase de facilidades y nos orientó en mucho»²¹, según escribe a Blas Piñar. Ybarra se compromete a asistir con Belmonte y Ugalde «en pleno festival» para establecer contacto con los responsables de la industria estadounidense —Marañón Moya hará de mediador— y con las delegaciones latinoamericanas presentes en la ciudad. Obviada la competencia por la especialización del certamen bilbaíno, el donostiarra, con siete ediciones a sus espaldas, se convierte en ejemplo a seguir en cuanto a método y organización, aunque tanto mirarse en ese espejo lleve a producir, según iremos comprobando, un cierto «síndrome de San Sebastián»²².

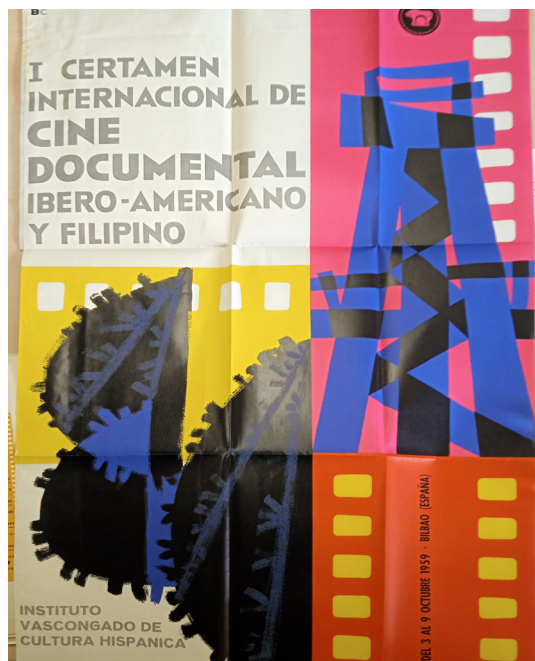
Con la aquiescencia de Muñoz Fontán, se envían por correo aéreo las bases del certamen a todas las embajadas latinoamericanas establecidas en Madrid, a las españolas de América, Portugal y Filipinas, y a los Institutos de Cultura Hispánica en América. En Bilbao, se recaba la ayuda económica de la Cámara de Comercio, Ayuntamiento, Diputación y algunas entidades bancarias vinculadas a los organizadores. Quienes deseen concurrir deben enviar las películas al IVCH o a la Aduana de Bilbao. Las películas programadas tienen origen diverso: embajadas, la Dirección General de Cinematografía y Teatro (en adelante, DGCyT), los certámenes de San Sebastián y Valladolid... A principios del mes de julio ya se ha confirmado la asistencia de documentales de Portugal, Brasil y Costa Rica. Otros países han acusado recibo de la convocatoria, pero en la organización preocupa la falta de respuesta de Argentina, México, Colombia, Cuba y Venezuela. No es esta la principal intranquilidad de los bilbaínos. Tras el apoyo recibido por Muñoz Fontán, han decidido bautizar el evento como «Festival Internacional», una denominación que, como hacen saber desde la DGCyT, no es posible utilizar sin la certificación de la Federación Internacional de Asociaciones de Produc-

[19] Sobre su originalidad en el cine del primer franquismo, véase Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil* (Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 2011), pp. 418-424.

[20] Más adelante tendremos ocasión de profundizar en el protagonismo de la presencia de la producción filipina en la primera edición del certamen.

[21] Carta de Pedro Ybarra a Blas Piñar fechada el 10 de julio de 1959. Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693.

[22] AA.VV., *25 años de historia* (Bilbao, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1983), pág. 7.



Cartel del I Certamen de Cine Documental Ibero-Americano y Filipino (1959). Estudios BC - Archivo AECID.

[23] Para un análisis detallado de la importancia de la FIAPF como actor geopolítico y entidad reguladora del circuito de festivales en el contexto de la Guerra Fría véase Caroline Moine, «La Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films: un acteur controversé de la promotion du cinéma après 1945» (*Le Mouvement Social*, n.º 243, 2013), pp. 91-103.

[24] Carta de Pedro Ybarra a Blas Piñar fechada el 10 de julio de 1959. Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693.

[25] Carta de Pedro Ybarra a Blas Piñar fechada el 25 de agosto de 1959. Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693.

[26] Manuel de Paz-Sánchez, «Dos momentos cruciales en las relaciones entre España y Cuba» (*Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, n.º 14, 2001), pp. 33-108.

[27] Arturo Agramonte y Luciano Castillo, *Cronología del Cine Cubano, vol. IV (1953-1959)* (La Habana, ICAIC, 2016), pp. 364-365.

tores Cinematográficos (FIAPF)²³. Con las bases y toda la correspondencia con dicho encabezamiento, la noticia supone un auténtico mazazo que produce «un momento de desmoralización». Ybarra agradece a Blas Piñar, no sin cierto amargo sarcasmo, la exigua subvención de quince mil pesetas, «cantidad que nos viene muy bien, aunque nada más sea para cubrir los gastos ocasionados por el cambio de denominación»²⁴.

Algunos diplomáticos se involucran personalmente en el proyecto. El protofascista Ernesto Giménez Caballero, enviado como embajador al Paraguay del general Stroessner, se encarga de hacer llegar a España una copia en 16mm de la ignota producción oficial *Paraguay en marcha* (s/r). Sánchez Bella, antiguo director del ICH y representante español en Colombia, negocia un acuerdo de intercambio para la programación en las respectivas televisiones, con lo que conseguirá uno de los lotes de películas más abultados para el certamen.

Pedro Ybarra escribe expresivamente a Madrid: «Caso de Cuba. Nada sabemos de esta nación. El señor embajador en La Habana nos dijo que nos comunicaría cualquier indicio de participación»²⁵. La inesperada huida de Fulgencio Batista en la Nochevieja de 1958 y la

entrada en La Habana de «los barbudos» de Sierra Maestra el 8 de enero de 1959 crea una situación de incertidumbre en la que uno de los mejor librados es precisamente el embajador español Juan Pablo de Lojendio, ya que ha proporcionado protección a algunos perseguidos por la dictadura²⁶. Finalmente, en Bilbao se proyectará únicamente un documental en blanco y negro sobre Isla de Pinos dirigido en 1957 por el «profesional criollo» José Antonio García Cuenca: *La isla del tesoro*²⁷.

Más grave es el caso de Nicaragua, a juzgar por el SOS que lanza el embajador en Managua: «Le creo conocedor de la grave situación político-militar por la que atraviesa el país y ello, como es natural, nos pone una muralla infranqueable para todas nuestras actividades y Dios quiera pueda resolverse para que haya paz y tranquilidad en este simpático país»²⁸.

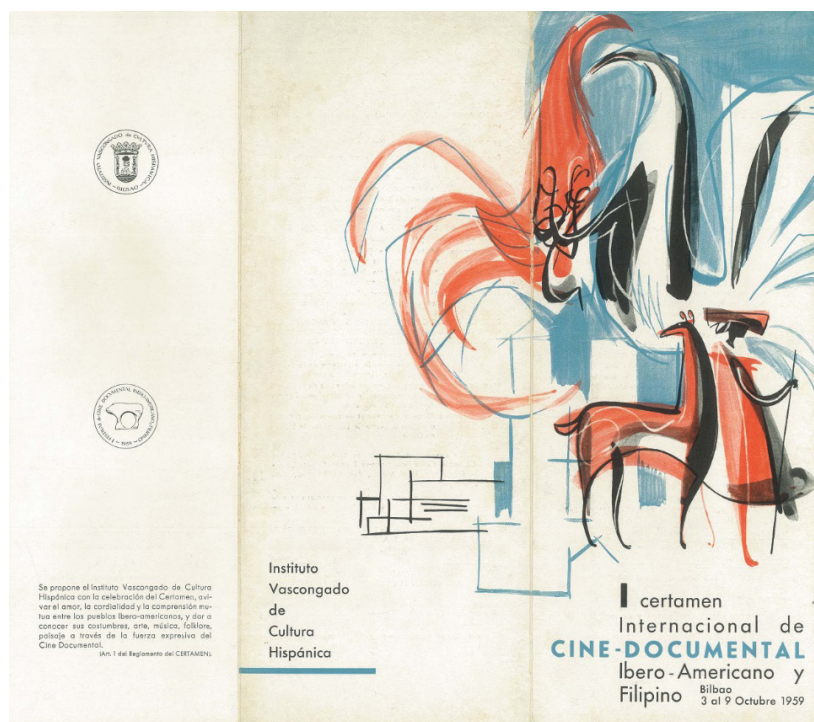
Ignacio de Urquijo, embajador en Quito informa directamente a Blas Piñar que en Ecuador no existe producción documental oficial ni privada y que está intentando obtener del obispo de Guayaquil un reportaje sobre el Congreso Eucarístico Nacional celebrado en dicha ciudad en 1958²⁹. Lo mismo ocurre en Honduras. El encargado de Negocios en la Embajada en Tegucigalpa escribe a Madrid:

Las posibilidades de que Honduras participe son muy remotas: industria cinematográfica, como sabes, no existe en este país, y en su parte documental se ha limitado hasta ahora a la obra aislada de camarógrafos mejicanos [*sic*] y argentinos contratados por el Gobierno hondureño con fines de propaganda política en algún caso concreto³⁰.

Uruguay, Puerto Rico o la República Dominicana del generalísimo Trujillo ni siquiera contestan a las primeras misivas de la organización, que pretende lograr la más amplia representación. Incluso la participación española está en el aire hasta el último minuto.

A menos de un mes de comenzar el certamen, la DGCyT y el SNE aún no han enviado los tres cortometrajes comprometidos³¹.

La correspondencia cruzada desde Bilbao por Belmonte y Ugalde con María Luisa Robles Piquer, como interlocutora en Relaciones Culturales, se multiplica según se acerca el mes de octubre³². El Instituto Costarricense de Cultura Hispánica se encarga de que «una copia del primer documental filmico sobre este país [sea] enviada a Madrid para tomar parte en el Festival de Cine Documental Hispanoamericano»³³. Las cintas producidas por el brasileño Rui Pereira da Silva viajan a España desde Roma³⁴. Las de Brasil y Colombia llegarán por valija diplomática por mediación del Servicio de Relaciones Culturales de Asuntos Exteriores y del Departamento Audiovisual del ICH, que dirige Manuel Orgaz. Pero otros títulos aterrizan *in extremis* en el aeropuerto de Madrid-Barajas, con el festival ya mediado, con los consiguientes nervios. Es el caso de la filipina *El legado* (Lamberto V. Avellana, 1959) y de la venezolana *Araya* (Margot Benacerraf, 1959)³⁵.



Programa del I Certamen de Cine Documental Iberoamericano y Filipino de Bilbao (1959). Archivo Zinebi.

Las películas participantes deberían de pasar censura previa en el departamento correspondiente la DGCyT, pero, ante lo apurado de la situación, algunas, como *Paraguay en marcha*, se remiten directamente a Bilbao donde pueden realizar este trámite ante el delegado de Información y Turismo en Vizcaya³⁶. Es un acuerdo al que se ha llegado con Muñoz Fontán y que Belmonte utiliza como arma arrojadiza contra la manga ancha que la DGCyT tiene con San Sebastián: «Creo que no habrá pegas para la censura de unos documentales “honestos”, teniendo en cuenta que en el Festival de San Sebastián dejaron proyectar una película vergonzosa (mucha gente abandonó la sala) de Venezuela.

[28] Carta de Enrique Beltrán Manrique a Blas Piñar fechada el 9 de junio de 1959. Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693.

[29] Carta de Ignacio Urquijo a Blas Piñar fechada el 30 de junio de 1959. Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693. Las gestiones serán infructuosas y Ecuador se quedará sin representación en el certamen.

[30] Carta de Luis Mariñas Otero a Blas Piñar fechada el 9 de julio de 1959. Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693.

[31] Carta de José Belmonte y Jesús Ugalde a María Luisa Robles Piquer fechada el 17 de septiembre de 1959. Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693.

[32] Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693.

[33] «Instituto Costarricense de Cultura Hispánica» (*Mundo Hispánico*, n.º 141, diciembre de 1959), p. 59.

[34] Rafael de Luna Freire, «A trilogía de cortas-metragens documentários de Gerson Tavares de 1959» (*Doc On-line*, n.º 20, septiembre de 2016), p. 11.

[35] Carta de María Luisa Robles a José Belmonte fechada el 5 de octubre de 1959. Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693.

[36] Carta de José Belmonte y Jesús Ugalde a María Luisa Robles Piquer fechada el 17 de septiembre de 1959. Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693.

[37] Carta de José Belmonte a María Luisa Robles Piquer fechada el 7 de septiembre de 1959. Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693. La «película vergonzosa» es *Cain adolescente* (Román Chabaud, 1959).

[38] Las normas y el debate que generaron entre cineastas, críticos y católicos fueron recogidas en *La censura de cine en España* (Madrid, Centro Español de Estudios Cinematográficos, 1963).

[39] Para la edición de 1963: Archivo General de la Administración, cajas 36/04016, 36/04102, 36/04104.

[40] Archivo General de la Administración, caja 36/03700. Razona el vocal de la junta censora Alberto Reig: «Aunque hay que hacerle bastantes reparos bajo el aspecto cinematográfico —falta de unidad y ritmo—, la importancia del tema, correcta realización, buen color y deseo de estimular este tipo de cine documental me mueven a proponer la máxima categoría».

[41] La línea renovadora de ambos títulos ha sido analizada por Rafael R. Tranche, «El cortometraje español durante el franquismo», en Pedro Medina *et al.* (eds.), *Historia del cortometraje español* (Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996), p. 92; y por María Luisa Ortega, *Culturas del cine documental: de la España republicana a los años sesenta* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2024), pp. 137-140.

[42] «El trofeo Miqueldi» (*Miqueldi*, 6 de octubre de 1959), s/p.

[43] Hasta su desaparición en 1985, resulta una colección de inestimable valor a la hora de analizar la programación y los debates que animaron el certamen. La más completa se conserva, lógicamente, en el archivo de Zinebi. A partir de 1976 el diario y los premios pasarían a denominarse «Mikeldi», «euskaldunización» del término, acorde con el clima de agitación política y normalización cultural y lingüística de la Transición.

[44] La programación del certamen se ha reconstruido a partir de diversas fuentes se recoge en el *Anexo*.

Por eso creo que no habrá pegas»³⁷. Lo cierto es que, salvo los cortometrajes nacionales y algún otro que tiene difusión en España, como *Bariloche en primavera* (Alberto Soria, ca. 1959) o *El pez rojo* (*Histoire d'un poisson rouge*, Edmond Séchan, 1959), ninguno consta que fuera sometido a la consideración de la Junta de Censura en la DGCyT. No será hasta 1963, con la publicación de las Normas de Censura Cinematográfica de José María García Escudero³⁸, que los cortos concurrentes empiecen a pasar el filtro en lotes, ante una comisión reducida de la que suelen formar parte indefectiblemente los cinéfilos padres Luis Fierro y Carlos María Staehlin³⁹.

El tratamiento censorial es muy distinto según el origen de cada título. *Carlos V, defensor de Occidente* (Luis Torreblanca, 1959), producido por Hermic Films para el Ministerio de Asuntos Exteriores y con un comentario del diplomático falangista Agustín de Foxá —recientemente fallecido y cuyo último destino oficial fuera Filipinas—, obtendrá el Interés Nacional el 6 de junio de 1959⁴⁰. En cambio, Estudios Moro presentará en los festivales de San Sebastián y Bilbao *Gente de mar* (Carlos de los Llanos, 1957) y *Cuenca* (Carlos Saura, 1958), dos cintas que buscan cierto compromiso entre lo mostrable y lo indecible⁴¹.

Lo que no hay es selección alguna, más allá de la posible intervención censora. Cuanta película llega, encuentra acomodo en la programación. Importa más que el mapa esté completo que la calidad de las mismas. En esto coincide con las primeras ediciones bienales del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE, del que, por otra parte, no parecen tener en Bilbao la más mínima noticia.

La víspera de la inauguración del certamen, el director del Museo Arqueológico de Bilbao, Mario Grande, pronuncia una conferencia en la que justifica la elección como premio del Miqueldi —«un exvoto oferente céltico, similar a los toros o verracos encontrados en el resto de la península»— en que es al tiempo un símbolo «de lo vizcaíno y de lo hispánico»⁴².

La información está recogida en el diario del certamen, llamado asimismo *Miqueldi*⁴³. La Diputación se hace cargo de la edición. Hay que valorar en su justa medida la iniciativa pues presupone un esfuerzo informativo considerable y una muestra de voluntad de continuidad. Si en la primera edición solo tiene tres números, en la segunda se convertirá en una publicación diaria de cuatro páginas que cubren lo general y lo menudo del festival.

Una programación de circunstancias⁴⁴

José Belmonte ha acordado con la empresa Trueba la cesión para las proyecciones en 35mm del moderno cine Gran Vía. El sábado 3 de octubre, tras unas palabras de salutación de Pedro Ybarra y Manuel Orgaz, abre la programación *Lisboa vista por sus niños* (*Lisboa vista pelas crianças*, 1958), del realizador salazarista António Lopes Ribeiro. Completan la sesión inaugural el cortometraje canadiense *Serenal* (Norman McLaren, 1959), el británico *Día de fiesta en Roma* (*Arrivederci Roma!*, Don Sharp, 1956), el estadounidense *Carnaval Carioca* (*Carioca Carnival*, Anthony Muto, 1955) y los españoles *Ávila* (Carlos Serrano de Osma, 1958) y *Carlos V, defensor de Occidente*.

Imaginamos que la presencia de la cinta de animación sin cámara de McLaren, que acaba de recibir una mención especial en San Sebastián, se justificaría porque su banda sonora corre a cargo de la Grand Curacaya String Orchestra de la isla de Trinidad. *Carnaval Carioca* es un *travelogue*⁴⁵ sobre Río de Janeiro y su espectacular carnaval producido por 20th Century Fox en CinemaScope y color. Por su parte, *Ávila*



Programación del I Certamen de Cine Documental Ibero-Americano y Filipino (1959). Archivo AECD.

es un documental en Eastmancolor y Totalscope que ha recibido todos los parabienes oficiales. En resumen, imágenes rutilantes en color y pantalla ancha que, salvo en el caso del divertimento canadiense, obedecen a intereses oficiales u oficialistas de cada uno de los países participantes. La invocación de Carlos V como forjador de un imperio y de la mística abulense, cuyo brazo incorrupto conservaba el Caudillo en la capilla del Pardo, no dejan lugar a dudas sobre la pertinencia de la representación española en la inauguración del certamen.

En total, se proyectan un centenar de documentales en dieciocho sesiones distribuidas a lo largo de una semana. Lógicamente, la participación española es la más nutrida: una veintena de cortometrajes, aportados por No-Do y por algunas productoras especializadas en este tipo de producciones —como las ya mencionadas Estudios Moro o Hermic Films— por encargo, casi siempre, de organismos oficiales. De las producciones en color de No-Do, *Entre el agua y el barro* (*Estampas de la Albufera*) (Christian Anwander, 1957) llega avalada por un galardón del Ministerio de Instrucción Pública belga y por el Gran Premio del Congreso de Pueblos Latinos de París. Aunque la realización de *Sevilla penitente* (1958) va firmada por Luis Ortiz Muñoz, Anwander se responsabiliza de la fotografía en Agfacolor y del guion técnico. *Los cántaros de Platero* (Enrique Alfonso, 1958) —una vez más con fotografía de Anwander, esta vez en Eastmancolor— se lleva la palma en cuanto a entidades implicadas en su realización: produce No-Do para la Dirección de Obras Hidráulicas del Ministerio de Obras Públicas, con la colaboración del Ministerio del Aire, que proporcionó al equipo el helicóptero para las tomas aéreas.

Sorolla, el pintor de la luz (1959), dirigido por Manuel Domínguez para Onda Films sobre un guion del crítico de arte Manuel Sánchez Camargo y con fotografía de Manuel Rojas —«la luz ha sido captada en toda su belleza y fugacidad»⁴⁶—, recibe una gran ovación en la sesión de tarde del miércoles⁴⁷. Unos meses más tarde se proyectará en Cannes. No consta que *Mascarada, obra y presencia de Solana* (1958), del mismo equipo, fuera recibida con análogo entusiasmo, acaso porque la obra de José Gutiérrez Solana sea bastante menos amable que la de Sorolla; sin embargo, obtuvo el Miqueldi de Bronce.

[45] Ephraim Katz define el *travelogue* como «una película de cortometraje que describe un grupo de gente o un lugar de modo superficial». *The Macmillan International Film Encyclopedia* (Londres, Harper Collins, 1994), p. 1360.

[46] José López Clemente, *Cine documental español* (Madrid, Rialp, 1960), p. 190.

[47] J.B.G., «El Certamen de Cine Documental» (*La Gaceta del Norte*, 7 de octubre de 1959), p. 2.

Entre las producciones institucionales y las propuestas oficiales destaca, como no podía ser de otro modo, *Cuenca*. La reseña telegráfica de *La Gaceta del Norte* delata la incomodidad que produce en los espectadores:

[48] «El Certamen de Cine Ibero-Americano y Filipino: Resumen de dos jornadas» (*La Gaceta del Norte*, 6 de octubre de 1959), p. 2.

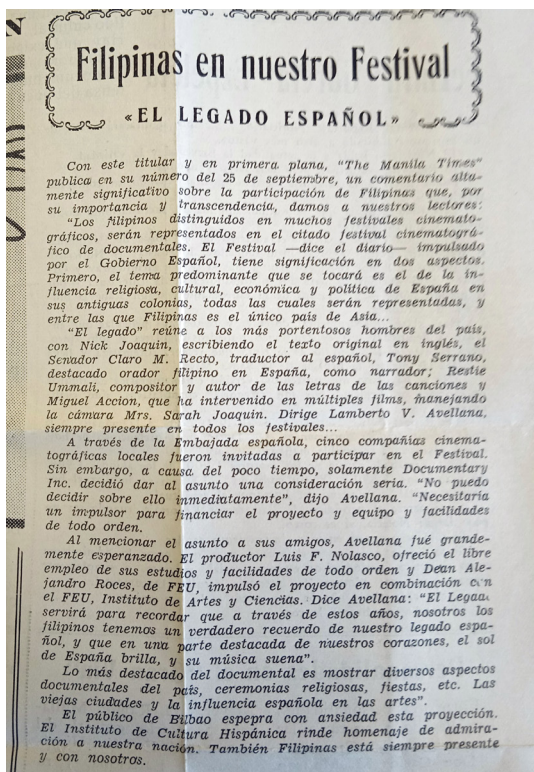
[49] *Idem*.

[50] Alfredo Sánchez Bella, «El entendimiento hispanoamericano está en la mente de las nuevas generaciones universitarias» (*Mundo Hispánico*, n.º 105, diciembre de 1956), pp. 8-9.

[51] Portell, «Festival cinematográfico: Filipinas en Bilbao» (*Hierro*, 2 de octubre de 1959), s/p.

La aportación del vecino Portugal se completa con *Rapsódia portuguesa* (João Mendes, 1959), un largometraje en Eastmancolor y pantalla ancha por Totalvision patrocinado por el Secretariado Nacional de Informação y presentado previamente en el Festival de Cannes:

Gigantesco fresco en el que João Mendes pretende ofrecernos las manifestaciones más características de la vida lusitana. Dos o tres momentos —procesión campesina, descripción de las riberas del Miño— son muy notables. En general, pesa mucho la obra por sus constantes repeticiones⁴⁹.



Artículo sobre la participación filipina en la primera plana de *Miqueldi*, 7 de octubre de 1959. Archivo AECID.

Filipinas facturará *ex novo* un cortometraje para el certamen. Ya la Semana de 1957 se había anunciado como dedicada al cine iberoamericano y la producción filipina se había incorporado *in extremis*. Ahora, desde el primer momento, el certamen bilbaíno se adscribe a esta doble realidad geográfica que remite a las antiguas colonias españolas y a los vínculos que algunos empresarios todavía mantienen con el archipiélago del Pacífico. El ICH considera que forma parte de una hispanidad que «reza a Jesucristo y habla español»⁵⁰. Sánchez Bella recurría a la metáfora del crucifijo. La «comunidad hispánica de naciones» sería una cruz sobre dos océanos: el cuerpo del crucificado, el continente americano; su mano izquierda, la península ibérica; y la derecha, Filipinas.

Sin embargo, cuando Ramón Sáenz de Heredia, encargado de Negocios de España en Manila, cursa la petición no hay ninguna película que se ajuste al tema del certamen. El Instituto Histórico Nacional se pone en contacto con el veterano realizador Lamberto V. Avellana, quien con *Kandelerong Pilak* (1954) ha logrado que la cinematografía filipina desembarque por primera vez en Cannes. ¿Tema? «Intelectuales, escritores, poetas, directores de cine iniciaron una labor de estudio, con el fin de “redescubrir” lo español en Filipinas, que es casi todo. Por este motivo la tarea no resultó difícil»⁵¹. ¿Resultado? *El legado*. Las tópicas declaraciones de

Avellana —«en una parte de nuestros corazones el sol de España brilla y su música suena»— da lugar a una no menos tópica lectura ideológica acorde con el momento que vive el régimen: «Las palabras de Avellana confirman nuestra tesis de que los pueblos que recibieron la sangre de España no quieren vivir separados, sino unidos para la consecución de unos mismos ideales, que son la paz, el progreso y el entendimiento mutuo de los pueblos»⁵².

Prosigamos con la variopinta participación latinoamericana: variopinta por la situación política y económica de cada país, pero también por el distinto desarrollo de sus respectivas industrias cinematográficas.

La representación boliviana está compuesta por tres producciones del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) —dirigido por el cuñado del presidente Paz Estenssoro—, que mantiene acuerdos con No-Do para el intercambio de materiales. «A través del ICB, se publicitarían las políticas de redistribución de tierras, la reforma agraria, las nuevas medidas económicas y los proyectos de modernización, y se hacían presentes las lenguas y la cultura indígenas bolivianas»⁵³. Su realizador principal es Jorge Ruiz, un pionero del cine sonoro andino que ha obtenido en 1956 el primer premio en la categoría de cine Etnográfico y Folklórico del Festival del SODRE con *¡Vuelve, Sebastiana!* (1953)⁵⁴. *Los primeros* (1956) es un mediodimetrage (35 minutos) documental para la empresa estatal Yacimientos Petrolíferos Fiscales Bolivianos, que concilia el registro documental con una estructura ficcional. La representación debería de haberse completado con el largometraje *La vertiente* (1958), también dirigido por Ruiz, que invierte los términos. Se desestima su programación después de haber sido anunciada por tratarse de una «ficción», ya que hay una subtrama romántica entre una maestra rural y un cazador de caimanes, aunque el objetivo último de la cinta sea servir de portavoz a la política de reforma agraria del gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario. En la valoración contemporánea de Gumucio-Dagron: «El resultado es un film que tiene elementos de las películas chinas de la época de Mao (movimiento de masas, armonía en la participación popular), con ingredientes de las películas mexicanas del “Indio” Fernández (historia amorosa, suspenso y aventura)»⁵⁵.

A pesar de los temores iniciales sobre la participación de Colombia, finalmente será una de las contribuciones más nutridas: una docena de documentales que van de la producción de Acerías Paz del Río *Acero colombiano* (Luis David Peña, 1959) a *Semana Santa en Popayán* (Arnold Eigel, 1958), un documental en blanco y negro producido por la International Petroleum Company⁵⁶, prueba de las buenas relaciones que Alberto Lleras Camargo, presidente por el Frente Nacional que ha sucedido en 1958 a la Junta Militar presidida por el general Gabriel París, mantiene con Estados Unidos. En *Semana Santa en Popayán*, se muestran los preparativos y procesiones que abarcan desde el Domingo de Ramos al Domingo de Pascua e ilustran una tradición que, en su cuarto centenario, el comentario vincula a la familia, como correa de transmisión de la devoción católica.



Portell, «Festival cinematográfico: Filipinas en Bilbao» (Hie-rro, 2 de octubre de 1959), s/p. Archivo AEICD.

[52] *Idem*.

[53] Mariano Mestman y María Luisa Ortega, «Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica» (*Cine Documental*, n.º 18, 2018), p. 191.

[54] Mikel Luis, «¡Vuelve, Sebastiana!», en Alberto Elena y Marina Díaz López (eds.), *Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas* (Madrid, Alianza Editorial, 1999), pp. 115-119.

[55] Alfonso Gumucio-Dagron, «Jorge Ruiz», en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2003), p. 146.

[56] AA.VV., *Documentales colombianos en cine: 1950-1992* (Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012), p. 27.

Casi la mitad de la numerosa participación colombiana se concentra en la sesión matinal del domingo, 4 de octubre. Esa misma mañana, fuera de concurso, se proyecta la única cinta peruana del certamen, *Machu-Picchu* (Enrico Gras, 1953), que se había presentado en el Festival de Cannes en el año de su realización.

Además de la película de la sesión inaugural, Brasil cuenta también con una representación considerable entre la que destaca la trilogía de documentales dirigidos por Gerson Tavares, fotografiados en Ferraniacolor por Giampolo Santini y producidos por Rui Pereira da Silva. El lote constituye el grueso de la sesión del jueves a las siete y media de la tarde en el cine Gran Vía: *O Grande Rio*, *Arte no Brasil de hoje y Brasília, capital do século*. La intención declarada de los tres cineastas era realizar un tríptico sobre Brasil: su pasado, su presente y su futuro⁵⁷. En un artículo programático de 1960 Glauber Rocha los incluye entre los primeros signos de vida del documental brasileño⁵⁸.

El buque insignia de Argentina es *El cuaderno* (Dino Minniti, 1959): «Neorrealismo denso. [...] A su realizador le hubieran hecho falta más robustez plástica y mayor brio narrativo para haber llegado a la obra maestra»⁵⁹. La película quedará desbancada de la competición por su carácter argumental, lo que deja las aspiraciones argentinas a expensas de *Jujuy canta y baila* (1959), una producción folklórica en blanco y negro de Ángel Díaz, editor del noticiario cinematográfico *Sucesos Argentinos* (1938-1972), y de *Bariloche en primavera*, documental turístico en Ferraniacolor. En 1958 ha accedido a la presidencia Arturo Frondizi, quien en julio de 1960 visitará España con una puesta en escena por parte del franquismo que busca reeditar el éxito publicitario del viaje de Eisenhower, apenas unos meses antes. La visita no está exenta de tensiones porque el presidente argentino había formado parte de los comités de apoyo a los exiliados españoles y porque el Caudillo ha dado asilo en España a Juan Domingo Perón, su gran aliado tras la Segunda Guerra Mundial. El cortometraje en 16mm *Costa Rica, país de las carretas pintadas* (René Picado Esquivel, 1959) ha sido producido por el Instituto Costarricense de Turismo. Parece que la intención inicial era enviarlo a la Mostra de Venecia, pero la película encuentra su cauce natural en el certamen bilbaíno. La prensa local publicó el siguiente suelto:

Ese Instituto acordó enviar a España una copia de la película a colores, para que esta sea pasada allá con propósitos de promoción de turismo. Otras copias de la película serán enviadas a los Institutos Hispánicos que hay en varios países latinoamericanos⁶⁰.

Panamá está representado por un *Panamá Noticiero Independiente* de la casa Sossascope, de Estanislao Sosa; no sabemos si en alguno de estos noticiarios quedarían reflejadas la fallida invasión revolucionaria procedente de Cuba o la Operación Bandera, mediante la que estudiantes y opositores al gobierno de Ernesto de la Guardia pretendían reivindicar la soberanía sobre el Canal, en manos estadounidenses.

Otros países con producción menos relevante participan con un título que, en algún caso, hemos sido incapaces de rastrear, como *La historia de Juan Mateo* (s/r), que concurre por Guatemala; o Haití, con unos documentales sin identificar que se reúnen en una sesión en 16mm con entrada libre celebrada el jueves a las siete de la tarde en la Biblioteca Municipal de la calle Bidebarrieta.

De Puerto Rico se presenta *Yo, Juan Ponce de León* (Luis A. Maisonet, 1955), sobre la fundación de la ciudad de San Juan, que ha participado en Venecia el año

[57] Rafael de Luna Freire, «A trilogia de curtas-metragens documentários de Gerson Tavares de 1959» (*Doc On-line*, n.º 20, septiembre de 2016), pp. 5-25.

[58] Glauber Rocha, «Documentários: Arraial do Cabo e Aruanda» (*Jornal do Brasil*, 6 de agosto de 1960), p. 4.

[59] «El Certamen de Cine Ibero-Americano y Filipino: Resumen de dos jornadas» (*La Gaceta del Norte*, 6 de octubre de 1959), p. 2.

[60] Citado por Daniel Marranghello, «Costa Rica, país de las carretas pintadas» (*Primera Plana*, 2 de agosto de 2012). Disponible en: <https://www.primera plana.or.cr/es/Historico/Costa_Rica_pa%C3%ADs_de_las_carretas_pintadas/> (14/02/2023).

anterior. Los alardes de cámara provocan el sarcasmo de Jesús Bilbao Garbizu en *La Gaceta del Norte*: «A veces se le va el aparato en riguroso pasacalle, y otras nos deleita con la magia de unos adoquines recorridos así... todo a lo largo»⁶¹.

El cine mexicano tiene presencia habitual en la cartelera española. En el certamen, la selección es heterogénea. Las cintas más destacadas para la crítica local son *La ciudad de México* (Adolfo Fernández Bustamante, 1955), en Eastmancolor —«valoración de contrastes entre el México antiguo y el actual. Los motivos de la época colonial, seleccionados con verdadero acierto, son objeto de un tratamiento de cámara adecuado, ya que no brillante»⁶²— y *Viva la tierra* (Adolfo Garnaica, 1959), que se ha presentado previamente en la Mostra de Venecia y en el reciente Festival de San Sebastián donde ha sido galardonado con la Perla del Cantábrico al mejor cortometraje de habla hispana⁶³.

Venezuela presenta fuera de competición el fundacional *Araya* —«una obra de transición entre el clasicismo de la tradición documental, por sus virtudes plásticas, y la renovación en plena gestación, por su sensibilidad social»⁶⁴—, avalado por el premio de la Crítica Internacional (FIPRESCI) en Cannes. Rodado en las postrimerías de la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez, el carácter transitorio plástico y social de la cinta de Benacerraf supondrá que no se estrene en Venezuela hasta dos décadas después de su realización. Y todo ello, pese a que, como observaba María Luisa Ortega, «ni siquiera la conquista española, con la que se inicia la explotación de la riquísima salina, adquiere más relevancia histórico-social que la de constructora de una magnífica fortaleza que ha pasado a forma parte del paisaje inmutable de la península»⁶⁵.

Salvada en el último momento la participación venezolana, quedará como ausencia sonada la de Uruguay, que mantiene una «sólida tradición democrática hasta 1970»⁶⁶ y votó en contra del fin del aislamiento diplomático en 1950. El antifranquismo ha sido una de las señas de identidad de sus gobiernos: en Uruguay se han establecido Margarita Xirgu y Enrique Diodado y se ha formado como actor Alberto Closas. Pero, sobre todo, en Montevideo se ha empezado a celebrar en 1954 el Festival Internacional de Documental y Cine Experimental SODRE, que ya hemos mencionado con motivo de la presencia boliviana en el certamen. Su significación como punto de encuentro para el nacimiento del Nuevo Cine Latinoamericano ha sido debidamente valorado⁶⁷, así que no insistiremos en ello más allá de señalar las diferencias de planteamiento y alcance con el certamen bilbaíno.

Los países invitados oficialmente a participar en la sección denominada «Concurso entre Naciones» son Francia, Italia y Gran Bretaña, que presenta una de las obras seminales del Free Cinema, *We Are the Lambeth Boys* (Karel Reisz, 1959), sin subtítulos, de modo que algunos críticos adivinan su intención crítica, pero no se deciden a juzgarla. Otra cosa es la programación de *Blue Jeans* (Jacques Rozier, 1957), que subleva, titulada o no, al reseñista de *El Correo Español-El Pueblo Vasco*:

Hemos de lamentar que en esta sesión de la noche fuera exhibido el documental francés *Blue Jeans*, al que bien se puede calificar de indecente por las escenas pornográficas que en él figuran y que, afortunadamente, el público español no está acostumbrado a ver. En señal de protesta, algunas personas abandonaron la sala de proyecciones⁶⁸.

En la misma sesión, Francia presenta fuera de concurso el largometraje *El misterio Picasso* (*Le Mystère Picasso*, Henri-Georges Clouzot, 1956). María Luisa Ortega sigue

[61] J.B.G., «El Certamen de Cine Documental» (*La Gaceta del Norte*, 8 de octubre de 1959), p. 2.

[62] *Idem*.

[63] Este galardón constituye la contribución «hispánica» del ICH y de su director, Blas Piñar, al cosmopolita Festival de San Sebastián.

[64] Paulo Antonio Paranaguá, «Orígenes, evolución y problema», en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2003), p. 42.

[65] María Luisa Ortega, «Araya», en Alberto Elena y Marina Díaz López (eds.), *Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas* (Madrid, Alianza Editorial, 1999), p. 142.

[66] Eugenia Ramírez Goicoechea, «La Inmigración española al Uruguay. 1940-1960» (*Estudios Interdisciplinarios de América Latina*, n.º 13, 2002), p. 151.

[67] Véanse Mariana Amieva, «¿Cómo el Uruguay no hay? La participación del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE en las redes de festivales y sus particularidades» (*Cine Documental*, n.º 18, 2018), pp. 8-36; y Mariano Mestman y María Luisa Ortega, «Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica».

[68] C. (*El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 7 de octubre de 1959), s/p.

el rastro de la polémica que la cinta genera en España desde su estreno en el Festival de Cannes de 1956 en publicaciones especializadas como *Revista Internacional del Cine*, *Film Ideal* o *Ínsula*⁶⁹. En una panorámica sobre la obra de Clouzot⁷⁰, José María Pérez Lozano afirma que, en marzo de 1957, la película sobre el pintor malagueño ya se ha podido ver en Madrid. Desconocemos en qué circunstancias porque el veto de la censura española se mantendrá hasta 1968, cuando por fin sea estrenada acogándose a la nueva normativa para salas de Arte y Ensayo.

El amigo (norte)americano

El equipo de proyección en 16mm para las proyecciones en este paso que tienen lugar a media tarde en la Biblioteca Municipal será cedido por la Casa Americana de Bilbao, la entidad estadounidense dedicada a la propaganda, los intercambios estudiantiles y la enseñanza de inglés. El Instituto mantiene una estrecha relación con ella y ha presentado en la ciudad unos meses antes, en vísperas de la visita de Eisenhower a España, la exposición *Átomos para la paz*, que forma parte de la campaña estadounidense sobre utilización de la energía atómica con fines pacíficos.

El United States Information Service (USIS) proporciona al festival varios documentales de propaganda a través del consulado en Bilbao y la Casa Americana de Madrid. Es una labor de penetración activísima desde que España firma los ya mencionados acuerdos comerciales y militares en 1953. Una de esas producciones es *Peregrinaje de la libertad* (*A Pilgrimage of Liberty*, Victor J. Jurgens, 1959), que encontramos también en sesiones organizadas en Círculos Católicos Obreros o entidades culturales de varias ciudades. Lo mismo ocurre con *El rostro de Lincoln* (*The Face of Lincoln*, Edward Freed, 1956), producido por la University of Southern California. Aunque de puertas afuera todo sean parabienes, entre la organización se califica la representación de decepcionante —«hacen el ridículo y hacen perder categoría al certamen»⁷¹—, ya que los fondos del USIS han sido repetidamente programados en la Casa Americana de Bilbao⁷².

En cambio, *Abril en Portugal* (*April in Portugal*, Euan Lloyd, 1956) y *Día de fiesta en Roma* —que se proyectó en la sesión inaugural— son meros *travelogues* con incrustaciones musicales, cuya circunstancia más notable es el hecho de estar producidos por Warwick Films, una empresa británica creada por Albert «Cubby» Broccoli e Irving Allen para captar los fondos inmovilizados en Europa por la legislación proteccionista. Como toda su producción la distribuye Columbia Pictures no resulta tan extraño que se presenten como parte del lote estadounidense; de hecho, las copias proceden de Estados Unidos, dado que en España no hay laboratorios licenciados para trabajar en Technicolor. Tras su paso por el certamen, los dos se distribuirán comercialmente convenientemente doblados, autorizados para todos los públicos y clasificados por la Administración a efectos arancelarios en Primera categoría⁷³.

La gran cacería (*The Big Hunt*, George Sherwood, 1959) es el plato fuerte de la sesión matinal del domingo: un largometraje sobre la caza de elefantes y rinocerontes rodado en color en la India por George Sherwood, un émulo de Martin y Osa Johnson y sus películas de safaris. La distribución mundial está a cargo de Metro-Goldwyn-Mayer y en el certamen obtendrá la Medalla de Bronce en la sección de concurso de Producción Cinematográfica, pero en España nunca llegará a estrenarse comercialmente.

[69] María Luisa Ortega, *Culturas del cine documental: de la España republicana a los años sesenta* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2024), pp. 82-83.

[70] José María Pérez Lozano, «En adelante, el suspense se llama Clouzot» (*Film Ideal*, n.º 6, marzo de 1957), p. 21.

[71] Carta de José Belmonte a María Luisa Robles Piquer fechada el 17 de septiembre de 1959. Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693.

[72] Carta de Pedro Ybarra a Gregorio Marañón Moya fechada el 10 de septiembre de 1959. Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693.

[73] Archivo General de la Administración, caja 36/03727.

El palmarés

El jurado está presidido por Pedro Ybarra. La presencia en el mismo del sacerdote navarro Francisco Vives es elocuente del poder creciente del Opus Dei en todas las esferas de la vida pública. El resto de vocales son nombres señeros de la crítica oficialista —Pascual Cebollada, Carlos Fernández-Cuenca, Vicente Antonio Pineda y Fermín García Ezpeleta— en tanto que Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y el cortometrajista francés Jean-Pierre Decourt aportan las convenientes dosis de *glamour* y pedigrí cinéfilo.

Los miembros del jurado y del cine-club, los invitados y el comité organizador tienen un programa de actividades paralelo en el que Pedro Ybarra ejerce su papel de anfitrión. Hasta seis eventos tienen lugar durante la semana de proyecciones, que arranca con una excursión a Plencia, San Pelayo y Bermeo, con comida en Guernica. El «grupo de señoras» es recibido entretanto en Neguri. También allí, en Los Rosales, residencia de los barones de Güell, se ofrece el domingo por la tarde un cóctel a invitados y directivos de IVCH. Comida en un restaurante típico, copa de vino español en la Diputación Provincial, copa ofrecida por el cuerpo consular en el hotel Carlton y dos comidas en el Club Náutico para las deliberaciones del jurado completan el agitado programa social de la semana.

El 9 de octubre presenta el acto de clausura en el cine Gran Vía Fernando Rey, una vez descolgadas las estrellas de relumbrón a las que se pretendía invitar, como Analía Gadé, Paco Rabal, Carmen Sevilla o Ana Mariscal⁷⁴. El noticiario oficial No-Do resalta la presencia del barón de Güell, Gregorio Marañón Moya y unas jóvenes que representan a las diferentes naciones concursantes. Porque, ante la imposibilidad de invitar a representaciones nacionales, la organización decide que las hijas de los embajadores y cónsules en Bilbao reciban los premios. Sea por falta de jóvenes dispuestas o para evitar agravios comparativos, se opta finalmente por recurrir a las debutantes de la buena sociedad de Neguri:

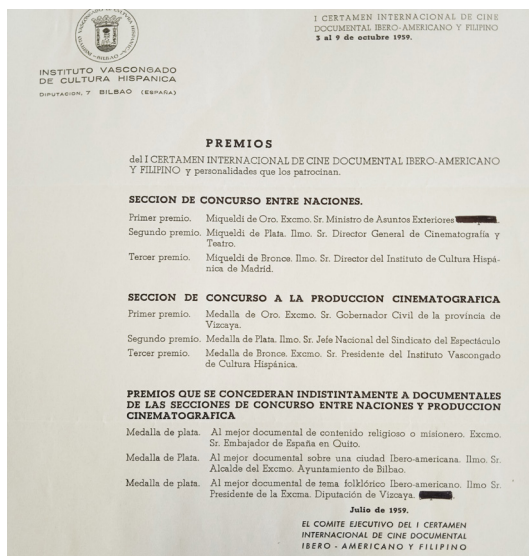
Otro ingrato papel le ha tocado a nuestra vocal-directiva Asunción Artiñano O'Shea, la cual ha tenido que preparar al ramillete de señoritas que han de representar en el Certamen a cada uno de los países concursantes y ahí vean ustedes la papeleta ante la abundancia de beldades y las presiones de los próximos parientes de algunas candidatas⁷⁵.

En 1983, echando la vista atrás, la oficina de prensa reconocía que la iniciativa pudo deberse al quierro y no puedo en el tú a tú con el *glamour* del festival donostiarra, lo que llega a denominarse como «el síndrome de San Sebastián».

La indefinición del concepto de documental —o su asimilación a la película de corto metraje, tanto da— es uno de los dilemas a los que se enfrenta el jurado, que en el acta lamenta no poder incluir en el palmarés las películas de animación de McLaren o la argentina *El cuaderno* y la mexicana *Viva la tierra* por ser argumen-

[74] Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693.

[75] «Cortometrajes» (*Miqueldi*, 6 de octubre de 1959), s/p.



Premios y patrocinadores en el reglamento del I Certamen de Cine Documental Ibero-Americano y Filipino (1959). Archivo AECID.

tales. Como en el caso de la descartada *La vertiente*, el debate sobre la naturaleza de la docuficción o el docudrama está por llegar⁷⁶. Entre las premiadas, cintas canadienses, bolivianas, brasileñas, estadounidenses y españolas. *Cuenca* logra una Medalla de Plata patrocinada por el SNE. En la siguiente edición y pendiente del pase de *Los golfos* (1959) en Cannes, Saura formará parte del jurado.

Los críticos de *La Gaceta del Norte* y *El Correo Español-El Pueblo Vasco* cubren todas las sesiones. Concluye el primero:

Ha pasado el Certamen. Quienes exigen siempre mucho, en su noble inquietud, no deben olvidar que en este caso no podían los organizadores permitirse el lujo de seleccionar a fondo unas películas realmente considerables. En primer lugar, porque en ningún Festival de Cine suele haber muchas cintas de valía; después, porque solo quien es muy fuerte y ha consolidado su posición puede estar en situación de pedir siquiera cierto *mínimum* de calidad⁷⁷.

El ICH pretende firmar un acuerdo con algunos gobiernos y con la incipiente Televisión Española para proporcionar una plataforma de difusión a las películas que han participado en el certamen. Y así, el propio organismo cursa una carta al director de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores en la que acredita que se ha devuelto el documental *Acero colombiano*, pero se retiene el resto de copias procedentes de Colombia «en tanto se resuelven las gestiones pendientes con nuestra embajada en Bogotá para su difusión por las provincias españolas y televisión en régimen de intercambio»⁷⁸. Es la respuesta del director de Intercambio Cultural del ICH a una misiva previa del primer secretario de la Embajada en Bogotá en la que pedía la devolución inmediata de todos los materiales: «Quiero que entiendas que esta aparente intolerancia se debe más que nada al prestigio de devolver lo que se nos ha confiado sin siquiera recibo y además por personas que no son nada afines a nuestro régimen»⁷⁹. Un caso análogo será el de Argentina, que firmará el acuerdo en 1961, tras la visita del presidente Arturo Frondizi a Madrid. Entre las películas objeto del acuerdo se encuentra *Bariloche en primavera*⁸⁰, que ha formado parte de la programación del certamen.

En busca de la continuidad

Las relaciones con Madrid no son fáciles. Blas Piñar no ha acudido a Bilbao a pesar de los ruegos de Ybarra: «Es posiblemente el único Instituto que no has visitado y todos tenemos deseos de tenerte entre nosotros, al menos, con ocasión de este certamen»⁸¹. Pero la autonomía con que se ha planteado la iniciativa desde el IVCH parece desligarlo de las actividades del ICH, que solo se ha avenido a dar publicidad a la convocatoria en su revista *Mundo Hispánico* fuera ya de plazo para inscribir las películas en el festival⁸². Desde uno de los diarios afines a la organización se lanza una puya contra la institución con motivo de la publicación de la memoria de la semana, calificando la demora de «lamentable»⁸³.

No obstante, el certamen no ha supuesto un quebranto económico para el IVCH. Gracias a los apoyos institucionales y al voluntarismo de los organizadores, los gastos quedan cubiertos con la venta de entradas⁸⁴. La segunda edición se da por garantizada.

Aunque el IVCH invoque como motivación en su reglamento «la cordialidad y la comprensión mutua entre los pueblos iberoamericanos [...] a través de la fuerza ex-

[76] Véase, por ejemplo, Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2001)

[77] J.B.G., «Ayer fue clausurado el I Certamen de Cine Ibero-Americano y Filipino» (*La Gaceta del Norte*, 10 de octubre de 1959), p. 9.

[78] Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693.

[79] Carta de Julio Sousa y Amell a José María Álvarez Romero fechada el 26 de noviembre de 1959. Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693.

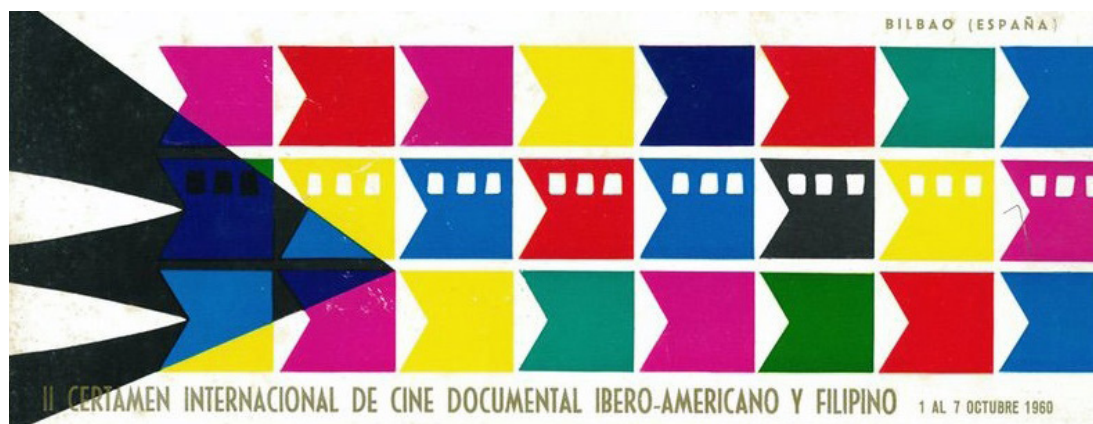
[80] María Victoria Carsen, «El encuentro Frondizi-Franco y el desdibujamiento de diferencias ideológicas para la promoción del desarrollo» (*Res Gesta*, n.º 53, 2017), pp. 8-25.

[81] Carta de Pedro Ybarra a Blas Piñar fechada el 27 de julio de 1959. Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693.

[82] «I Festival de Cine Documental Iberoamericano y Filipino. Resumen del Reglamento» (*Mundo Hispánico*, n.º 139, octubre de 1959), p. 6.

[83] «Ha aparecido la Memoria del I Certamen Internacional de Cine que se celebró en Bilbao» (*El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 17 de diciembre de 1959), s/p.

[84] Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693.



Anuncio del II Certamen de Cine Documental Ibero-Americano y Filipino de Bilbao (1960).
 Archivo Zinebi.

presiva del cine documental»⁸⁵, el diario falangista local *Hierro* matiza la propuesta al afirmar que «nuestro país y las tierras hermanas están unidos por los mismos lazos, pues, indudablemente, nada une tanto como la cultura y la ideología»⁸⁶. Quizás por ello desde Asuntos Exteriores se valora positivamente que en 1960 pueda celebrarse en Bilbao la festividad de la Hispanidad, coincidiendo con el certamen: «La noticia cayó allí estupendamente y sería un verdadero logro para el Instituto incidir en una región donde todavía el separatismo tiene un fuerte influjo y uno de cuyos mejores títulos españoles es precisamente la obra realizada en América por descubridores y conquistadores vascos»⁸⁷.

El certamen amplía en esta segunda edición su alcance geográfico creando una sección internacional y otra específica para los documentales latinoamericanos y filipinos. Sin embargo, la baja calidad a juicio de los jurados hace que los premios al cine iberoamericano queden año tras año desiertos o recaigan en documentales españoles, lo que lleva a José Monleón a concluir en la cuarta edición que el certamen «se jugará anualmente su prestigio en este capítulo. La disyuntiva me parece clara: o se traen los mejores cortos iberoamericanos o se disminuye la atención prestada a esta producción»⁸⁸.

Blas Piñar ha estado jugando con dos barajas. Formalmente, mantiene la tutela sobre el nuevo certamen, aunque internamente declara que la empresa está destinada al fracaso, debido «a la falta de desarrollo de un cine de verdadera calidad artística en Hispanoamérica»⁸⁹. Al mismo tiempo, presiona a través del ministro de Información y Turismo, Gabriel Arias Salgado, para que el ya consolidado Festival de San Sebastián se convierta en un certamen de cine iberoamericano⁹⁰, con lo cual el proyecto de Bilbao quedaría vacío de contenido.

En 1977, el Ministerio de Asuntos Exteriores convierte el ICH en Centro Iberoamericano de Cooperación y, tras las primeras elecciones democráticas, en Instituto de Cooperación Iberoamericana. Tras una travesía del desierto que cubre casi toda la década de los setenta, el certamen se institucionaliza en 1981, pasando a depender del Ayuntamiento de Bilbao y desvinculándose definitivamente de un IVCH tan carente ya de sentido como de presupuesto. En vísperas de la celebración del Quinto Centenario, en 1992, el Instituto sufre un nuevo cambio de denominación y de estructura al convertirse en Agencia Española de Cooperación Internacional. El debate propiciado entonces en torno al concepto de Descubrimiento de América sirvió para que algunos nostálgicos desempolvaren el viejo recetario hispanista y que hoy en día la reacción haya puesto al día varios de sus postulados con Miami y la oposición venezolana como

[85] AA.VV., *Memoria del I Certamen Internacional de Cine Documental Ibero-Americano y Filipino* (Bilbao, Graficas Ellacuría, 1959), p. 7.

[86] Portell, «Festival cinematográfico: Filipinas en Bilbao» (*Hierro*, 2 de octubre de 1959), s/p.

[87] Nota interior enviada por Manuel Orgaz a Blas Piñar. Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693.

[88] José Monleón, «Bilbao, 1962: Notas de un jurado» (*Nuestro Cine*, n.º 14, noviembre de 1962), p. 17.

[89] Carta de Blas Piñar a Fernando Albert fechada el 6 de abril de 1959. Archivo AECID, caja 27101, carpeta 4693.

[90] 1953-1966) (San Sebastián, Filmoteca Vasca / Euskadiko Filmatagia, 1989), p. 109.

principales interlocutores. La Carabela de Plata patrocinada por la AECID es el único eslabón que pervive en el certamen de Bilbao.

El rescate de una documentación hasta ahora ignorada por la historiografía nos ha permitido establecer una lectura crítica de lo que hace más de sesenta años fue el germen de un festival que apostaba por mirar a la realidad contemporánea desde una España con anteojeras. Además, se ha establecido la programación completa de esta primera edición⁹¹, a fin de desbrozar el texto de información poco relevante para nuestro análisis, pero apta para facilitar futuras investigaciones en el campo de las relaciones culturales en torno al hispanismo, la historia de los festivales cinematográficos o los fenómenos de recepción.

[91] La programación completa del certamen se recoge en el Anexo.



Portada de *Miqueldi*, 1 de octubre de 1960. Archivo Zinebi.

FUENTES

Archivo de la Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID)
Archivo General de la Administración (AGA)
Archivo Zinebi
Filmoteca Española

BIBLIOGRAFÍA

«Ley de 2 de noviembre de 1940 por la que se crea el Consejo de la Hispanidad» (*Boletín Oficial del Estado*, n.º 312, 7 de noviembre de 1940).
«Reglamento orgánico del Instituto de Cultura Hispánica» (*Boletín Oficial del Estado*, n.º 115, 25 de abril de 1947).

- «I Festival de Cine Documental Iberoamericano y Filipino. Resumen del Reglamento» (*Mundo Hispánico*, n.º 139, octubre de 1959), p. 6.
- «El Certamen de Cine Ibero-Americano y Filipino: Resumen de dos jornadas» (*La Gaceta del Norte*, 6 de octubre de 1959), p. 2.
- «El trofeo Miqueldi» (*Miqueldi*, 6 de octubre de 1959), s/p.
- «Cortometrajes» (*Miqueldi*, 6 de octubre de 1959), s/p.
- «Ha aparecido la Memoria del I Certamen Internacional de Cine que se celebró en Bilbao» (*El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 17 de diciembre de 1959), s/p.
- «Instituto Costarricense de Cultura Hispánica» (*Mundo Hispánico*, n.º 141, diciembre de 1959), p. 59.
- AA.VV., *25 años de historia* (Bilbao, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1983).
- AA.VV., *La censura de cine en España* (Madrid, Centro Español de Estudios Cinematográficos, 1963).
- AA.VV., *Documentales colombianos en cine: 1950-1992* (Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2012).
- AA.VV., *Memoria del I Certamen Internacional de Cine Documental Ibero-Americano y Filipino* (Bilbao, Graficas Ellacuría, 1959).
- AGRAMONTE, Arturo y Luciano Castillo, *Cronología del Cine Cubano, vol. IV (1953-1959)* (La Habana, ICAIC, 2016).
- ALTAMIRA CREVEA, Rafael, *Mi viaje a América* (Oviedo, Universidad de Oviedo, 2007).
- AMIEVA, Mariana, «¿Cómo el Uruguay no hay? La participación del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE en las redes de festivales y sus particularidades» (*Cine Documental*, n.º 18, 2018), pp. 8-36.
- C., (*El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 7 de octubre de 1959), s/p.
- CAÑELLAS MAS, Antonio, «Las políticas del Instituto de Cultura Hispánica, 1947-1953» (*Historia Actual Online*, n.º 33, invierno de 2014), pp. 79-91.
- CARSEN, María Victoria, «El encuentro Frondizi-Franco y el desdibujamiento de diferencias ideológicas para la promoción del desarrollo» (*Res Gesta*, n.º 53, 2017), pp. 8-25.
- DE VALCK, Marijke, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2007).
- COBOS, Juan, «Bilbao 1961: Un festival serio con buenos documentales» (*Film Ideal*, n.º 82, octubre de 1961), pp. 9-13.
- DE MAEZTU, Ramiro, *Defensa de la hispanidad* (Madrid, Gráfica Universal, 1934). Disponible en: <<http://bdh-rd.bne.es/high.raw?id=0000200699&name=00000001.epub&attachment=Defensa+de+la+Hispanidad.epub>> (27/12/2023).
- ELENA, Alberto y DÍAZ LÓPEZ, Marina (eds.), *Tierra en trance: El cine latinoamericano en 100 películas* (Madrid, Alianza Editorial, 1999).
- ESCODERO, María A., *El Instituto de Cultura Hispánica* (Madrid, Mapfre, 1997).
- FALCONE, Jorge, *Aproximación a las teorías y prácticas del documental de «intervención política» en Nuestra América*. Disponible en: <https://hamamarino.files.wordpress.com/2018/12/aproximacion-teorias-practicas-documental-intervencion-politica-nuestra-america.pdf> (08/09/2023).
- FREIRE, Rafael de Luna, «A trilogia de curtas-metragens documentários de Gerson Tavares de 1959» (*Doc On-line*, n.º 20, septiembre de 2016), pp. 5-25.
- GUMUCIO-DAGRÓN, Alfonso, «Jorge Ruiz», Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid: Cátedra, 2003), pp. 141-149.

- J. B. G., «Ayer fue clausurado el I Certamen de Cine Ibero-Americano y Filipino» (*La Gaceta del Norte*, 10 de octubre de 1959), p. 9.
- , «El Certamen de Cine Documental» (*La Gaceta del Norte*, 7 de octubre de 1959), p. 2.
- , «El Certamen de Cine Documental» (*La Gaceta del Norte*, 8 de octubre de 1959), p. 2.
- KATZ, Ephraim, *The Macmillan International Film Encyclopedia* (Londres, Harper Collins, 1994).
- LA PARRA-PÉREZ, Pablo, «El Festival fuera del palacio. Una aproximación al “68 tardío” del Festival de San Sebastián», en Fernando Ramos Arenas (ed.), *Una cultura cinematográfica en transición. España, 1970-1986* (Valencia, Tirant Humanidades, 2021), pp. 361-389.
- LÓPEZ CLEMENTE, José, *Cine documental español* (Madrid, Rialp, 1960).
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, «José Belmonte, el germen de Zinebi» (*Bilbao*, noviembre de 2010). Disponible en: <http://www.bilbao.eus/bld/handle/123456789/9680> (11/02/2023).
- MARRANGHELLO, Daniel, «Costa Rica, país de las carretas pintadas» (*Primera Plana*, 2 de agosto de 2012). Disponible en: https://www.primeraplana.or.cr/es/Historico/Costa_Rica_pa%C3%ADs_de_las_carretas_pintadas/ (14/02/2023).
- MESTMAN, Mariano y ORTEGA, María Luisa, «Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica» (*Cine Documental*, n.º 18, 2018), pp. 172-204.
- MOINE, Caroline, «La Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films: un acteur controversé de la promotion du cinéma après 1945» (*Le Mouvement Social*, n.º 243, 2013), pp. 91-103.
- MONLEÓN, José, «Bilbao. Tres nombres fundamentales: Baldi, Meyer, Resnais» (*Nuestro Cine*, n.º 4, octubre de 1961), pp. 8-18.
- , «Bilbao, 1962: Notas de un jurado» (*Nuestro Cine*, n.º 14, noviembre de 1962), pp. 16-18.
- NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary* (Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2001).
- ORTEGA, María Luisa, «Mérida 68. Las disyuntivas del documental», en Mariano Mestman (ed.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (Madrid, Akal, 2016), pp. 355-389.
- , *Culturas del cine documental: de la España republicana a los años sesenta* (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2024).
- PARANAGUÁ, Paulo Antonio, «Orígenes, evolución y problema», en Paulo Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina* (Madrid, Cátedra, 2003), pp. 13-78.
- PAZ-SÁNCHEZ, Manuel de, «Dos momentos cruciales en las relaciones entre España y Cuba» (*Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, n.º 14, 2001), pp. 33-108.
- PÉREZ LOZANO, José María: «En adelante, el suspense se llama Clouzot» (*Film Ideal*, n.º 6, marzo de 1957), pp. 14-15 y 21.
- PIÑAR, Blas, «Hipócritas» (*ABC*, 19 de enero de 1962), p. 3.
- PORTELL, «Festival cinematográfico: Filipinas en Bilbao» (*Hierro*, 2 de octubre de 1959), s/p.
- RAMÍREZ GOICOECHEA, Eugenia, «La Inmigración española al Uruguay. 1940-1960» (*Estudios Interdisciplinarios de América Latina*, n.º 13, 2002), pp. 139-161.

- ROCHA, Glauber, «Documentários: *Arraial do Cabo e Aruanda*» (*Jornal do Brasil*, 6 de agosto de 1960), p. 4.
- SÁNCHEZ BELLA, Alfredo, «El entendimiento hispanoamericano está en la mente de las nuevas generaciones universitarias» (*Mundo Hispánico*, n.º 105, diciembre de 1956), pp. 8-9.
- TRANCHE, Rafael R., «El cortometraje español durante el franquismo», en Pedro Medina *et al.* (eds.), *Historia del cortometraje español* (Alcalá de Henares, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1996), pp. 79-99.
- TRANCHE, Rafael R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil* (Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 2011).
- TUDURI, José María, *San Sebastián: Un festival, una historia (1953-1966)* (San Sebastián, Filmoteca Vasca / Euskadiko Filmategia, 1989).
- VALL, Alfonso del, «Bilbao falla su Festival» (*Primer Plano*, n.º 1098, 29 de octubre de 1961), s/p.
- VALLEJO VALLEJO, Aida, «Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía filmica» (*Secuencias. Revista de historia del cine*, n.º 39, 2014), pp. 13-42. Disponible en: <<https://doi.org/10.15366/secuencias2014.39.001>> (08/09/2023).
- YBARRA, Fernando de, *Ponencia del Instituto Vascongado de Cultura Hispánica sobre sus actividades pasadas y algunas posibilidades del futuro* (Bilbao, Imprenta Provincial de Vizcaya, 1963).

ANEXO. Programación y Palmarés. I Certamen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino. Bilbao, del 3 al 9 de octubre de 1959⁹²

Sábado 3 de octubre de 1959

19:30 - 22:30

Gran Vía - inauguración del certamen

Lisboa vista por sus niños (*Lisboa vista pelas crianças*, António Lopes Ribeiro, 1958), Portugal

Ávila (Carlos Serrano de Osma, 1958), España

Día de fiesta en Roma (*Arrivederci Roma!*, Don Sharp, 1956), Estados Unidos

Carlos V, defensor de Occidente (Luis Torreblanca, 1959), España

Serenal (Norman McLaren, 1959), Canadá

Carnaval Carioca (*Carioca Carnival*, Anthony Muto, 1955), Estados Unidos

Domingo 4 de octubre de 1959

11:00

Gran Vía

San Andrés, paraíso tropical (s/r), Colombia

Machu-Picchu (Enrico Gras, 1953), Perú / Fuera de concurso

El río Amazonas (s/r), Colombia

Arte religioso en Bogotá (s/r), Colombia

Sevilla penitente (Luis Ortiz Muñoz, 1958), España

El rostro de Lincoln (*The Face of Lincoln*, Edward Freed, 1956), Estados Unidos

El cuaderno (Dino Minniti, 1959), Argentina

Tres siglos de arte colonial (s/r), Colombia

[92] La programación se ha elaborado a partir de la colección del diario *Miqueldi* conservado en el Archivo Zinebi y de las reseñas aparecidas en *La Gaceta del Norte*, *El Correo Español-El Pueblo Vasco* y *Hierro*. Se han hecho todos los esfuerzos para completar la información sobre cada película, corrigiendo erratas, localizando título original, director y año de producción. Asimismo, se ha hecho constar cuáles obtuvieron algún premio.

19:30 - 22:30

Gran Vía

Los primeros (Jorge Ruiz, 1956), Bolivia > Miqueldi de Plata

Bariloche en primavera (Alberto Soria, ca. 1959), Argentina

Jujuy canta y baila (Ángel Díaz, 1959), Argentina

Gente de mar (Carlos de los Llanos, 1957), España

Entre el agua y el barro (Estampas de la Albufera) (Christian Anwander, 1957), España

Hombres pájaros (Ramón Valdiosera, 1948), México

Cuenca (Carlos Saura, 1958), España / Fuera de concurso > Medalla de Plata a la Producción Cinematográfica

Lunes 5 de octubre de 1959

19:30

Gran Vía

Abril en Portugal (April in Portugal), Euan Lloyd, 1956), Estados Unidos

El campo de Badajoz se transforma (Marqués de Villa Alcázar, 1959), España

Viaje a Mallorca (Luis Suárez de Lezo, 1958), España

Féerie brésilienne (Jean Manzon, René Persin, 1955), Francia

Rapsódia portuguesa (João Mendes, 1959), Portugal > Medalla de Plata al Mejor Documental de Tema Folklórico Iberoamericano o Filipino

22:30

Gran Vía - Documentales italianos y británicos fuera de concurso

Ventimiglia Viareggio (Ubaldo Magnaghi, 1958), Italia

Mani ruvide (Corrado Dragoni, 1954), Italia

Castelli d'Italia (Mino Loy, 1954), Italia

Giorno di scuola (Giorgio Ferroni, 1954), Italia

Il mio comune (Giorgio Ferroni, 1955), Italia

Leonardo Da Vinci, inventore navale (Marc'Antonio Bragadin, 1959), Italia

Fantasia sottomarina (Roberto Rossellini, 1940), Italia

Isola nell'azzurro (Ignazio Leone, 1955), Italia

We Are the Lambeth Boys (Karel Reisz, 1959), Reino Unido

Journey into Spring (Ralph Keene, 1958), Reino Unido

Martes 6 de octubre de 1959

19:30

Gran Vía

Costa Rica, país de las carretas pintadas (René Picado Esquivel, 1959), Costa Rica

Yo, Juan Ponce de León (Luis A. Maisonet, 1955), Puerto Rico

Semana Santa en Popayán (Arnold Eigel, 1958), Colombia

Colombia, tierra de contrastes (Una mirada a Colombia) (Marco Tulio Lizarazo, 1956), Colombia

Viva la tierra (Adolfo Garnica, 1959), México

The Jolifou Inn (Colin Low, 1955), Canadá

Aquarelas do Brasil (1955), Brasil

Le Merle (Norman McLaren, 1958), Canadá

22:30

Gran Vía - Documentales franceses fuera de concurso

Notre-Dame, cathédrale de Paris (Georges Franju, 1957), Francia

La Joconde: Histoire d'une obsession (Henri Gruel, 1958), Francia

Blue Jeans (Jacques Rozier, 1957), Francia

El misterio Picasso (Le Mystère Picasso), Henri-Georges Clouzot, 1956), Francia

Miércoles 7 de octubre de 1959

19:30

Gran Vía

La ciudad de México (Adolfo Fernández Bustamante, 1955), México

Cartagena de Indias (Fernando Hernández Bravo, s/a), México > Medalla de Plata al

Mejor Documental sobre una Ciudad Iberoamericana o Filipina

Teresa de Ávila (José López Clemente, 1959), España > Medalla de Plata al Mejor

Documental de Contenido Religioso o Misionero

Los cántaros de Platero (Enrique Alfonso, 1958), España

Sorolla, el pintor de la luz (Manuel Domínguez, 1959), España

Acero colombiano (Luis David Peña, 1959), Colombia

Cuevas prehistóricas, Altamira y Puente Viesgo (Manuel Domínguez, 1959), España

19:30

Biblioteca Municipal

Reportaje a un pueblo (Jean Manzon, s/a), Bolivia

Capitale de l'or (Colin Low, 1957), Canadá > Miqueldi de Oro

La historia de Juan Mateo (s/r), Guatemala / Fuera de concurso

El santero (Amilcar Tirado, 1956), Puerto Rico / Fuera de concurso

Paraguay en marcha (s/r), Paraguay

22:30

Gran Vía - Documentales franceses fuera de concurso

Auditorium (La Boucle) (Michel Drach, 1956), Francia

Le sabotier du Val de Loire (Jacques Demy, 1955), Francia

Bernard Buffet (Etienne Périer, 1956), Francia

Ni archanges, ni robots (Jean Pierre Decourt, 1957), Francia

Le bel indifférent (Jacques Demy, 1957), Francia

La mer et les jours (Raymond Vogel, Alain Kaminker, 1958), Francia

Jueves 8 de octubre de 1959

16:30

Gran Vía

Catedral de Santiago (Javier González, 1959), España / Fuera de concurso

Araya (Margot Benacerraf, 1959), Venezuela / Fuera de concurso

19:00

Gran Vía

Peregrinaje de la libertad (A Pilgrimage of Liberty), Victor J. Jurgens, 1959), Estados Unidos

La isla del tesoro (José Antonio García Cuenca, 1957), Cuba

Mascarada, obra y presencia de Solana (Manuel Domínguez, 1958), España > Miqueldi de Bronce

O Grande Rio (Gerson Tavares, 1959), Brasil > Medalla de Oro a la Producción Cinematográfica

Ouro preto (Geraldo Santos Pereira, 1959), Brasil

Brasília, capital do século (Gerson Tavares, 1959), Brasil

Arte no Brasil de hoje (Gerson Tavares, 1959), Brasil

19:30

Biblioteca Municipal - Documentales fuera de concurso

Panamá Noticiero Independiente (1959), Panamá

Documentales de Chile, Guatemala. Estados Unidos, Haití y Brasil.

22:30

Gran Vía

Brasília (s/r), Brasil

El legado (Lamberto V. Avellana, 1959), Filipinas > Premio Conde de Foxá a la Exaltación de los Valores Hispánicos

La gran cacería (*The Big Hunt*, George Sherwood, 1959), Estados Unidos > Medalla de Bronce a la Producción Cinematográfica

Viernes 9 de octubre de 1959

19:30

Gran Vía - Clausura - Entrega de premios

Historia de un pez rojo (*Histoire d'un poisson rouge*, Edmond Séchan, 1959), Francia / Fuera de concurso

Recibido: 28 de noviembre de 2023

Aceptado para revisión por pares: 30 de noviembre de 2023

Aceptado para publicación: 13 de febrero de 2024

Novísimos cines latinoamericanos: claves de dos décadas de ficción en América Latina

Novísimos Cines Latinoamericanos:
Essentials of Two Decades of Fiction Films in Latin America

MINERVA CAMPOS RABADÁN^a

Universidad de Castilla-La Mancha

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2024.058.002>

RESUMEN

La hipótesis principal de este trabajo es que, desde el año 2000, buena parte del cine de ficción latinoamericano de mayor recorrido y éxito en festivales internacionales coincide en sus dinámicas de producción y circulación y, siendo heterogéneo, presenta una serie de motivos temáticos, narrativos y estéticos recurrentes. El artículo se apoya en las dinámicas de la industria global que han contribuido en la emergencia y consolidación de estas propuestas —en las que los festivales han tenido un peso fundamental—. A partir de los títulos y cineastas de mayor circulación en este contexto, identifica similitudes y líneas de fuerza en los temas y formas que conectan a los novísimos entre ellos. Para visibilizar estas sinergias entre los temas y su construcción cinematográfica el trabajo considera tres ejes: 1) el minimalismo relacionado con el tiempo lento y lo cotidiano, 2) las identidades frecuentes asociadas a las y los intérpretes que ponen el cuerpo y 3) la estética realista apoyada en los escenarios dominantes de estas ficciones. Define un corpus amplio y transnacional a partir de ellos y analiza en detalle tres casos: *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006), *Parque vía* (Enrique Rivero, 2008) y *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009). Por último, el estudio atiende a elementos (personajes, temas, enfoques, dispositivos, estéticas) que se han ido incorporando en los últimos años a este corpus creciente de películas de América Latina.

Palabras clave: nuevos cines; cine latinoamericano; cine global; circuitos culturales; festivales de cine; transnacionalidad.

ABSTRACT

This paper argues that fiction films produced in Latin America after the year 2000 that have been notably successful within the international festival arena concur in essential aspects of their production and circulation dynamics. In spite of being a heterogeneous corpus, they share some characteristics related to their themes, narratives and aesthetics. This paper considers global industry dynamics as they have been essential in the raise and consolidation of these cinemas, with special attention to the determining role of festivals. Focusing on this common background, the paper goes beyond and identifies recurrences in the stories and the way they are filmed that connect the *novísimos*. To make visible the synergies between the themes and their cinematographic construction, the work considers three axes: 1) minimalism related to slow time and the everyday life, 2) characters' identities and their performers and 3) the realistic aesthetics supported by the main scenarios of these fiction films. This article defines a broad and transnational corpus based on them and it analyses three case studies: *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006), *Parque vía* (Enrique Rivero,

2008), and *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009). Finally, this paper also identifies new trends that have appeared more recently within this growing film corpus.

Keywords: new cinemas; Latin American cinema; global cinema; cultural circuits; film festivals; transnationality.

[a] **MINERVA CAMPOS RABADÁN** es Profesora Contratada Doctora en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Castilla-La Mancha. Es Doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid (2016), ha trabajado como investigadora postdoctoral en la Universidad Autónoma de Madrid (2017-2020) y realizado estancias de investigación en la Universiteit van Amsterdam, Universidad de Buenos Aires, Pontificia Católica de Santiago de Chile y Cergy-Paris. Es miembro del [IUCE](#) y de los grupos de investigación [COMPUBLIC](#) y [DeVisiones](#). Sus trabajos ponen en el centro el festival de cine como un marco en el que las tensiones geopolíticas, las estéticas y los cambios en las formas de producción y financiación de la industria cinematográfica cobran fuerza y son más nítidas. Sus publicaciones sobre festivales internacionales y cine latinoamericano contemporáneo son accesibles en: <https://uclm.academia.edu/minervacampos> E-mail: Minerva.Campos@uclm.es

1. Introducción¹

Lucrecia Martel, Claudia Llosa, Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll, Pablo Trapero, Sebastián Lelio, Alicia Scherson, Júlia Murat, Gabriel Mascará, Carlos Reygadas, Nicolás Pereda y Paz Encina, pensando solo en términos de ficción, son algunas de las y los cineastas clave para entender el cine de América Latina en lo que llevamos de siglo XXI. La cantidad de nombres y títulos, la heterogeneidad de las miradas y propuestas y el marco temporal extenso dificultan enormemente la tarea de abordar como un todo lo que desde hace años la crítica y la programación cinematográficas, así como la propia academia, intuyen como un conjunto identificable. Como un corpus amplio y transnacional que comparte una serie de dinámicas en su producción y circulación y, sobre todo, unas estéticas, narrativas e hitos reconocibles.

El objetivo de este trabajo es, precisamente, identificar los elementos temáticos y formales —las claves que sostienen esta hipótesis de un conjunto reconocible de películas— que permitan delimitar este fenómeno colectivo al que aquí se denomina «novísimos cines latinoamericanos». Su hipótesis principal es que, desde el año 2000, buena parte del cine de ficción latinoamericano de mayor recorrido y éxito en festivales internacionales tiene en común sus dinámicas de producción y legitimación al tiempo que presenta motivos temáticos, narrativos y estéticos recurrentes. Esta hipótesis permite acotar un corpus, a pesar de la heterogeneidad de las películas, cuyas características principales pueden enumerarse preliminarmente como historias íntimas, con tiempos lentos, rostros desconocidos, protagonistas introvertidos y diversos, estéticas y bandas sonoras naturalistas, espacios domésticos y entornos urbanos o naturales igualmente áridos. Estos recursos han sido habituales en títulos programados y premiados en festivales internacionales y con frecuencia han sido también los rasgos característicos de películas latinoamericanas destacadas por la crítica.

La novedad que aporta este trabajo es analizar dichas tendencias temáticas y formales como un fenómeno transnacional que atraviesa las distintas cinematografías de la región; además, presentar los novísimos en sintonía con algunas tendencias del cine global del periodo. De acuerdo con esto, identifica tres ejes principales o líneas de fuerza, las reivindica como transnacionales y las analiza en profundidad a partir de tres estudios de caso: *Hamaca paraguayana* (Paz Encina, 2006), *Parque vía* (Enrique Rivero, 2008) y *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009). Quiere superar así el análisis apegado a las particularidades de cada uno de los cines nacionales que conforman este fenómeno transnacional de los novísimos y que tradicionalmente han sido objeto de estudios individuales.

2. Los nuevos y novísimos cines de América Latina

El objetivo del término propuesto, «novísimos», es diferenciar la producción de América Latina desde el año 2000 de las tendencias que se venían desarrollando hasta ese momento. Al mismo tiempo, la idea de «novísimos» quiere separar esta producción de la del Nuevo Cine Latinoamericano de los años 1960, con respecto a la que presenta diferencias sustanciales. En primer lugar, las películas del Nuevo Cine Latinoamericano tenían una impronta política que era explícita en sus historias y en sus formas radicales, violentas, experimentales y pretendidamente rupturistas. En los novísimos, si bien presentan diferencias temáticas y formales con el cine anterior, la puesta en escena y la sintaxis siguen los patrones clásicos naturalistas. A propósito

[1] Este artículo es el resultado de una investigación más amplia que desde hace años se ocupa del cine latinoamericano de los años 2000 como un fenómeno transnacional estimulado por instituciones y circuitos europeos y que, junto con las dinámicas y prácticas que se vienen renovando desde entonces, estudia tendencias narrativas y temáticas en películas de la región.

de la dimensión política que algunos críticos y especialistas echan en falta en los novísimos, este trabajo coincide con el planteamiento de Carolina Urrutia, que, en su acercamiento al cine chileno, encuentra el carácter político y social de estas películas en la intimidad, las relaciones sociales, en los espacios y las disputas más privadas². Por otro lado, además de las conexiones temáticas y formales que existían entre los títulos del Nuevo Cine Latinoamericano, los propios creadores se consideraban parte de un proyecto continental colectivo y compartían un «ideal supranacional» que estuvo en las bases «del proceso de autodefinición que [caracterizó] al Nuevo Cine Latinoamericano»³. Es posible que esta diferencia en la actitud —más individualista y autoral— de las y los cineastas contemporáneos haya favorecido el estudio de sus filmografías, y de los cines nacionales en que estas se inscriben, de manera aislada en lugar de alentar aproximaciones que dieran cuenta de la dimensión transnacional de los novísimos.

Al tiempo, «novísimos» retoma para el conjunto la idea de nuevos cines que surge desde los primeros años 2000 para referirse tanto al recambio generacional entre los cineastas como a las novedades estéticas y temáticas que se han ido sucediendo en los diferentes cines nacionales de América Latina. El primer y más destacado caso fue el del Nuevo Cine Argentino (NCA), cuya emergencia estuvo estrechamente relacionada con la aparición de nuevas instancias en el campo, como el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) (1999-) o la publicación *El amante* (1991-), consideradas fundamentales para la legitimación local e internacional de la producción argentina del momento. Las filmografías individuales y películas hito han sido centrales en los estudios dedicados al NCA desde que en 2006 Gonzalo Aguilar presentara y abriera el debate con *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*⁴. En aquel trabajo pionero, Aguilar identificó y analizó los rasgos estilísticos, temas, directores y directoras que rompían con el cine argentino de las décadas anteriores, así como los agentes y circunstancias que animaron y dieron visibilidad a estos nuevos relatos en el panorama internacional. Ha sido mucha la literatura especializada dedicada al caso argentino desde entonces⁵. También han repetido estos parámetros de análisis las investigaciones dedicadas a las tendencias que se han sucedido en otros países de la región: a diferentes tiempos, se han señalado los nuevos cines de Brasil, México, Chile, Uruguay y Colombia.

De manera específica, «novísimos» es el adjetivo con el que se han denominado las películas de ruptura de los 2000 en cinematografías como la brasileña y la chilena. Aunque no fue el primer «nuevo cine» del periodo, el Novísimo Cine Chileno es, visto hoy, el que surgió con más fuerza y mejor condensa —en una filmografía más escueta que la que conforma el NCA— las características formales de los novísimos. Su origen estuvo ligado al Festival de Cine de Valdivia, que programó las primeras películas que mostraban síntomas de cambio con respecto al cine chileno anterior⁶ y que varios años más tarde estableció el nombre y el canon del Novísimo Cine Chileno en una publicación editada con este mismo título⁷. Por su parte, el cine brasileño tiene una producción tan extensa durante el periodo que en su filmografía se diluyen los elementos más significativos de los novísimos. Sin embargo, muchos de ellos son reconocibles en títulos y cineastas concretos, como se verá. Con respecto al nombre, fue Marcelo Ikeda quien empleó por primera vez *Novissimo Cinema Brasileiro* en 2012 y estableció su origen, entre otras razones, en torno a la programación de *A alegria* (Felipe Bragança y Marina Meliande, 2012) y *O céu sobre os ombros* (Sérgio Borges, 2012) en festivales internacionales de referencia⁸.

[2] Carolina Urrutia, *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005-2010* (Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2013), p. 16.

[3] Zuzana Pick, *The New Latin American Cinema* (Austin, University of Texas Press, 1993).

[4] Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006).

[5] Pietsie Feenstra y María Luisa Ortega, «Bibliographie Sélective», en «Le Nouveau du Cinéma Argentin» (*CinémAction*, n.º 156, 2015), pp. 177-181.

[6] Entre otras, Sábado (Matías Bize, 2003), *Y las vacas vuelan* (Fernando Lavanderos, 2004), *La sagrada familia* (Sebastián Lelio, 2005) y *Play* (Alicia Scherson, 2005).

[7] Ascanio Cavallo y Gonzalo Maza (eds.), *El novísimo cine chileno* (Santiago de Chile, Uqbar, 2010). Destaca para este contexto el trabajo de María Paz Peirano sobre el papel de los festivales en los procesos de internacionalización del cine chileno reciente. María Paz Peirano, «Festivales de cine y procesos de internacionalización del cine chileno reciente» (*Cuadernos.info*, n.º 43, 2018), pp. 57-69. Disponible en: <<https://doi.org/10.7764/cdi.43.1485>> (10/07/2023).

[8] Marcelo Ikeda, «O “novissimo cinema brasileiro”. Sinais de uma renovação» (*Cinemas d'Amérique Latine*, n.º 20, 2012), pp. 136-149. Disponible en: <<https://doi.org/10.4000/cinelatino.597>> (10/07/2023).

Ha ocurrido también que, desde comienzos de los años 2000, los agentes e instituciones locales e internacionales (fundamentalmente europeas) han sido un caldo de cultivo favorable para la producción y el reconocimiento de este cine de América Latina. El contexto general ha contribuido con apuestas relacionadas con la formación, las políticas de fomento cinematográfico, los nuevos espacios para la crítica y un nuevo tejido de estímulos y apoyos provistos por los festivales (en un primer momento europeos). Una de las claves para explicar la legitimación de los novísimos ha sido, precisamente, el papel activo de los festivales⁹: sus relaciones con otras entidades y su poder para atraer todo tipo de agentes —programadores, asesores, creadores, críticos, especialistas, docentes¹⁰— explican su importancia en la construcción del capital cultural asociado a la filmografía y los autores de los novísimos¹¹. Los grandes festivales europeos y los que nacían en Latinoamérica en torno al cambio de siglo han sido esenciales en su rol tradicional de exhibidores, impulsando la circulación internacional de estas películas durante dos largas décadas¹². Igualmente, lo han sido desde sus programas de ayuda a la producción, que han apoyado muchos títulos originales de México, Argentina, Brasil, Uruguay, Colombia y Chile, pero también el trabajo de cineastas individuales que se han convertido en embajadoras del cine de la región en sus recorridos internacionales, como Claudia Llosa (Perú), Tania Hermida (Ecuador) o Paz Encina (Paraguay).

Por ello, la categoría «novísimos» reconoce la heterogeneidad de su filmografía y se presenta como un marco integrador, conectando unos contextos y unas narrativas que son compartidos. Se concreta en la extensa lista de películas citadas a lo largo de este trabajo, títulos que presentan coincidencias o variaciones en sus temas y formas y que tienen en común el haber sido afectados por las mismas dinámicas del campo cinematográfico internacional.

3. Las películas, las claves

Uno de los ejes desde los que abordar los novísimos cines latinoamericanos es la conexión de sus temas mínimos, íntimos y cotidianos con una estética, un montaje y un tiempo del relato realistas. En muchos casos, se trata de historias dramáticas contenidas en su trama, en su puesta en escena, en sus diálogos e interpretaciones. Generalmente, estos elementos han sido destacados en películas o filmografías individuales, por lo que la contribución más significativa de este trabajo es trazar vínculos entre creadoras y creadores, pero, sobre todo, analizar desde una perspectiva transnacional las conexiones de discursos e imaginarios habitualmente interpretados como genuinos de sus respectivos cines nacionales. Los estudios de caso —*Hamaca paraguaya*, *Parque vía* y *Los viajes del viento*— responden a esta aproximación transnacional, siendo buenos ejemplos de que existen procesos de producción y circulación¹³, así como temas y formas que exceden los marcos de sus respectivos cines nacionales de origen y son recurrentes en los novísimos.

En el estudio de nuevas olas en otros contextos y momentos de la historia del cine, se han identificado elementos desde los que explicar diferentes rupturas. Algunos de ellos son operativos para explorar las líneas de fuerza de los novísimos a partir de su repetición en numerosas películas desde el año 2000. Es el caso de los cambios en las relaciones entre los sujetos, los objetos y los espacios, que se han señalado como un síntoma desde el que estudiar las nuevas olas en los cines nacionales¹⁴. También del tiempo. En este sentido, el ritmo lento o pausado de buena parte de la producción

[9] Hemos abordado en profundidad estas cuestiones en trabajos dedicados a las relaciones desiguales de los festivales y su poder relativo para afectar los cánones o tendencias del cine contemporáneo y los efectos que las políticas públicas junto con las ayudas ofrecidas por festivales han tenido en la producción y la visibilidad del cine latinoamericano del siglo XXI. Minerva Campos Rabadán, «Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos» (*Comunicación y medios*, n.º 42, 2020), pp. 72-84. Disponible en: <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.57224> (10/07/2023); Minerva Campos Rabadán, *Construcción y legitimación de los cines (trans)nacionales en el circuito internacional de festivales. El caso de América Latina* (Tesis Doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2016). Disponible en: <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/23801> (10/07/2023).

[10] Aida Vallejo Vallejo, «Rethinking the Canon: the Role of Film Festivals in Shaping Film History» (*Studies in European Cinema*, n.º 17, vol. 2, 2020), pp. 155-169. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/17411548.2020.1765631> (10/07/2023).

[11] Las nociones de capital y campo cultural propuestas por Pierre Bourdieu son dos conceptos recurrentes en el terreno de los *Film Festival Studies* y en el estudio de las nuevas olas cinematográficas desde la década de 1990, como la que aquí nos ocupa. Marijke de Valck, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2007), pp. 37-43, 126-128; Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona, Anagrama, 1992 [1995]); *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (Buenos Aires, Montessor, 2002).

[12] El estreno y reconocimiento ha sido continuo en festivales de primera línea como Cannes, Berlín, San Sebastián, Róterdam, el BAFICI o Locarno: en 2001 *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) consiguió el Premio Alfred Bauer a Mejor Ópera Prima en Berlín; la siguiente película de la directora,

La niña santa (2004), se estrenó en la Competición Oficial de Cannes. También ese año, *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004) se presentó en Un Certain Regard. Carlos Reygadas estrenó en la Competición Oficial de Cannes *Batalla en el cielo* (2005) y *Luz silenciosa* (2007), que ganó el Premio del Jurado. *Play* (Alicia Scherson, 2005), *La nana* (Sebastián Silva, 2009), *Histórias que só existem quando lembradas* (Júlia Murat, 2011) y *Girimunho* (Clarissa Campolina y Helvécio Martins Jr., 2011) estuvieron en Róterdam; *Gloria* (Sebastián Lelio, 2012) estuvo en la Sección Oficial de Berlín y *Heli* (Amat Escalante, 2013), en la de Cannes.

[13] Vale la pena referir brevemente sus condiciones de producción y circulación. *Hamaca paraguaya*, es una coproducción de Argentina, Países Bajos, Paraguay, Austria, Francia y Alemania que se estrenó en Un certain regard y recibió el apoyo del World Cinema Fund de la Berlinale, l'Atelier de la Cinéfondation de Cannes o el Festival de Göteborg, así como fondos de la Fundación Carolina, el Fond Sud Cinéma francés y del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina (INCAA). *Los viajes del viento* es una película de Colombia, Alemania, Argentina y Países Bajos que formó parte de la Competición Oficial de Cannes y contó también con la participación del World Cinema Fund, l'Atelier y el INCAA, del Fondo Hubert Bals de Róterdam, el Film Fond neerlandés, Ibermedia y Proimágenes. *Parque vía*, que tuvo sus primeras proyecciones en los festivales de Locarno, San Sebastián y Valdivia, fue beneficiaria del Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional (EFICINE).

[14] James Tweedie, *The Age of New Waves. Art Cinema and the Staging of Globalization* (Oxford, Oxford University Press, 2013), pp. 29-30.

[15] Emre Çağlayan, *Poetics of Slow Cinema. Nostalgia, Absurdism, Boredom* (Palgrave MacMillan, 2018); Asbjørn Grønstad, «Slow Cinema and the Ethics of Duration», en *Film and the Ethical Imagination* (Londres, Palgrave

latinoamericana del periodo conectaría las diferentes cinematografías nacionales entre ellas y con el resto del cine del mundo¹⁵. Autores como Tiago de Luca asocian estos tiempos a otros recursos del cine de autor contemporáneo global que tienen su reflejo en los novísimos y que constituyen dos importantes líneas de fuerza desde las que analizarlos: las localizaciones reales y los actores no profesionales¹⁶.

De acuerdo con lo anterior, consideramos tres ejes para visibilizar las sinergias entre los temas y su construcción cinematográfica en los novísimos: 1) el minimalismo relacionado con el tiempo lento y lo cotidiano; 2) las identidades frecuentes asociadas a las y los intérpretes que ponen el cuerpo y 3) la estética realista apoyada en los escenarios dominantes de estas ficciones.

3.1. Un tiempo (lento) para lo cotidiano, lo doméstico y lo omitido

Estos novísimos coquetean y a veces se zambullen en la corriente del *slow cinema*, caracterizado, en lo esencial, por la larga duración de los planos y las estructuras narrativas mínimas¹⁷. Películas como *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001), *Luz silenciosa* (Carlos Reygadas, 2007) o *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006), analizada en el epígrafe siguiente, son tan representativas del *slow cinema* como *Harmonías de Werckmeister* (*Werckmeister Harmóniák*, Béla Tarr, 2000), *Perros callejeros* (*Stray Dogs*, Jiao you, Tsai Ming Liang, 2013) o *Elephant* (Gus Van Sant, 2003)¹⁸. No todo el cine de los novísimos se asemeja a estos títulos en su temporalidad pausada y contemplativa, pero sí comparten con ellos un tiempo lento que facilita la construcción de las historias íntimas basadas en peripecias mínimas y el acercamiento a las identidades de los personajes, así como a los espacios que estos habitan o recorren.

El ritmo pausado favorece el foco sobre personajes individuales que son el centro de las historias. Los ambientes domésticos y privados o las comunidades en las que se integran (o se refugian) los protagonistas sirven para subrayar la cotidianeidad, banalidad, repetición, aburrimiento o tedio en algunas películas. Los veranos sin horizonte, ni expectativas de los jóvenes protagonistas de *La perrera* (Manolo Nieto, 2006), *Una semana solos* (Celina Murga, 2007) o *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2014); la cotidianeidad de los paseos solitarios por el campo de *La mujer de los perros* (Laura Citarella y Verónica Llinás, 2015) y los urbanos en *Play* (Alicia Scherson, 2005) o *Hiroshima* (Pablo Stoll, 2009), con los protagonistas de ambas escondidos tras sus auriculares y su música. Es interesante la idea de Asbjørn Grønstad sobre cómo determinadas estrategias narrativas del *slow cinema* muestran el tiempo, hacen la duración «visible», siendo este un procedimiento estético que anima la empatía hacia el mundo desplegado en la pantalla¹⁹. Esa empatía tendría que ver, como en los casos citados, con compartir las esperas y las pausas de la ficción. En este sentido, son también los ritmos lentos y las historias pequeñas de los novísimos los que favorecen «la estética del desapego» que plantea Nadia Lie a partir de la «falta de entusiasmo que caracteriza a los personajes» del periodo²⁰.

Al tiempo que favorece historias íntimas y de proximidad, esta temporalidad lenta condiciona la manera en que se muestran las acciones en que se ven envueltos los protagonistas. Las historias de violencia o que enfrentan otras problemáticas sociales ofrecen los ejemplos más claros al respecto. En la mayoría de los casos, los episodios de violencia o conflicto son omitidos: están latentes, implícitos, pero lejos del cuadro, en *off*. El encuentro entre lo mínimo y lo político se presenta en historias centradas en crisis íntimas y personales relacionadas con situaciones de migración, pobreza, prostitución,

narcotráfico o violencia que pocas veces son visualmente explícitas en las películas. Entre las historias de migrantes, destacan *Norteados* (Rigoberto Perezcano, 2008), que pone el foco en la espera para atravesar la frontera de México con Estados Unidos en un lugar limítrofe, o *La jaula de oro* (Diego Quemada-Díez, 2013), donde la violencia explícita se omite del relato radicalmente: tres adolescentes viajan desde Guatemala para llegar a Estados Unidos, viajan en un tren que sufre un asalto, secuestran a la chica del grupo y la película continúa con los dos protagonistas varones, omitiendo esa línea argumental paralela en la que se intuye la violencia ejercida contra la mujer.

No todas las historias sobre conflictos y problemas sociales evitan las imágenes explícitas, algunas juegan con mostrarlas frontalmente como *Los bastardos* (2009) o *Heli* (2013), ambas dirigidas por Amat Escalante. Con un sicariato y un ajuste de cuentas relacionado con el narcotráfico como marcos, estas películas muestran el disparo a bocajarro sobre el rostro de una mujer y el momento en el que prenden fuego a los genitales de un hombre maniatado, respectivamente. Lo interesante es cómo estas imágenes de violencia explícita y radical rompen con el ritmo lento, las tomas largas, los motivos argumentales mínimos, la cotidianidad y los planos estáticos que sitúan las dos películas en la línea de los novísimos y del *slow cinema* global.

Algunas historias cotidianas o familiares tienen a personajes introspectivos que animan estos tiempos lentos. Esto no quiere decir que el drama sea el único tono reconocible en los novísimos. Hay películas que mantienen estas tramas mínimas, pero se construyen sobre el humor irónico, con un tono desenfadado más inocente, más gamberro o más ácido. Es el caso de *Joven y alocada* (Marialy Rivas, 2012) y *25 Watts* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2001), con universos adolescentes radicalmente distintos: por un lado, el de una joven evangélica chilena de clase media con curiosidades sexuales y, por el otro, el de tres amigos buscando en qué emplear el tiempo libre —de las veinticuatro horas que recoge la película— y que vagan entre sus casas y las aceras de Montevideo. Tienen también tintes de melodrama convencional *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004), en la que el dueño de una fábrica de calcetines le pide a su empleada hacerse pasar por su esposa durante la visita de su hermano —un empresario de éxito en el mismo sector que vive en Brasil— y *Gloria* (Sebastián Lelio, 2012), que muestra las peripecias de una mujer de mediana edad,



Hiroshima (Pablo Stoll, 2010).

MacMillan, 2016); Tiago de Luca, *Realism of the Senses in World Cinema. The Experience of Physical Reality* (Londres, I.B. Tauris, 2014).

[16] Tiago de Luca, *Realism of the Senses in World Cinema*, p. 1.

[17] Mathew Flanagan, «Towards and Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema» (16:9. *Denmarks Klogeste Filmtidsskrift*, 2008). Disponible en: <http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm> (10/07/2023).

[18] Mathew Flanagan, «Towards and Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema»; Asbjørn Grønstad, «Slow Cinema and the Ethics of Duration»; Tiago de Luca, *Realism of the Senses in World Cinema*.

[19] Asbjørn Grønstad, «Slow Cinema and the Ethics of Duration», p. 127.

[20] Nadia Lie, «La estética del desapego en el cine de festival latinoamericano» (L'Atalante, n.º 26, 2018). Disponible en: <<https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/download/561/494>> (10/07/2023), p. 13.



Norteados (Rigoberto Perezcano, 2012).

divorciada y con hijos adultos que tiene ganas de que le pasen cosas. Estarían en el lado opuesto a la contención y al diálogo mínimo algunas verborreicas (en el mejor de los sentidos) comedias de los primeros años como *Silvia Prieto* (Martin Rejtman, 1999) y *El juego de la silla* (Ana Katz, 2002) o las complejas narraciones orales que guían las películas de Matías Piñeiro *El hombre robado* (2007) o *Todos mienten* (2009).

3.1.1. Una película lenta: *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006)

La película *Hamaca paraguaya* (2006) extiende y hace más lento lo que Paz Encina propuso inicialmente en el cortometraje del mismo nombre estrenado en 2000 y realizado durante sus estudios en la Fundación Universidad del Cine de Buenos Aires. En la pieza corta, que también circuló por centros de arte y festivales, un plano estático muestra a un hombre y una mujer ancianos que avanzan desde el fondo del plano hasta un primer término en el que instalan una hamaca entre dos árboles y se sientan. Conversan sobre la espera de un hijo al que extrañan y que vendrá tarde y sobre los incesantes ladridos de un perro bajo lo que estalla como una intensa lluvia: él toma mate y ella pela algún tipo de tubérculo inclinada sobre un canasto. Sus diálogos son en guaraní y están desincronizados de la imagen. Remiten a otro momento, quizá a un intercambio imaginado o deseado. Hacia el final de los 8 minutos que dura la pieza, descuelgan la hamaca y se retiran haciendo el camino inverso al del inicio. Cuando la pantalla vira al negro, un subtítulo indica «Luego el perro dejó de ladrar».

El argumento mínimo se repite en el largometraje de 96 minutos. La película y la espera del regreso del hijo de la Guerra del Chaco²¹ se construyen a partir de un número muy escaso de planos estáticos que se intercalan y se repiten, en muchos casos con una variación que es solo un reencuadre sobre la imagen anterior. Así, los diálogos de Ramón y Cándida, como en el corto, imaginados o previos y en guaraní, se superponen de manera asincrónica a planos de larga duración que ralentizan la cadencia ya lenta de los diálogos y la escasa acción de los personajes. Hay un plano (A1a) que inaugura, se repite hacia la mitad (A1b) y cierra la película (A1c): un plano muy general al que los protagonistas entran, las tres veces, caminando desde el fondo del cuadro. Al inicio, colocan una hamaca entre dos árboles y se sientan; al final, cuando es de noche en el lugar, la recogen y desaparecen por donde vinieron al principio. El plano inicial dura 15' 39"; el último, 18'. Este plano general solo es interrumpido, en cada una de las tres

[21] Mariano Veliz analiza la película desde la perspectiva del relato histórico y la hipótesis de la sinécdoque, leyendo *Hamaca paraguaya* como «fragmento de un todo que no se reconstruye ni se menciona». Mariano Veliz, «La historia de los espectros: Hamaca paraguaya y el tiempo dislocado» (*Toma Uno*, n.º 4, 2016), p. 73. Disponible en: <<https://doi.org/10.55442/tomauno.n4.2015.14103>> (16/04/2024).



Hamaca paraguaya (Paz Encina, 2006).

ocasiones que se repite, por tres insertos del cielo nublado que amenaza tormenta. Tanto las imágenes como los diálogos siguen un marcado juego de rimas durante toda la película. En los diálogos: la ausencia del hijo, la guerra, las nubes que amenazan tormenta, los incansables lamentos de la perra o las conversaciones en *off* con otros personajes como el hijo o el veterinario y el cartero, que trasladan la noticia de la muerte del hijo al padre y la madre —aunque ninguno comparte con el otro lo que sabe—.

Una breve descripción de la duración y el contenido de los planos que ilustran el argumento ya descrito da cuenta de la contención en la puesta en escena y el montaje que enfatizan la temporalidad lenta de *Hamaca paraguaya*: A1a) 15'39" la pareja entra en cuadro, cuelga la hamaca entre dos árboles y se sienta B1) 3'50" plano general de Ramón apilando caña; B2) 1'17" escorzo de Ramón en plano medio corto; C1) 3'18" plano general de Cándida agachada lavando en el río; C2) 1'36" escorzo de Cándida en plano medio corto; B1) 24" plano general, Ramón y otros hombres entre la caña; C3) 40" plano general, Cándida y otras mujeres lavando en el río; A1b) 15'25" la pareja de campesinos conversa; D1) 2'47" plano general de Ramón sentado en la fachada del veterinario; D2) 1'33" reencuadre, plano entero; E1) 2'48" plano general de Cándida sentada junto a una chimenea exterior; E2) 1'10" reencuadre, plano entero; E3) 1' reencuadre, primer plano; D3) 13" reencuadre, primer plano de Ramón; E3) 16" reencuadre, primer plano de Cándida A1c) 18' anochece y se marchan con su lamparita y su hamaca, empieza la lluvia, cuyo sonido se mantiene sobre la pantalla en negro y cuando aparece el título de la película.



Hamaca paraguaya (Paz Encina, 2006). De izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, los planos referidos en el texto como C1, C2 y C3 y como D1, D2 y D3.

La espera y la desesperanza por ver al hijo de regreso están en la base del argumento, pero también en la forma de *Hamaca paraguaya*. La película lleva hacia el extremo el tiempo lento, la duración prolongada de los planos y la historia y acción mínimas señalados como elementos frecuentes en los novísimos latinoamericanos. Ilustra de una manera muy nítida esa traslación de lo político hacia lo doméstico, lo íntimo y lo silenciado, en este caso, por la pareja protagonista.

3.2. Identidades diversas, intérpretes naturales y *star system* de nicho

La tendencia a las historias mínimas en los novísimos favorece la construcción de tramas a partir de los personajes —sus capacidades, actitudes, rasgos, profesiones, vínculos afectivo-sexuales, etc.—, lo que los convierte, junto con los intérpretes que les ponen cuerpos y caras, en un elemento clave del análisis.

Los personajes y tipos que encarnan estos argumentos son diversos. Vale la pena destacar algunos en tanto que han sido el germen de un *star system* transnacional «de nicho». Principalmente, porque muchos de los intérpretes han trabajado en producciones de diferentes países desde los años 2000 y en películas destacadas y premiadas en el contexto internacional, siendo rostros reconocibles de los novísimos y un atractivo para los mercados locales, regionales y globales. El *star system* «de nicho» funciona aquí en los términos que lo desarrolla David Andrews para el cine de arte (*art cinema*) en general: la idea de estrella no es absoluta, sino relativa en función de cada contexto, y son las estrellas de nicho las que, teniendo un atractivo limitado en determinados mercados, funcionan y cumplen ese rol en otros²².

Ocurre que, en su cronología de casi dos décadas, algunos actores de los novísimos han pasado de interpretar a jóvenes apáticos, lánguidos o enfrentados a problemas existenciales a ocupar el lugar de padres y madres de nuevos personajes que han heredado esos síntomas de la edad. Es el caso de Aline Kuppenheim, mitad de una pareja en crisis en *Play* y en *Turistas* (Alicia Scherson, 2009) y madre de la adolescente protagonista de *Joven y alocada* (Marialy Rivas, 2012). También de Julieta Zylberberg: jovencísima adolescente amiga de la protagonista en *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004) y madre primeriza y deprimida en *Mi amiga del parque* (Ana Katz, 2015).

Esta diversidad de personajes pasa por las mujeres de mediana edad interpretadas por Paulina García en *Gloria* o *Las analfabetas* (Moisés Sepúlveda, 2013), o a las que da vida Mirella Pascual en *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004) y *Mi amiga del parque*. Estos personajes tienen una autonomía y una individualidad que va más allá de su condición de madres, aunque lo sean. El ejemplo es más claro en *Gloria*, donde los hijos adultos de la protagonista interfieren poco con su vida cotidiana, ni siquiera para juzgarla. El reparto masculino de este *star system* transnacional de nicho estaría integrado por actores como Alfredo Castro, Daniel Hendler o Néstor Guzzini. Y por rostros que fueron más habituales al principio de los 2000 como Sergio Hernández, Julio Chávez y Gastón Pauls.

Con respecto a los personajes más jóvenes, muchas veces comparten la apatía, el desapego mencionado. Ese malestar o esa búsqueda tiene argumentos muy distintos en cada historia. En sus primeras experiencias sexuales, la protagonista de *Joven y alocada* se enfrenta a las contradicciones de sentirse atraída por todos los sexos y sus pautas morales evangélicas. Otras crisis tienen que ver con la transición a responsabilidades y compromisos más adultos. Así se plantea la maternidad del personaje que interpreta Julieta Zylberberg en *Mi amiga del parque*. Y la crisis que protagoniza la

[22] David Andrews, *Theorizing Art Cinemas: Foreign, Cult, Avant Garde and Beyond* (Austin, University of Texas Press, 2013), pp. 157 y 163. Sería posible, de este modo, diferenciar el papel que desempeñan los actores y actrices de los novísimos en sus contextos locales, regionales y la cinematografía global del que cumplen en estos mismos marcos intérpretes como Gael García Bernal o Salma Hayek.



El incendio (Juan Schnitman, 2015).

pareja de *El incendio* (Juan Schnitman, 2010) en los momentos previos a hacer el depósito, y pago en dólares americanos en efectivo, para la casa que van a compartir durante décadas. El no saber muy bien qué hacer, qué querer o qué esperar aparece en las películas con protagonistas más jóvenes: el adolescente de *Acné* (Federico Veiroj, 2008) y sus relaciones con su cara, su cuerpo, los amigos y las mujeres; el apático joven de *La perrera* y los tres amigos de *25 Watts*, la adolescente aburrida en las vacaciones con su padre y su hermano menor de *Tanta agua* o los niños de *De jueves a domingo* (Dominga Sotomayor, 2012) desubicados ante la crisis de pareja de sus padres.

También con respecto a los perfiles de edad, son interesantes los títulos que se apoyan en la vejez y el modo en que esta condición afecta a los personajes: sus tiempos, sus rutinas. Destacan *Gatos viejos* (Sebastián Silva y Pedro Peirano, 2010), con los protagonistas, interpretados por Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, en su departamento; *Hamaca paraguaya* (Paz Encina, 2006), con el anciano matrimonio esperando noticias de su hijo; o *Girimunho* (Felipe Bragança, 2011), donde la anciana Bastu sigue viviendo tras la muerte de su esposo.

Por otro lado, la presencia de las y los trabajadores del servicio doméstico se extiende en el corpus de los novísimos, muchas veces secundarios en las casas de los protagonistas. La tendencia vendría animada por los espacios privados como marco privilegiado de las historias. Así ocurre en *Sonidos de barrio* (*O som ao redor*, Kleber Mendonça Filho, 2013), *Acné*, *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) o *Joven y alocada*. Sin embargo, destacan películas en las que los protagonistas absolutos y las historias se construyen en torno a su condición de empleados, como en *La nana* (Sebastián Sepúlveda, 2009), interpretada por Catalina Saavedra, *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009), por Magaly Solier, y *Una segunda madre* (*Que horas ela volta?*, Anna Muylaert, 2015), con Regina Casé en el papel protagónico.

Junto con el *star system* de nicho, los actores naturales e intérpretes desconocidos tienen una presencia destacable en los novísimos, siendo este otro de los aspectos que conectan el fenómeno con el cine global del periodo²³. En *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), quien interpreta a Rulo tiene en común con él el haber formado parte de una banda de *rock*; en *La libertad*, el actor que da vida a Misael es igualmente hachero. *Parque vía*, analizada a continuación, está inspirada en la vida de Nolberto

[23] Tiago de Luca, *Realism of the Senses in World Cinema*, p. 1.

Coria, que interpreta al personaje central. En *Bolivia*, el actor principal tampoco era profesional. El reparto de *Huacho* (Alejandro Fernández Almendras, 2009) lo integran actores no profesionales. En *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009), quien da vida al protagonista es Marciano Martínez, un auténtico músico de vallenato y juglar autor de más de trescientas composiciones. Es también un recurso habitual en la filmografía de Nicolás Pereda, que en sus repartos pone a trabajar a intérpretes no profesionales o desconocidos con su actor fetiche, Gabino Rodríguez.

Más allá de los tipos, hay algo que destaca en la construcción de las y los personajes de los novísimos y es que muchas veces están definidos en relación con los lugares que habitan y las relaciones familiares, sociales y de clase que se hacen visibles en el interior de los mismos. De ahí que pueda reconocerse la dimensión política de los novísimos en la intimidad y lo privado de las historias; siendo, además, los espacios domésticos una de las localizaciones preferidas en estas películas.

3.2.1. Un personaje-intérprete en el centro del relato: *Parque vía* (Enrique Rivero, 2008)

Parque vía, dirigida por Enrique Rivero en 2008, es un ejemplo paradigmático de lo anterior. El protagonista es el empleado doméstico de una casa con jardín sin habitantes más allá de él, propiedad de una mujer mayor que acude de vez en cuando a comprobar que todo está bien para las visitas de los potenciales compradores. Beto ronda los setenta años y ha trabajado treinta para la casa. Ahora, este es su territorio privado: vive solo y repite cada día la rutina de limpieza y ocio doméstico que consiste, con pocas variaciones, en mirar la televisión, leer periódicos atrasados y las visitas esporádicas de una amiga. El silencio domina la película. Cuando la casa se vende, durante una visita de la dueña, esta sufre un desmayo, muere, y Beto le aplasta la cabeza con una pala, asegurándose un realojo penitenciario y un universo cerrado como el que tenía ahí.

La película está construida alrededor de un personaje real. Nolberto Coria, que interpreta a Beto en la película, había trabajado toda su vida como empleado doméstico en casa de los abuelos del director antes de ponerse delante de la cámara de Enrique Rivero²⁴. En una entrevista, Coria explicaba «Hice ante la cámara lo que hago cada día. Obedecí las indicaciones del director»²⁵. El mismo vínculo señalado antes en otros actores naturales con sus personajes —el hachero Misael o el cesante Rulo—.

El modo en que el personaje se construye a través de su rutina casi siempre individual y su relación con el espacio y el tiempo hacen de *Parque vía* un estudio de caso relevante para varios de los elementos identificados como característicos de los novísimos.

Del mismo modo que en la entrevista citada Nolberto se construye como actor a partir de su relación laboral con el director de la película / nieto de su empleadora de toda la vida, Beto hace lo propio en la ficción. Es el empleado doméstico de una casa en la que ya no vive nadie para quien trabajar, pero es en esa posición en la que se siente él mismo y seguro. Así lo evidencian el argumento y la puesta en escena. Ocurre así desde el inicio de la película, que arranca con un plano medio de Beto apoyado en el quicio de la puerta que da del jardín a la calle, mirando hacia afuera y fumando. Cuando arroja el cigarrillo a la acera, se da la vuelta y la cámara lo acompaña —con un movimiento de seguimiento vigilante— por los diferentes espacios de la casa hasta la terraza, donde recoge la colada de las cuerdas justo antes de que empiece a llover. Vemos al personaje de espaldas, pero siempre enfocado, lo que se difumina por momentos es el espacio.

[24] En su trabajo sobre la película, María Francisca Ugarte Undurraga habla de «autorrepresentación mediada» considerando la interpretación de Coria, pero también la de Tesalia Huerta (madre del director, que interpreta a la dueña de la casa), y el hecho de que el propio espacio, la casa, sea realmente en la que el intérprete ha trabajado durante décadas y represente este mismo lugar en la ficción. María Francisca Ugarte Undurraga, «El poder menos pensado: colonialismo y empoderamiento de trabajadores domésticos en el cine. El caso de *Parque vía*» (*Revista Forma*, vol. 15, 2017)

[25] Sergio Ferrari, «Filme mexicano en busca de la gloria en Locarno» (*swissinfo.ch*, 13 de agosto de 2008). Disponible en: <https://www.swissinfo.ch/spa/cultura/filme-mexicano-en-busca-de-la-gloria-en-locarno/920616> (16/04/2023).

Hay dos secuencias que trabajan esta relación de dependencia en primer término: en un momento dado, Beto acompaña a la señora al mercado, pero pronto se siente indispuerto y pide volver a casa; una situación que se repite durante su visita por el Día de Muertos al lugar donde está enterrada su madre. La película construye visualmente esta incomodidad, esta incapacidad para vivir e improvisar fuera del espacio y las reglas de la casa que guía su vida desde hace décadas. Necesita el apoyo del alcohol para salir el Día de Muertos, va y vuelve en taxi en una rápida expedición durante la cual vemos a Beto en un primer plano que muestra el sudor de su cara. El personaje se tambalea como lo hace también la cámara en mano que lo registra de cerca. En la secuencia hay agobiantes barridos y por momentos el rostro de Beto aparece desenfocado, incidiendo en su ebriedad, desorientación y angustia. El plano sonoro trabaja en la misma dirección, con una música intradiegetica atronadora que da paso progresivamente a un tañido de campanas hasta que estas ocupan el primer término. La estrategia se repite en la visita al mercado. El inicio del viaje es más amable: la imagen muestra frontalmente la avenida por la que circula el coche de la señora y luego a Beto recostado en su asiento mientras suena música clásica. Sus ojos cerrados anticipan el agobio y desmayo que interrumpirán las compras. El plano de seguimiento dentro del mercado muestra desde atrás a la señora, con su cuidado recogido perfectamente enfocado y ocupando el centro del cuadro; por momentos asoma borroso el cogote de Beto, que camina unos pasos por detrás. El contraplano muestra un primer plano de Beto sudoroso e intermitentemente desenfocado, hasta que un plano de detalle de sus ojos apretados y el sonido de un golpe dan cuenta del desmayo que sufre. Después de una breve escena apoyado sobre la tapia del mercado para recomponerse, Beto se despierta otro día más y sale de su cama.

El protagonista de *Parque vía* ilustra bien a esos personajes de cierta edad, interpretados por rostros desconocidos para el público o, como en este caso, actores naturales. Es un buen ejemplo de la apatía que atraviesa buena parte de la filmografía de los novísimos. Conecta intensamente con la falta de motivación derivada (o condicionada) por el contexto socioeconómico de estos personajes y sus escasas posibilidades de cambiarlo.

3.3. El reinante realismo y sus espacios

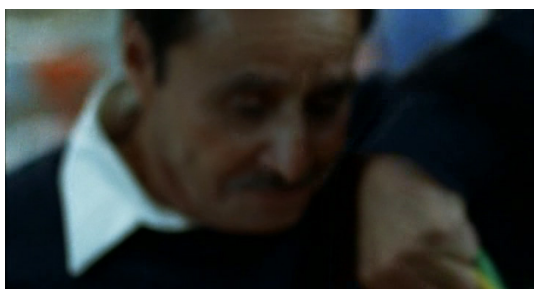
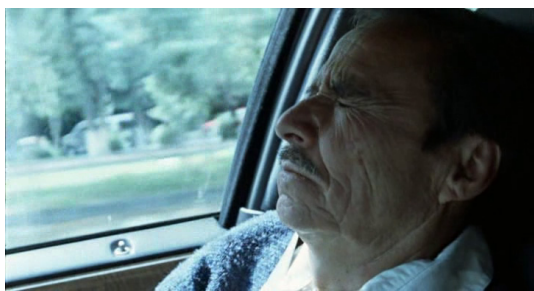
En sintonía con esta tendencia del cine global²⁶, el realismo es el protagonista de los novísimos cines latinoamericanos y se manifiesta con unas características frecuentemente asociadas al cine de festivales²⁷. Autores como Thomas Elsaesser han desarrollado propuestas generales y de vocación teórica en las que destacan en este cine de festivales elementos como el «ritmo lento, propio del documental, con narrativas centradas en



Parque vía (Enrique Rivero, 2008).

[26] James Tweedie, *The Age of New Waves*, p. 20.

[27] Minerva Campos Rabadán, «Del cine de festivales a los encuentros con la academia: focos (y algunas zonas de penumbra) en los *Film Festival Studies*», en Jesús García Hermosa (ed.) *Un destello que flota. Veinte años de Festival Internacional de Cine de Las Palmas G.C.* (Las Palmas, Ediciones El Drago, 2021), pp. 32-43.



Parque vía (Enrique Rivero, 2008).

las tres Es de la cultura global: problemas *éticos*, conflictos *étnicos* e inquietudes *ecológicas*²⁸. A partir de su estudio de casos latinoamericanos, Paul Julian Smith señala en este cine el empleo de «pequeños movimientos de cámara y tomas largas sin editar» así como el interés por «historias casuales o mínimas, a menudo elípticas e inconclusas y con actores no profesionales» y el hecho de que prescindan de «una composición musical convencional»²⁹. Por su parte, Pedro Adrián Zuluaga señala como característico del cine colombiano contemporáneo «la mirada a lo liminal, la proliferación de tiempos muertos, la utilización de actores no profesionales, el acento en las particularidades lingüísticas, el retorno a la mitología y la oralidad, los finales no conclusivos [...]»³⁰; de nuevo, características que trascienden dicho cine nacional y son notables en el conjunto de los novísimos.

Por último, es muy interesante la ecuación que propone Laura Pardo a partir de su estudio del cine mexicano de los primeros años 2000 y que, con matices, sirve para pensar el cine de la región a partir de cuestiones como la participación de actores naturales, los espacios cotidianos de las historias y el lenguaje cinematográfico poco artificioso. Plantea la fórmula de «actores no profesionales + entorno rural o urbano proletario + guiño documental»³¹. El modelo apunta al interés por documentar los lugares y espacios donde las historias mínimas tienen lugar, algo que comparten los novísimos. Del mismo modo, ese «guiño documental» puede interpretarse como el empleo de un montaje en continuidad e invisible, así como un uso muy limitado de efectos especiales de cualquier tipo, caracterizaciones extravagantes o músicas extradiegéticas. También la mirada documental apuntaría aquí al tiempo destinado a cartografiar en detalle los lugares y espacios de las historias.

Con respecto al territorio, los emblemas reconocibles de cada lugar se potencian o se rebajan. Muchas veces se subrayan, como ocurre con la arquitectura ecléctica de Buenos Aires en *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011), el mercado argentino de La Salada en *La salada* (Juan Martín Hsu, 2014) o en la operación que lleva a cabo *La obra del siglo* (Carlos Machado Quintela, 2015), una ficción que retrata la relación de tres generaciones con el proyecto de una estación de energía nuclear en Cuba interrumpido por la caída de la Unión Soviética y que ahora solo es un esqueleto visible desde diferentes puntos de la isla.

En otros casos, se difuminan los rasgos más representativos de cada lugar. En su trabajo sobre el Nuevo

Cine Uruguayo, David Martin-Jones y Soledad Montañez identifican una tendencia al «autoborramiento» de las marcas de Uruguay mediante dos estrategias: situando las historias en el interior del país u omitiendo los elementos más reconocibles de la capital cuando estas suceden en Montevideo³². La tendencia es coherente con las historias mínimas localizadas en los espacios domésticos y privados ya referidos: el interior del domicilio o del cuarto, que pueden estar en cualquier sitio y en ninguno. Historias que tienen lugar en los espacios reducidos del dormitorio, como *En la cama* (Matías Bize, 2005), y en pequeños apartamentos donde viven las parejas de *Metro cuadrado* (Nayra Ilic, 2011) y *El incendio*. Es frecuente la casa como límite de la ficción: se comentaron arriba los argumentos de *Parque vía*, *Gatos viejos* y *La nana*, o los casos de *Temporada de patos* (Fernando Eimbcke, 2004), *La ciénaga* y *Una semana solos*, donde la actividad social se limita a la familia y la vivienda.

Los espacios cerrados y potencialmente ubicados en cualquier lugar no son solo domésticos, pueden ser otros, pueden ser no lugares, en los términos de Marc Augé³³. Cumple este papel el supermercado —sus pasillos repletos de productos y sus cuartos de CCTV— donde transcurre casi toda la historia de *Gigante* (Adrián Biniez, 2009). Son no lugares o sitios cualesquiera los *resorts*, balnearios u hoteles/moteles donde los protagonistas establecen su hogar temporalmente y que son el escenario de películas como *Ostende* (Laura Citarella, 2011), *La Sirga* (William Vega, 2012), *Tanta agua*, *Lake Tahoe* (2008) o *Club Sándwich* (2013), las dos últimas dirigidas por Fernando Eimbcke.



Gigante (Adrián Biniez, 2009).

Con respecto al viaje a los interiores de cada territorio, las costas menos transitadas y el campo, destacan propuestas como *Hamaca paraguaya*, que aísla así radicalmente la espera de la anciana pareja protagonista, o *Girimunho* en la pequeña localidad de São Romão, en Minas Gerais. También, las comunidades rurales y agrícolas donde se desarrollan *Vientos de agosto* (*Ventos de agosto*, Gabriel Mascaro, 2014), *La rabia* (Albertina Carri, 2012), o la de pescadores en *El vuelco del cangrejo* (Óscar Ruíz Navía, 2011). Incluso, ampliando la categoría, el *camping* del parque natural de *Turistas*. En un lugar menos preciso estarían las películas e historias que atraviesan

[28] Thomas Elsaesser, «Cine transnacional, el sistema de festivales y la transformación digital» (*Fonseca, Journal of Communication*, n.º 11, 2015), pp. 190-191. Disponible en: <<https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/2172-9077/article/view/13440>> (10/07/2023).

[29] Paul Julian Smith, «Transnational cinemas: the cases of Mexico, Argentine and Brazil», en Lúcia Nagib, Christopher Perriam y Rajinder Kumar Didrah (eds.), *Theorizing World Cinema* (Londres, I. B. Tauris, 2012), p. 72.

[30] Pedro Adrián Zuluaga, «Cine colombiano: las garras de oro del canon» (*Mediaciones*, n.º 14, 2015), p. 161.

[31] Laura Pardo, «Nicolás Pareda, marcas de lo visible», en Curiel de Icaza, Claudia y Abel Muñoz Hénonin (coords.), *Reflexiones sobre el cine mexicano contemporáneo. Ficción* (México D.F., Cineteca Nacional de México, 2013), p. 109.

[32] David Martin-Jones y Soledad Montañez, «Uruguay Disappears: Small Cinemas, Control Z Films and the Aesthetics and Politics of Auto-Erasure» (*Cinema Journal*, n.º 53, vol. 1, 2013), pp. 26-51. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/43653634>> (10/07/2023).

[33] Marc Augé, *Los «no lugares» espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad* (Barcelona, Gedisa, 1996).

[34] Sobre la importancia de la *road movie* en el cine latinoamericano contemporáneo ver Nadia Lie, *La road movie y la counter-road movie en América Latina. Una modernidad ambivalente* (Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2023).

[35] Jerónimo Rivera-Betancur, «¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de Ley de Cine en Colombia» (*Anagramas*, n.º 13, vol. 25, 2014), pp. 127-144.

[36] *La libertad, Parque vía, La mujer de los perros o Huacho*, donde la historia acompaña en sus rutinas al niño de la familia en el colegio, los abuelos en el puesto ambulante y la madre en su trabajo de empleada doméstica.

[37] *Las acacias* (Pablo Giorgelli, 2012), donde un transportista de maderas de la ruta Asunción-Buenos Aires en esta ocasión acepta como compañeros de viaje a una mujer y su bebé; *La playa D.C.* (Juan Andrés Arango, 2012) con la búsqueda urbana del hermano, *Matar a un hombre* (Alejandro Fernández Almendras, 2014) en la búsqueda de consuelo o venganza, o el fin de las travesías oceánicas en *Liverpool* (Lisandro Alonso, 2008).

[38] Al hijo en *Hamaca paraguaya*, a que empiece la película y acabe en *Fantasma* (Lisandro Alonso, 2006).

[39] Ha sido una de las claves, por ejemplo, en la consideración del novísimo cine chileno como una nueva ola. Vania Barraza, *El cine en Chile (2005-2015): políticas y poéticas del nuevo siglo* (Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2018).

[40] Dianna C. Niebylski, «Sounding Class, Race and Gender in The Swamp», en Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul R. Merchant (eds.), *ReFocus: The Films of Lucrecia Martel* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2022), pp. 27-46.

[41] El tratamiento del paisaje en esta película ha sido considerado uno de los síntomas del impulso documental en el nuevo cine colombiano independiente. María Luna, «Los viajes transnacionales del cine colombiano» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 71, 2013), pp. 69-82.

territorios extensos, como hace *Los viajes del viento*, que analizamos a continuación, o *Familia rodante* (Pablo Traperó, 2004), que circula por más de 1.000 kilómetros de rutas argentinas³⁴. Cabe señalar que el interés de los novísimos por estas localizaciones ha sido animado por algunos programas de estímulo a la producción. En su trabajo sobre los diez primeros años de la Ley del Cine de Colombia, Jerónimo Rivera-Betancur destaca, por ejemplo, el rol de las ayudas estatales «promoviendo el territorio nacional como elemento del patrimonio cultural para la filmación de audiovisuales y, a través de estos, la actividad turística y la promoción de la imagen del país, así como el desarrollo de nuestra industria cinematográfica»³⁵.

Junto con el naturalismo que aportan estas localizaciones, el realismo se potencia desde el ritmo con el que los personajes y las películas las atraviesan. Por un lado, empleando un tiempo para la narración similar en muchos casos al de la historia: dedicando a las acciones, tareas cotidianas, rutinas y el trabajo³⁶, los trayectos³⁷, las esperas³⁸, etc. el tiempo de ejecución que conllevarían en un mundo real. Por otro lado, el tiempo presente de las historias de ficción³⁹ conecta con unas realidades reconocibles y próximas, unos problemas, unos espacios, unas modas y unas identidades cercanas.

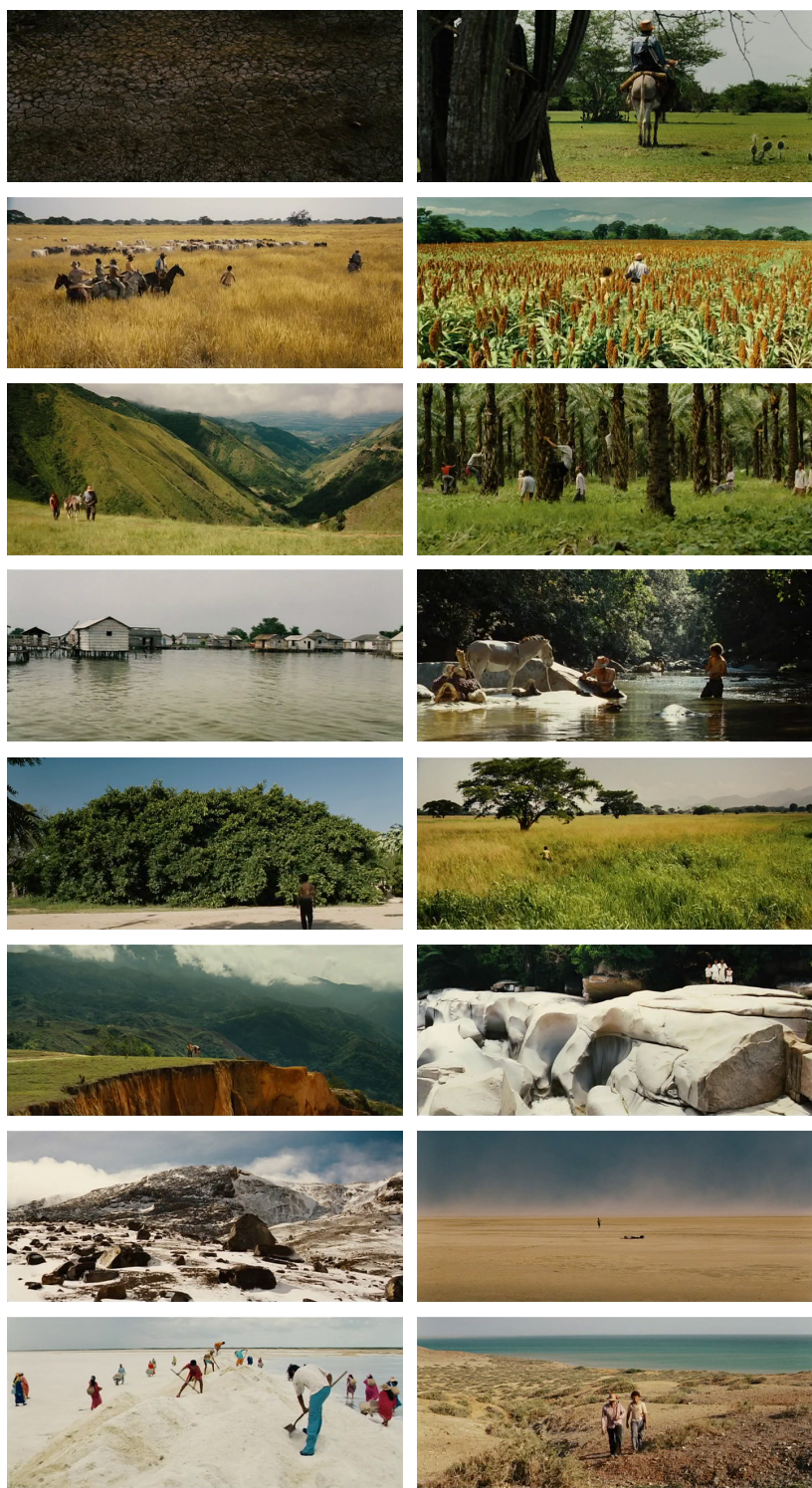
Las decisiones de puesta en escena, de diseño de arte y de sonido refuerzan el realismo. La mayoría de las películas tienen una puesta en escena naturalista y un registro estático o de cámara en mano que quiere pasar inadvertida. También es así el diseño de sonido, clave de algunas propuestas y marca autoral en filmografías como la de Lucrecia Martel⁴⁰. La música extradiegética es una rareza dentro del corpus de los novísimos. Sobresalen, por su interesante uso dentro de la diégesis, el vallenato en *Los viajes del viento*, la música pop en *Gloria*, donde la protagonista canta a voz en grito temas de Massiel mientras conduce y baila desatada el tema homónimo de Umberto Tozzi, y el *punk* en *Hiroshima*, donde la banda sonora es la que el protagonista escucha todo el tiempo en sus auriculares.

3.3.1 Un mapa del territorio y cómo suena: *Los viajes del viento* (Ciro Guerra, 2009)

Destaca en *Los viajes del viento* el protagonismo de la orografía y los paisajes del interior de Colombia⁴¹ como estrategia de realismo y de apego al territorio que atraviesan los protagonistas. Las otras claves de la película de Giro Guerra son las comunidades que los habitan⁴² y la música de vallenato; todo oportunamente incluido en la sinopsis comercial del largometraje:

1968. Ignacio Carrillo, un juglar que durante años recorrió pueblos y regiones llevando cantos con su acordeón, toma la decisión de hacer un último viaje, a través de toda la región norte de Colombia, para devolverle el instrumento a su anciano maestro, y así nunca más volver a tocar. Junto a un joven, Fermín, emprende un recorrido por la enorme diversidad de la cultura caribeña, viviendo todo tipo de aventuras y encuentros⁴³.

El largo recorrido de Carrillo y Fermín pasa, según las localizaciones recogidas en los títulos de crédito de la película, por Valledupar, Río de Oro, Nabusímake, Nueva Venecia – el Morro, la Mina, la Vega, Patillal, Bosconia, Mompos, Pijiño, Santa Teresa, Valencia, Manaure, del Cabo de la Vela y Bahía Portete. En la ficción, estos parajes representan los que van desde Manajual, Sucre, hasta Taroa, en el Desierto de la Guajira. La película atraviesa con atención estos lugares, de lo que son un buen ejemplo la imagen que abre la película —que muestra en un plano cerrado la tierra cuarteada



Los viajes del viento (Ciro Guerra, 2009).

[42] Uno de los ejes de análisis la película en Eduardo Alfonso Caro Meléndez, «Los viajes del viento by Ciro Guerra» (*Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 39, n.º 2), pp. 257-260.

[43] Sinopsis publicada en la web de Ibermedia. Disponible en: <https://www.programaibermedia.com/proyectos/los-viajes-del-viento-2/> (12/04/2024).

y seca— y los planos generales que ilustran la diversidad del paisaje colombiano. El trabajo de localización subraya el largo peregrinaje de los protagonistas. Los grandes planos generales y los planos de conjunto que presentan los escenarios de la historia funcionan como un catálogo de la orografía y el paisaje menos atendidos hasta ese momento por el cine colombiano.

En su camino, los personajes atraviesan lugares en los que la tradición y el vallenato tienen un papel central, como la fiesta de acordeones de Becerril con motivo de la Candelaria o el festival de vallenato de Valledupar. En cada una de las paradas de su viaje, los rituales culturales, musicales o sociales y la manera en que los participantes actúan entre ellos y frente a los recién llegados exploran los vínculos y normas de cada comunidad. Algo especialmente notable en los encuentros musicales, con sus propias liturgias.

El repertorio musical es tan extenso como el de localizaciones y recoge temas populares de autor desconocido —*Cantos de vaquería, Alabaos, El amor amor, Negra Felipa*— junto con otros firmados por Tito Ocampo, Alejandro Durán, Desidero Valdez, Nafer Durán o Wiemar Rojas. Sirven como engranaje entre estas canciones las originales compuestas para la película por Ocampo. Ciro Guerra ha reconocido su interés por incorporar a la trama el Primer Festival de la Leyenda Vallenata, celebrado en Valledupar en 1968, momento en el que considera que cambió de manera radical la forma de relacionarse con esta música popular colombiana, que desde entonces empezó a convertirse en un fenómeno masivo⁴⁴.

Junto con la cartografía del vasto territorio, el realismo en esta película está muy sujeto al tiempo y los rituales musicales que registra, en los que tienen un papel clave los secundarios y figurantes que participan en dichas escenas. Las últimas imágenes subrayan la simbiosis del paisaje con la cultura musical nómada que protagonizan la película: se alternan grandes planos generales de los lugares que han recorrido los protagonistas con los cuadros negros de los títulos de crédito mientras se mantiene en la banda sonora la música que Carillo interpreta para los muchos hijos del maestro Guerra durante la última secuencia.

[44] Declaraciones de Ciro Guerra en Alfredo García, «Entre-vista a Ciro Guerra, director de “Los viajes del viento” *Tierra en trance*, 2010).»



Los viajes del viento (Ciro Guerra, 2009).

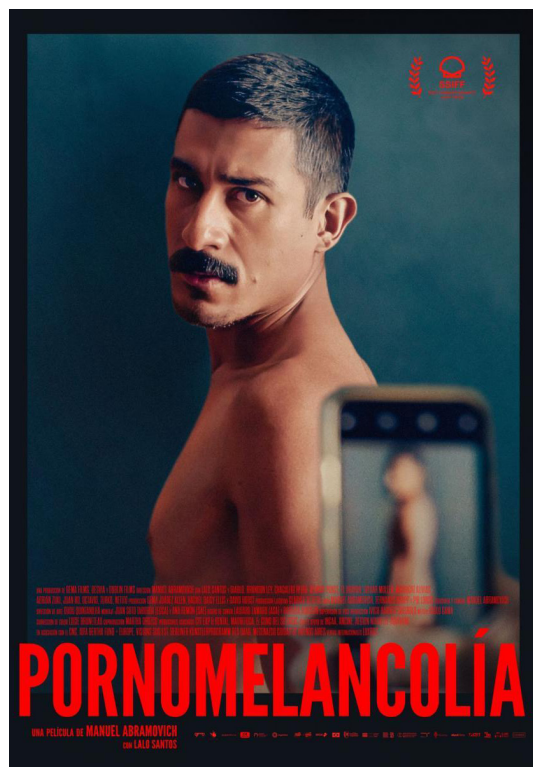
4. Una filmografía diversa y (todavía) en expansión

Dentro del corpus acotado por este trabajo, hay trayectorias con una continuidad reseñable, como la de Ana Katz, así como otras filmografías individuales que presentan cambios drásticos a lo largo del tiempo, más evidentes cuando las transiciones han sido hacia Hollywood y/o el cine de género. Los casos más notables son los de Pablo Trapero, de *Mundo grúa* al *thriller* de *Carancho* (2010) o al género criminal (además, de época) en *El clan* (2015), y Sebastián Lelio. Este último, que debutó con *La sagrada familia* (2005) y se consagró con *Gloria* y *Una mujer fantástica* (2017), ha protagonizado un reseñable viaje hacia Hollywood con el *remake* *Gloria Bell* (2018) y, más recientemente, el *thriller* psicológico *El prodigio* (*The Wander*, 2022). En esta misma línea ha ido la filmografía de Claudia Llosa, quien después de *La teta asustada* dirigió *No llores, vuela* (*Aloft*, 2014).

Es muy interesante la aparición de nuevos dispositivos tecnológicos en las historias y, principalmente, la multipantalla como estrategia formal o narrativa en películas que continúan la estela de los novísimos latinoamericanos. Teléfonos, ordenadores, televisiones, etc. ya no son solo elementos de interacción entre los personajes o ventanas en las que mirar contenidos. Hay un cambio radical entre el *smartphone* como herramienta para el acoso sexual y escolar en *Después de Lucía* (Michel Franco, 2012) y *Joven y alocada*, donde el .gif y la pantalla del ordenador cobran protagonismo y saturan el encuadre, y, sobre todo, *Videofilia* (y otros *síndromes virales*) (Juan Daniel Fernández Molero, 2015), donde la tecnología pasa a ser un elemento vampirizante en el contexto de lo digital e Internet y los píxeles se confunden con drogas químicas que igualmente condicionan la percepción y el comportamiento de los protagonistas. Destaca por estos mismos motivos *Pornomelancolía* (Manuel Abramovich, 2023), cuyo argumento se basa en las relaciones del protagonista con su cuerpo y su imagen digital: en sus publicaciones en la red social Twitter buscando encuentros sexuales, su conexión mediante esta red con la industria del cine porno y la autoexplotación consciente de la imagen de su cuerpo en videos sexuales para una red de distribución y suscripción a contenidos de este tipo.

Destacan otras formas de relacionarse con el presente y el naturalismo que se ensayan en relación con otros géneros. Es así en la película musical *Lina de Lima* (María Paz González, 2019), en la que Magaly Soiler interpreta a una empleada doméstica que intercala números musicales de estética *kitsch* y pop con el desempeño de sus tareas. También en *Breve historia del planeta verde* (Santiago Loza, 2019), una ciencia ficción apoyada en lo cotidiano en la que tres colegas recorren Argentina para devolver a su lugar al alienígena que acompañó en sus últimos años a la abuela de Tania, una de las integrantes del grupo.

Han cambiado en otros casos el tono y la forma de relacionarse con la violencia desde el realismo. La que



Pornomelancolía (Manuel Abramovich, 2022).

aparece como puntual y extraordinaria en *Heli* o en *La Sirga*, que arranca con un plano general de un hombre empalado entre la niebla, ha cobrado fuerza, visibilidad y ritmo en títulos más recientes. Es un buen ejemplo la violencia radical que ejercen unos guerrilleros adolescentes sobre su rehén en *Monos* (Alejandro Landes, 2020). Y más llamativa la violencia explícita, en cierto punto catártica, que cobra protagonismo en historias como *Nuevo orden* (Michel Franco, 2020), donde los trabajadores de México toman las armas y deciden intervenir con la violencia para una reestructuración del sistema social, algo que se muestra a partir de su irrupción en una fiesta de compromiso de clase media acomodada y el secuestro de la novia.

Por último, hay películas que rompen radicalmente con el minimalismo en cualquiera de sus acepciones, que van al extremo opuesto con su habilidad para narrar historias trepidantes, la multitud de personajes y tramas y la capacidad de reflexionar sobre la propia ficción en su contexto de producción. Si *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008) fue un claro antecedente, los excesos narrativos y formales de *La flor* (2018), la siguiente película dirigida por Mariano Llinás, rompió radicalmente con la pauta dominante de la contención. *La flor* es también superlativa en su duración (catorce horas): las historias se cruzan, extienden, diversifican y retuercen hasta resultar en un ejercicio de narración sin precedentes. Además, en uno de sus seis episodios lleva a cabo una interesante reflexión metacinematográfica —sobre el rodaje de una película espejo de *La flor* en la ficción titulada *La araña*— que dialoga con *El escarabajo de oro* (Alejo Monguillansky y Fia-Stina Sandlund, 2014), producida, como *La flor*, por El Pampero Cine. Y es que, en su primera parte, *El escarabajo de oro* propone una reflexión crítica sobre las coproducciones poco orgánicas y, de algún modo, sobre el campo cinematográfico que animó los novísimos cines latinoamericanos como fenómeno transnacional⁴⁵.

A pesar de estas actualizaciones, ampliaciones o derivas de los ejes centrales de los novísimos, perviven en títulos recientes el minimalismo de las historias, los personajes apáticos o introvertidos y el realismo. Las tres líneas han permitido también variaciones, así como nuevos elementos y estrategias narrativas que amplían y dan continuidad en el tiempo a los novísimos, que mantienen la atención de los circuitos del cine de autor, de la crítica y de la academia.



Breve historia del planeta verde (Santiago Loza, 2019).

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Gonzalo, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006).

[45] Minerva Campos Rabadán, «Laboratorios de “lo transnacional”: las películas latino-europeas del CPH:LAB / BAFICI LAB», en Josexo Cerdán y Miguel Fernández Labayen (eds.), *Imaginarios digitales en los cines hispánicos. Historias de pertenencia y desarraigo* (Bruselas, Peter Lang, 2023), pp. 199-213.

- ANDREWS, David, *Theorizing Art Cinemas: Foreign, Cult, Avant Garde and Beyond* (Austin, University of Texas Press, 2013).
- AUGÉ, Marc, *Los «no lugares» espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad* (Barcelona, Gedisa, 1996).
- BARRAZA, Vania, *El cine en Chile (2005-2015): políticas y poéticas del nuevo siglo* (Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2018).
- , *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona, Anagrama, 1992 [1995]).
- BOURDIEU, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (Buenos Aires, Montessor, 2002).
- CAMPOS RABADÁN, Minerva, *Construcción y legitimación de los cines (trans) nacionales en el circuito internacional de festivales. El caso de América Latina* (Tesis Doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2016). Disponible en: <<https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/23801>> (10/07/2023).
- , «Tensiones en el circuito cinematográfico internacional: modelo para el estudio de los festivales latinoamericanos / Inequalities within the international film arena. A framework for studying Latin American film festivals» (*Comunicación y medios*, n.º 42, 2020), pp. 72-84. Disponible en: <<https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.57224>> (10/07/2023).
- , «Del cine de festivales a los encuentros con la academia: focos (y algunas zonas de penumbra) en los *Film Festival Studies*», en Jesús García Hermosa (ed.), *Un destello que flota. Veinte años de Festival Internacional de Cine de Las Palmas G.C.* (Las Palmas, Ediciones El Drago, 2021), pp. 32-43.
- , «Laboratorios de “lo transnacional”: las películas latino-europeas del CPH:LAB / BAFICI LAB», en Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen (eds.), *Imaginario digital en los cines hispánicos. Historias de pertenencia y desarraigo* (Bruselas, Peter Lang, 2023), pp. 199-213.
- CARO MELÉNDEZ, Eduardo Alfonso, «Los viajes del viento by Ciro Guerra», (*Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 39, n.º 2), pp. 257-260.
- CAVALLO, Ascanio y MAZA, Gonzalo (eds.), *El novísimo cine chileno* (Santiago de Chile, Uqbar, 2010).
- CAGLAYAN, Emre, *Poetics of Slow Cinema. Nostalgia, Absurdism, Boredom* (Palgrave MacMillan, 2018).
- DE LUCA, Tiago, *Realism of the Senses in World Cinema. The Experience of Physical Reality* (Londres, I.B. Tauris, 2014).
- DE VALCK, Marijke, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2007).
- ELSAESSER, Thomas, «Cine transnacional, el sistema de festivales y la trans formación digital» (*Fonseca, Journal of Communication*, n.º 11, 2015), pp. 190-191. Disponible en: <<https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/2172-9077/article/view/13440>> (10/07/2023).
- FEENSTRA, Pietsie y ORTEGA, María Luisa, «Bibliographie Sélective», en «Le Nouveau du Cinéma Argentin» (*CinémAction*, n.º 156, 2015), pp. 177-181.
- FERRARI, Sergio, «Filme mexicano en busca de la gloria en Locarno» (*swissinfo.ch*, 13 de agosto de 2008). Disponible en: <<https://www.swissinfo.ch>>

- ch/spa/cultura/filme-mexicano-en-busca-de-la-gloria-en-locarno/920616> (16/04/2023).
- FLANAGAN, Mathew, «Towards and Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema (16:9. Denmarks Klogeste Filmtidsskrift, 2008). Disponible en: <http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm> (10/07/2023).
- GARCÍA, Alfredo, «Entrevista a Ciro Guerra, director de “Los viajes del viento”» (*Tierra en trance*, 2010).
- GRØNSTAD, Asbjørn, «Slow Cinema and the Ethics of Duration», en *Film and the Ethical Imagination* (Londres, Palgrave MacMillan, 2016).
- IKEDA, Marcelo, «O “novíssimo cinema brasileiro”. Sinais de uma renovação» (*Cinemas d’Amérique Latine*, n.º 20, 2012), pp. 136-149. Disponible en: <<https://doi.org/10.4000/cinelatino.597>> (10/07/2023).
- LIE, Nadia, «La estética del desapego en el cine de festival latinoamericano» (*L’Atalante: revista de estudios cinematográficos*, n.º 26, 2018), pp. 13-26. Disponible en: <<https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/download/561/494>> (10/07/2023).
- , *La road movie y la counter-road movie en América Latina. Una modernidad ambivalente* (Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2023).
- LUNA, María, «Los viajes transnacionales del cine colombiano» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 71, 2013), pp. 69-82.
- MARTIN-JONES, David y MONTAÑEZ, Soledad, «Uruguay Disappears: Small Cinemas, Control Z Films and the Aesthetics and Politics of Auto-Erasure» (*Cinema Journal*, n.º 53, vol. 1, 2013), pp. 26-51. Disponible en: <<https://www.jstor.org/stable/43653634>> (10/07/2023).
- NIEBYLSKI, Dianna C., «Sounding Class, Race and Gender in The Swamp», en Natalia Christofolletti Barrenha, Julia Kratje y Paul R. Merchant (eds.), *ReFocus: The Films of Lucrecia Martel* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2022), pp. 27-46.
- PARDO, Laura, «Nicolás Pereda, marcas de lo visible», en Claudia Curiel de Icaza y Abel Muñoz Hénonin (coords.), *Reflexiones sobre el cine mexicano contemporáneo. Ficción* (México D.F., Cineteca Nacional de México, 2013).
- PEIRANO, María Paz, «Festivales de cine y procesos de internacionalización del cine chileno reciente» (*Cuadernos.info*, n.º 43, 2018), pp. 57-69. Disponible en: <<https://doi.org/10.7764/cdi.43.1485>> (12/01/2024).
- PICK, Zuzana, *The New Latin American Cinema* (Austin, University of Texas Press, 1993).
- RIVERA-BETANCUR, Jerónimo, «¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de Ley de Cine en Colombia» (*Anagramas*, n.º 13, vol. 25, 2014), pp. 127-144.
- SMITH, Paul Julian, «Transnational Cinemas: the Cases of Mexico, Argentine and Brazil», en Lúcia Nagib, Christopher Perriam y Rajinder Kumar Didrah (eds.), *Theorizing World Cinema* (Londres, I. B. Tauris, 2012), pp. 203-236.
- TWEEDIE, James, *The Age of New Waves. Art Cinema and the Staging of Globalization* (Oxford, Oxford University Press, 2013).
- UGARTE UNDURRAGA, María Francisca, «El poder menos pensado: colonialismo y empoderamiento de trabajadores domésticos en el cine. El caso de Parque Vía» (*Revista Forma*, vol. 15, 2017), pp. 59-76.

- URRUTIA, Carolina, *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005-2010* (Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2013).
- VALLEJO VALLEJO, Aida, «Rethinking the Canon: the Role of Film Festivals in Shaping Film History» (*Studies in European Cinema*, n.º 17, vol. 2, 2020), pp. 155-169. Disponible en: <<https://doi.org/10.1080/17411548.2020.1765631>> (10/07/2023).
- VELIZ, Mariano, «La historia de los espectros: *Hamaca paraguaya* y el tiempo dislocado» (*Toma Uno*, n.º 4, 2016), pp. 71–78. Disponible en: <<https://doi.org/10.55442/tomauno.n4.2015.14103>> (16/04/2024).
- ZULUAGA, Pedro Adrián, «Cine colombiano: las garras de oro del canon» (*Mediaciones*, n.º 14, 2015), pp. 150-161.

Recibido: 17 de julio de 2023

Aceptado para revisión por pares: 28 de noviembre de 2023

Aceptado para publicación: 21 de abril de 2024

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 *Projecção* 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 fallangista 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 Balaña, 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).

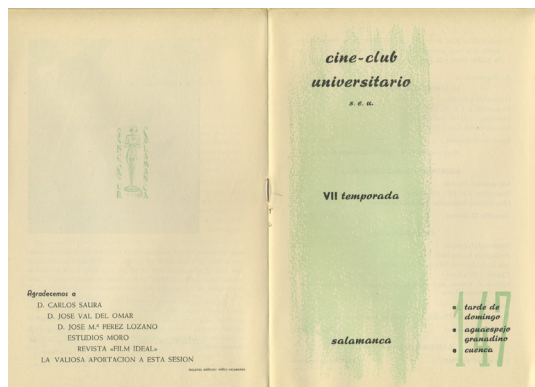
[19] Eugenio Martín, «Carta a Basilio Martín Patino (27 de mayo de 1955)». AHPSa. Cineclub Universitario del SEU. 2/2-1955.

[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.

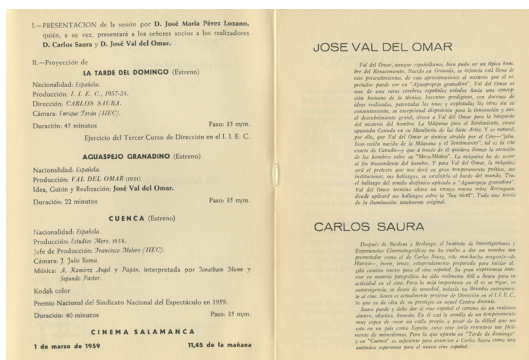
[21] «Acta de la Jefatura Provincial del Movimiento (9-XI-1955)» en el *Libro de Actas del Consejo Provincial de FET y de las JONS (1949-1957)*. AHPSa. Cineclub Universitario del SEU. Citado en Ignacio Francia y Alberto Martín Expósito (eds.), *Basilio Martín Patino. Pasión por el juego* (Salamanca,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

[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.

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 *Aguaespejo 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

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 —tengamos 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).

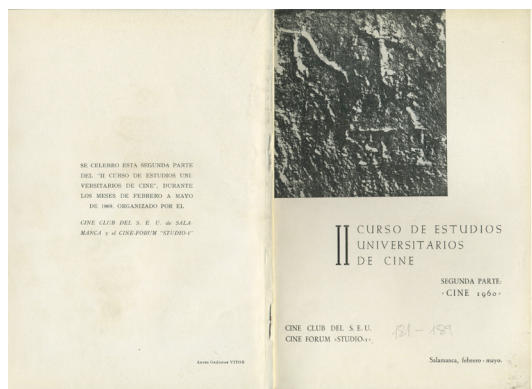
La segunda parte del curso, organizada por el CUSS, puede considerarse una emulación —al menos en el propósito— del curso de 1954 y de las Conversaciones de 1955 aunque, como relataba Hernández Marcos, el curso en su conjunto fue un fracaso, ya que la coorganización convirtió el acto en una contradictoria 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 Mity, 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, *II 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. Vértice 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.

[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 CUSS*, n.º 181-189), n/p.

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

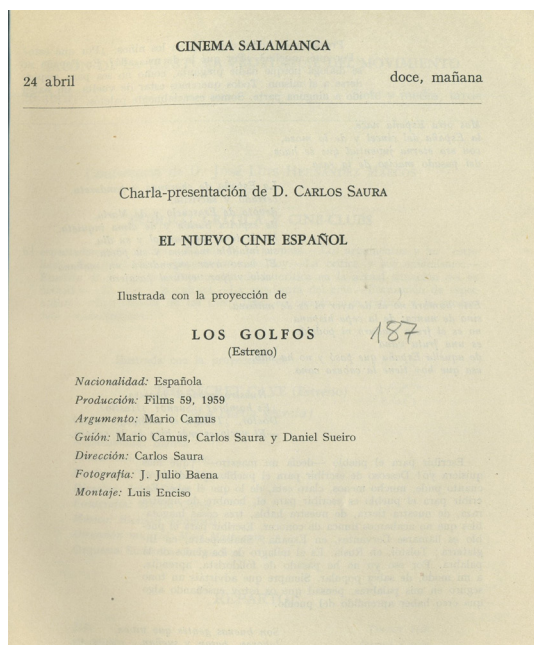
[39] *Idem*.

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

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.



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 espectacularidad⁴¹. 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 envolvieron aquel CJE, quedaron sin resolver. Así presentaba el programa de los encuentros:

EL CINE CLUB UNIVERSITARIO de Salamanca, con motivo de celebrar el «DÉCIMO 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.

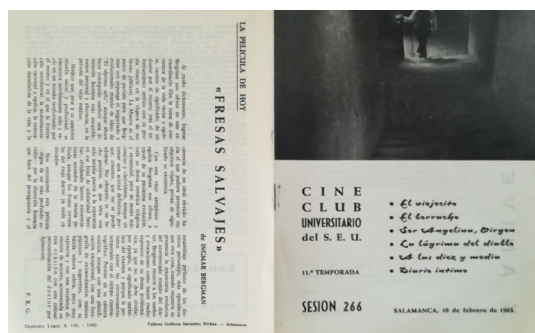
Y, en consecuencia, espera que todos aquellos que estén vinculados a las tareas cinematográficas-profesionales de las distintas especialidades, críticos, Titulados y Alumnos de la EOC, miembros y directivos de los cine-clubs, etc., asistan a este ENCUENTRO DEL CINE ESPAÑOL, en un afán de diálogo tan 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.

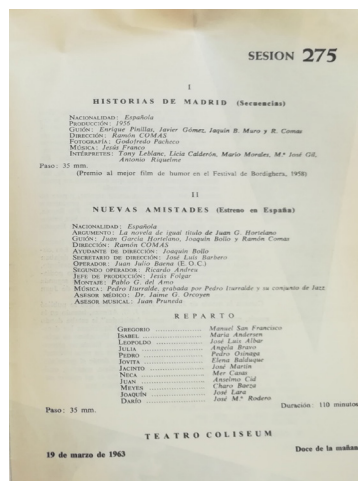
1958), y los estrenos de *Nuevas amistades* (Ramón Comas, 1963) y *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963).

Las reuniones, donde se discutieron diferentes aspectos del cine español —Patino decía que había que sacar a examen el pentagrama de Bardem—, quedaron señaladas por el conflicto surgido entre la crítica y los licenciados del IIEC/EOC, ya que los primeros no se consideraban facultados para representar al grueso de la prensa nacional, aludiendo pertenecer a una fracción minoritaria. Aprobadas las conclusiones el 19 de marzo de 1963, una comisión integrada por Félix Martialay, Rafael Utrera, José Manuel Fernández, Alfonso Pérez Orozco y Carlos Gortari se encargaría de preparar ponencias sobre: 1) definición de la crítica; 2) crítica en provincias; 3) necesidad de una asociación de la crítica; 4) cátedra de crítica en la EOC; y 5) facilidades de acceso a los Cinematógrafos, en orden al desarrollo de su función profesional⁵¹.

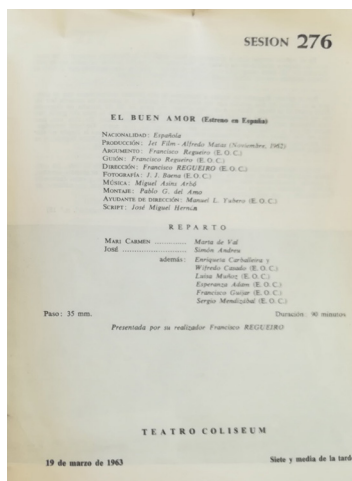


[51] «Conclusiones de la Crítica» (Boletín CUSS, n.º 272-277), n/p.

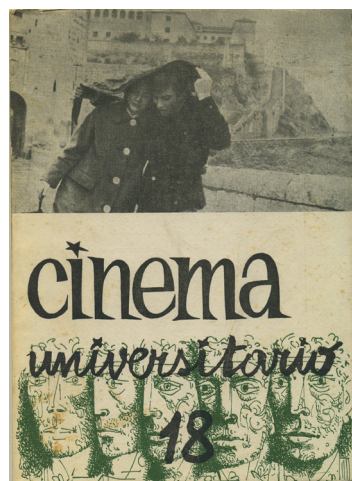
Fotograma de *Nuevas amistades* (Ramón Comas, 1963).



Boletín II Encuentro del Cine Español. Sesión 275 (19 de marzo de 1963). Estreno de *Nuevas amistades* (Ramón Comas, 1963).



Boletín II Encuentro del Cine Español. Sesión 276 (19 de marzo de 1963). Estreno de *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963).



Portada del n.º 18 de Cinema Universitario (octubre-diciembre de 1962). Fotograma de *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963).

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 FET y 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).
- UTRERA, 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

Antonio Pérez Olea y la dramatización de la pintura¹

Antonio Pérez Olea and the Dramatisation of Painting

GUILLERMO G. PEYDRÓ^a

TAI Escuela Universitaria de las Artes

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2024.058.004>

RESUMEN

El madrileño Antonio Pérez Olea supone un caso muy particular dentro de la nómina de profesionales españoles del cine de los años sesenta y setenta. Formado entre Madrid, París y Roma, compagina los estudios de composición y dirección musical con los de operador de cámara y realizador, logrando una versatilidad insólita que le llevará a realizar labores simultáneas de cámara y banda sonora, siendo responsable de la música de no pocos de los títulos decisivos del Nuevo Cine Español. Este artículo se centra en su aportación como realizador de documentales de arte. En ellos, Pérez Olea se encarga a la vez del guion, cámara, realización y música, pero ante todo plantea una forma concreta de utilización crítica, con afiladas alusiones sociopolíticas, de la tendencia internacional de dramatización de la pintura, inaugurada por el cortometraje italiano *Racconto da un affresco* (Luciano Emmer, Enrico Gras, Tatiana Grauding, 1940).

Palabras clave: Escuela Oficial de Cinematografía, cine sobre arte, dramatización de la pintura, cine del periodo franquista, cine de la Transición, Antonio Pérez Olea, Nuevo Cine Español.

ABSTRACT

Madrid-born Antonio Pérez Olea is a very special case among the Spanish film professionals of the sixties and seventies. Trained in Madrid, Paris and Rome, he combined his studies in composition and musical direction with those of camera operator and director, achieving an unusual versatility that led him to work simultaneously on camera and soundtrack, creating the music for some decisive titles of the New Spanish Cinema. This article focuses on his contribution as director of art documentaries. In them, Pérez Olea was in charge of the script, camera, direction and music, but above all he proposed a specific form of critical use, with sharp socio-political allusions, of the international trend of dramatisation of painting, inaugurated by the Italian short film *Racconto da un affresco* (Luciano Emmer, Enrico Gras, Tatiana Grauding, 1940).

Keywords: Escuela Oficial de Cinematografía, film on art, dramatisation of painting, cinema of the Francoist period, cinema of the Transition period, Antonio Pérez Olea, New Spanish Cinema.

[a] **GUILLERMO G. PEYDRÓ** es cineasta, programador y docente doctorado en Historia del Arte, con un trabajo a la vez teórico y práctico. Sus ensayos sobre arte han sido proyectados en museos como el Louvre o el Reina Sofía, en universidades y centros de investigación, y en festivales de gran parte del mundo, realizando además exposiciones de cine expandido con la escultora Jeanne de Petriconi. Ha sido programador de Documenta Madrid y Punto de Vista, trabajando a la vez como docente en España, Cuba, México y Ecuador. Su libro *El cine sobre arte. De la dramatización de la pintura al cine-ensayo* (Shangrila, 2019) culmina una década de investigaciones en archivos nacionales e internacionales sobre las posibilidades de la filmación de las artes. E-mail: natthig@yahoo.es / www.guillermopeydró.com

[1] Esta investigación surge del grupo de investigaciones ESCI-NE, grupo complutense de estudios cinematográficos (Universidad Complutense de Madrid). Mi agradecimiento a Claudio Pérez-Olea por facilitarme algunas películas de su padre de difícil acceso.

1. Antonio Pérez Olea: cineasta, operador, compositor

En una entrevista realizada por Josep Lluís Falcó con motivo del III Congreso Internacional de Música de Cine, celebrado en Valencia en 1994, el madrileño Antonio Pérez Olea se describía así: «Yo soy director de cine con mi carnet sindical, soy operador con mi título de la Escuela de Cinematografía y del Centro Sperimentale, y soy compositor con mi título del Conservatorio de Madrid. Y yo no me considero ningún intruso en la película cuando compongo su banda sonora»². *Excusatio non petita*, esta justificación deja traslucir algunos roces manifiestos en la labor central de la filmografía de Pérez Olea, la de compositor de referencia del Nuevo Cine Español, como los que él mismo reconoce justo a continuación, en la misma entrevista, con motivo del trabajo con Luis García Berlanga durante la producción de *¡Vivan los novios!* (1970). Roces que dan cuenta, por otra parte, de una fuerte personalidad creativa, con una amplitud de competencias técnicas poco comunes en la historia de nuestro cine. Además de para Berlanga, Pérez Olea compuso bandas sonoras para algunos de los cineastas españoles principales de las décadas de los sesenta y setenta, en películas como *Noche de verano* (Jorge Grau, 1962), *Del rosa al amarillo* (Manuel Summers, 1963), *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1963), *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965) o *El bosque del lobo* (Pedro Olea, 1970), llegando a simultanear la labor de compositor con la de operador de cámara en películas como *Ninette y un señor de Murcia* (Fernando Fernán-Gómez, 1965). Todo ello dentro de un catálogo de más de cuarenta largometrajes y un centenar de cortometrajes, incluyendo composiciones para series infantiles de Radio Televisión Española (RTVE), y sin olvidar composiciones propias como *Suite de cantos populares*, que le valió el Premio de Música «Ciudad de Barcelona» en 1958. Antes de ello, como resume él mismo en su breve curriculum para Falcó, el madrileño había obtenido los títulos de Director de Fotografía y de Sonido en 1954 en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas —renombrado en 1962 como Escuela Oficial de Cinematografía, donde será profesor de banda sonora hasta 1972—, completando luego sus estudios gracias a una beca en Roma compartida a medias con Jordi Grau, donde obtendrá en 1959 el título de Cámara en el célebre Centro Sperimentale di Cinematografia. Entretanto, tras diplomarse en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, tuvo tiempo de completar su formación estudiando dirección orquestal en el Conservatorio Nacional de Música de París, a través de la *Section Spéciale des Étrangers*, entre 1955 y 1956³.

Diana Díaz González, musicóloga especialista en el trabajo de Pérez Olea, autora de varios artículos que diseccionan meticulosamente su trabajo como compositor de cine para películas propias y ajenas, explica que en su música para películas como *Espía...N.D.O.* (Francisco Ariza, 1967) o *Ninette y un señor de Murcia* queda de manifiesto la versatilidad del compositor,

que emplea con fluidez una economía de recursos, mientras despliega su capacidad para la invención melódica. El trabajo de Pérez Olea en *Espía...N.D.O.* y en *Ninette...* nos acerca igualmente el caso de un compositor que está al día respecto a las tendencias musicales que calan en la gran pantalla, mientras destaca su eclecticismo para cultivar distintos estilos musicales. Esto es importante si tenemos en cuenta que Pérez Olea colaboró en las primeras películas de diversos directores luego consagrados, en un momento en el que aumentó considerablemente la producción cinematográfica en España, sin formas comunes claramente definidas, o al menos difícilmente identificables, según coinciden estudiosos de esta etapa del cine español [...]⁴.

[2] Josep Lluís i Falcó, «Joan Pineda y Antonio Pérez Olea. Cuestión de veteranía» (*Música de Cine*, n.º 17, julio-septiembre de 1995), p. 56.

[3] Para una semblanza profesional actualizada de Pérez Olea, ver Diana Díaz González, «Antonio Pérez Olea como compositor de documentales: las últimas obras del director de cortometrajes (1974-1978)» (*Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 10, otoño 2017), pp. 45-46.

[4] Diana Díaz González, «Los inicios de Antonio Pérez Olea como compositor y director de fotografía en el Nuevo Cine Español», en Laura Miranda y Ramón Sanjuán (eds.), *Música y medios audiovisuales. Vol. II. Análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas* (Alicante, Letra de Palo Ediciones, 2017), p. 78.

Pérez Olea verbalizaba ya en 1982, en el contexto del Festival de Sevilla, su preferencia por la realización de documentales frente al cine de ficción, por su concisión a la hora de expresar ideas⁵; una década después, insistirá en ello quejándose del reduccionismo de los cineastas a la hora de encargarle músicas:

Yo fui dejando de hacer cine (como músico) porque siempre me llamaban para lo mismo: daba igual que la pareja fuera de homosexuales, que de adolescentes, que de jubilados... Siempre hay una música sentimental, otra música sentimental, y otra sentimental, una música de violencia y otra música sentimental. [...] Los músicos estamos inducidos a la barbarie sentimental, continuamente. No hay un tratamiento que nos permita liberarnos de esos tópicos⁶.

En esta misma entrevista, el cineasta y compositor resumía: «[p]ara mí, la música de cine es aquella que ayuda al ojo a ver»⁷; y consideraba la tarea más difícil de todas la de componer música para una película propia: «La exigencia de uno mismo con uno mismo es a veces mayor que con otro director. Es tan difícil evitar la redundancia»⁸.

Precisamente, uno de los puntos decisivos y menos conocidos del trabajo de Pérez Olea es el de realizador cinematográfico, con una serie de documentales en los que se encarga del guion, realización, dirección de fotografía y composición musical, además de la producción. Esta labor será llevada a cabo primero a través de la productora Olimpia, operativa hasta 1973, y a continuación con Ciaplind (Cinematografía Aplicada a la Industria). Dentro de esta producción de documentales encontramos una amplia línea creativa centrada en el documental de viajes, agrupada en parte bajo la denominación «Estilos y provincias», con títulos como *Bajo Aragón* (1969) o *En romance paladino* (1972), con la productora Olimpia, y que se extiende hasta *Vendimiando un paisaje* (1976) o *Galicia primer cuadrante* (1978), ya con Ciaplind, ésta última sin indicación en los créditos de pertenencia a la serie, aunque coherente con ella. Algunas de estas películas, como la primera citada, serían recompensadas con el Premio Nacional de Turismo para películas de cortometraje. Pero, en paralelo a esta línea creativa, y por influencia de su mujer, Lore Meyer-Döhner, licenciada en Bellas Artes, Pérez Olea comienza a realizar una serie de cortometrajes más experimentales sobre motivos principalmente pictóricos que suponen una aportación muy personal a una de las formas más decisivas del documental europeo sobre arte: la dramatización de pintura.

2. La dramatización de pintura en el cine europeo

En el año 1940, tres jóvenes cineastas italianos, Luciano Emmer, Enrico Gras y Tatiana Grauding, realizaron un cortometraje sobre la vida de Cristo. Sin medios para contratar actores, decidieron contar esa vida a través de los frescos pintados por Giotto en las paredes de la Capilla Scrovegni de Padua. La novedad radical consistió en hacerlo utilizando la gramática de encuadres y montaje del cine clásico de ficción, filmando los personajes pintados como si fueran actores en un *set* de rodaje⁹.

Así, los primeros espectadores del cortometraje *Historia de un fresco* (*Racconto da un affresco*, 1940), quedaron asombrados al ver una filmación de pintura «animada» como nunca antes la habían visto: con un juego creativo, significativo y coherente de escalas de planos, panorámicas o fundidos encadenados que traducían la obra estática y simultánea de partida en un resultado dinámico y fragmentado, con leyes internas,

[5] Ver Joan Padrol, «Entrevista con A. Pérez Olea» (*Dirigido Por...*, n.º 95, julio-agosto de 1982), p. 49.

[6] En Josep Lluís i Falcó, «Joan Pineda y Antonio Pérez Olea», p. 57.

[7] *Ibidem*, p. 56.

[8] *Ibidem*, p. 57.

[9] He estudiado con detenimiento este cortometraje y todo el contexto de su aparición, así como las líneas generales de la tendencia de dramatización de la pintura en Guillermo G. Peydró, *El cine sobre arte. De la dramatización de la pintura al cine-ensayo* (Valencia, Shangrila, 2019), pp. 47-64.



Tres encuadres del Herodes de Giotto en *Racconto da un affresco* (Luciano Emmer, Enrico Gras y Tatiana Grauding, 1940).

donde el principio de supresión del marco producía el efecto de transformar el espacio pictórico en cinematográfico, al eliminar el recuerdo del objeto material colgado en la pared del museo y hacernos sumergir en el interior de las pinturas. André Bazin subrayó esta decisión de supresión del marco sintetizando la contraposición entre cine y pintura en una célebre fórmula: «el marco es centrípeto, la pantalla centrífuga»¹⁰. Es decir, el marco delimita y separa el arte de la realidad cotidiana, mientras que el cine expande la mirada hacia el fuera de campo, siempre presente, convirtiendo por extensión el interior del encuadre en realidad. De esta manera, filmar detalles de la pintura sin mostrar el marco operaba la ecuación de transformar los espacios planos de la pintura en espacios habitables por el espectador, con personajes que pasaban de un espacio a otro entre cuadros diferentes.

Los tres italianos responsables del experimento lo explicaban así en el catálogo presentado con motivo de la proyección:

Este cortometraje se propone ver con ojo cinematográfico los frescos de Giotto en la Capilla de los Scrovegni de Padua. Ver cinematográficamente, entendido esto como reconstrucción en el TIEMPO de un efecto dramático que, en cambio, se desarrolla en el ESPACIO. Por tanto, no una explicación y exposición de los cuadros de Giotto, sino su activa y autónoma expresión¹¹.

Algunos de los primeros espectadores de esta reveladora película fueron Jean Cocteau y Henri Langlois, que se llevaron inmediatamente a Luciano Emmer a París, donde desarrolló una fructífera labor como cortometrajista sobre motivos artísticos y luego, ya en Italia, como autor de largometrajes de ficción, para terminar, finalmente, desembocando en el cine-ensayo sobre arte¹². Su descubrimiento formal supuso una verdadera revolución en la manera de filmar la pintura: frente al documental didáctico que repetía el esquema de la clase de Historia del Arte con diapositivas fijas explicadas por una voz en *off*, Emmer planteaba un modelo vibrante de utilización del arte para contar historias, para *raccontare*. Su propuesta no solo dio lugar a una larga serie de réplicas internacionales, empezando por el *Van Gogh* (1948) de Alain Resnais, que ganaría un Oscar, sino que supuso el inicio de toda una tradición teórica centrada en las posibilidades de filmación de las artes; un campo, contextualizado en el tiempo inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial, en el que se libró la batalla por la reconstrucción cultural de una Europa devastada, eligiendo la UNESCO el cortometraje sobre arte como herramienta de diálogo y difusión de unos nuevos valores humanistas. Muy pronto, ante el fervor por la propuesta de dramatización de la pintura de Emmer, nacerán tendencias a la contra, con ejemplos como el del tándem Roberto Longhi y Umberto Barbaro en Italia, que defenderán que no es lícito para un

[10] André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 2006), p. 212.

[11] Catálogo reproducido en Stefano Francia di Celle y Enrico Ghezzi (coords.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione* (Turín, Torino Film Festival, 2004), p. 20 y ss. Las palabras TIEMPO y ESPACIO aparecen en mayúsculas en el original en italiano.

[12] Sobre esta última etapa del cine de Emmer he tratado en Guillermo G. Peydró, «Del racconto al ensayo: el último cine sobre arte de Luciano Emmer» (*Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, n.º 3, 2013).

cinéasta manipular las obras de arte para contar historias, y que deberá privilegiarse una pedagogía del arte que ayude a descubrir las claves formales de la aportación de cada artista. Con todo, el «modelo Emmer» será durante mucho tiempo el preferido, en cortometrajes completos como el citado *Van Gogh*, de Resnais, o *Les désastres de la guerre* (1951), de Pierre Kast, o en secuencias concretas, como ocurre en *La Deposizione di Raffaello* (Carlo Ragghianti, 1948). También en España este modelo fue, desde muy poco después de la difusión de los trabajos de Emmer y Resnais, el que tuvo mayor aceptación y prestigio a la hora de encarar la realización de documentales de arte.

3. La dramatización de la pintura en el cine español de mitad del siglo XX

El premiado cortometraje *Van Gogh*, de Alain Resnais, circulará pronto por las pantallas de todo el mundo, incluyendo las de nuestro país, principalmente a través del activo circuito de cineclubs. En España, la película comienza a proyectarse a partir de 1950 en diversas ciudades, como Zaragoza y Madrid, seguidas de análisis y comentarios en algunas revistas de la época¹³. La herencia de Emmer y Resnais será acogida con entusiasmo entre nosotros, y pronto comienzan a aparecer películas realizadas siguiendo el «modelo Emmer», como *La vida de María* (Manuel Hernández Sanjuán, 1952), *Los desastres de la guerra* (Manuel Hernández Sanjuán y José López Clemente, 1953) o *La Biblia* (Francisco Macián, 1962), que animaba grabados de Doré, en línea con experimentos previos como los del propio Emmer en su *Leonardo da Vinci* (1952); una fórmula creativa, ésta última, que entronca ya explícitamente con el cine de animación. También siguiendo el «modelo Emmer» rodó Basilio Martín Patino en 1955 su primer cortometraje junto a Luciano G. Egido, *Imágenes sobre un retablo*, a partir de las pinturas de Nicolás Florentino en el retablo de la catedral vieja de Salamanca¹⁴. El primer largometraje documental español sobre arte partirá, igualmente, de aquel primer experimento italiano de 1940: el ambicioso *Cristo* (1954), de Margarita Alexandre y Rafael María Torrecilla, reconstruye una vez más la conocida biografía, pero utilizando esta vez toda suerte de fuentes artísticas, incluyendo las *Pinturas Negras* de Goya, y aportando algunos «efectos especiales» de imagen. Esta tendencia de dramatización tan libre, que espantaba a algunos partidarios del documental de arte divulgativo más serio, como el italiano Umberto Barbaro¹⁵, será sin embargo la que más favor reciba de público y crítica por toda Europa, y también en nuestro país: una de nuestras personalidades de referencia, el crítico y cinéasta José López Clemente, dirá que las ficciones construidas a partir de cuadros, aun siendo las menos numerosas, «son las que mayores posibilidades ofrecen para el futuro», citando un ejemplo propio, *Carnaval* (1952), realizado sobre cuadros de máscaras de Gutiérrez Solana¹⁶.

Como mencionaba más arriba, los límites de esta tendencia tocan ya los del cine de animación, y quizá de manera más explícita el cine de animación realizado a partir de dibujos de artistas con un universo previo reconocible. Algunos ejemplos clave de nuestro cine sobre arte dentro de esta fórmula, contemporáneos a los documentales sobre pintura de Antonio Pérez Olea, son *Lección de arte* (Antonio Mercero, 1960), sobre dibujos de Antonio Mingote, y *La edad de piedra* (Gabriel Blanco, 1965), sobre dibujos de Chumy Chúmez, que tendrá una suerte de continuación en la década siguiente por parte del mismo realizador con *La edad del silencio* (1978), utilizando esta vez de dibujos del artista OPS, pseudónimo de Andrés Rábago, que más tarde firmará como El Roto. El cortometraje de Antonio Mercero, para el que Antonio Pérez Olea

[13] Ver por ejemplo el artículo de Ovidio-César Paredes, «Documentales de arte» (*Revista Internacional del Cine*, n.º 3, octubre 1952), p. 69; también Francisco Javier Lázaro Sebastián, «Situación del documental de arte en la España del franquismo. Entre la función didáctica y la propaganda» (*Archivos de la FilMOTECA*, n.º 151, 2012), p. 158.

[14] Ver Luciano G. Egido, «Imágenes para un retablo (documental de arte)» (*Cinema Universitario*, n.º 2, 1955), pp. 66-67.

[15] Ver Umberto Barbaro, «Crítica e arbitrio nel documentario sulle arti figurative [1950]», en Umberto Barbaro, *Neorealismo e realismo II* (Roma, Editori Riuniti, 1976), p. 567.

[16] José López Clemente, *Cine documental español* (Madrid, Rialp, 1960), p. 179.

compuso la banda sonora, recorre en tono humorístico una historia *sui generis* del arte español, de la Cueva de Altamira a El Escorial; los dos ejemplos de Gabriel Blanco, por su parte, son más críticos con la realidad política contemporánea. El primero de ambos arma un relato crítico de filiación surrealista sobre alienación, explotación, competitividad y lucha de clases; el segundo resume desde un simbolismo desasosegante la necesidad inexorable de un nuevo tiempo de libertad¹⁷. En ambos casos, Blanco será uno de los cineastas que más se aproximará, si bien desde la animación, a las formas e intenciones críticas de la utilización cinematográfica del arte por parte de Antonio Pérez Olea.

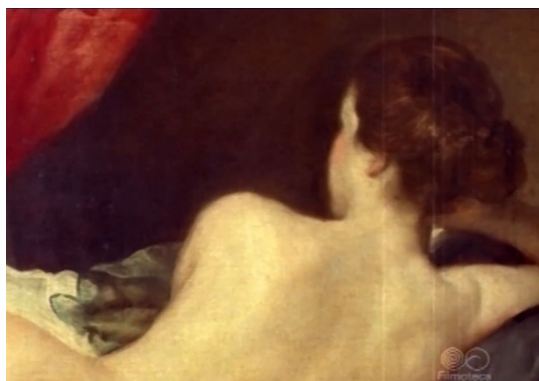
4. Las películas sobre arte de Antonio Pérez Olea

Aparece bastante clara la aportación y originalidad de los documentales de arte de Pérez Olea cuando se contraponen sus propuestas a otros ejemplos previos para los que él mismo compuso la música. Consideremos el caso de *La paleta de Velázquez* (1962), realizada por Manuel Hernández Sanjuán, solo cinco años anterior a *Viaje al país cubista*, de Olea. En la película de Hernández Sanjuán, el comentario en *off* plantea un análisis estrictamente formalista y cronológico con vistas a exponer la inauguración de una escuela nacional de pintura que partiría de algunas decisiones técnicas de Velázquez, como el paso del uso de asfalto al uso de negro de hueso, aportando un comentario divulgativo que se apoya en un estudio de Aureliano de Beruete. La cámara sigue en esta pieza al comentario punto por punto, ilustrando cada frase con el encuadre de los detalles convocados por el texto, con escasas y tímidas panorámicas y alguna aproximación focal, en la línea de las teorías «puristas» de Roberto Longhi y Umberto Barbaro para los documentales divulgativos¹⁸. La realización tiene momentos de interés, como el del uso de rayos X para mostrar diversos *pentimenti*, correcciones del pintor con respecto a trazados iniciales, pero la timidez general de la aproximación resulta reveladoramente explícita en los breves segundos dedicados a la *Venus del Espejo* (1647), que el cineasta reencuadra de manera melindrosa para que la diosa resulte menos exuberante.

Pérez Olea desarrolla su filmografía como realizador de cortometrajes en paralelo a su trabajo como compositor para cortometrajes y largometrajes de otros realizadores. Frente a la forma descrita del documental de Hernández Sanjuán —uno de los docu-

[17] Para una panorámica de la historia del documental español sobre arte desde 1907 a nuestros días, ver Guillermo G. Peydró, «El cine sobre arte en España: experimentación y censura en el territorio de la no ficción», en Casimiro Torreiro y Alejandro Alvarado (coords.), *El documental en España. Historia, estética e identidad* (Madrid, Cátedra, 2023), pp. 255-272.

[18] Sobre esta línea del cine sobre arte y sus planteamientos teóricos y prácticos, ver Guillermo G. Peydró, *El cine sobre arte*, pp. 93-104.



Venus del Espejo (1647), de Velázquez, y su reencuadre púdico en *La paleta de Velázquez* (Manuel Hernández Sanjuán, 1962).



Fotogramas de *Entre la acción y el misterio* (1966), con la Brigitte Bardot de Antonio Saura (1959) y la actriz fotografiada.

mentales más alabados por el historiador del cine Carlos Fernández Cuenca de entre la producción de esta época¹⁹, las propuestas de filmación de la pintura por Pérez Olea se sitúan en un lugar diametralmente diferente. Es la línea de trabajos que va desde *Entre la acción y el misterio* (1966) —una lectura sociopolítica, próxima al cine-ensayo, de la pintura española contemporánea—, a *Goya, perro infinito* (1977) —retrato psicológico de Goya a través de sus pinturas, con un dispositivo y una crudeza en el texto escrito, cargado de crítica política, solo posibles por el fin de la época franquista—.

En esta filmografía de algo menos de dos décadas, Olea demuestra estar al tanto de los descubrimientos del cine internacional sobre arte más exigente, como cuando emplea en *Cuento de cuentos* (1970), dedicada a la pintura holandesa, el recurso utilizado por Alain Resnais en su célebre *Van Gogh* para hacer a la cámara «entrar» dentro de edificios pintados: un acercamiento focal a un detalle de una mujer barriendo vista desde el exterior de un edificio corta a otro detalle de otra mujer barriendo en un interior, en otro cuadro, seguido de un alejamiento focal simétrico al anterior, ya en el interior del espacio doméstico.

El comentario del cortometraje, escrito como siempre por el propio Pérez Olea, lee las imágenes de Vermeer desde la mirada sociopolítica habitual del director, que no pierde ocasión de hacer una crítica oblicua comparativa con las circunstancias de nuestro país, sin nombrarlo: «Una perfecta organización gremial y una honesta contención en la vida pública y en las costumbres, allegan el bienestar y la cultura a todas las clases sociales, en tanto que el absolutismo paraliza las energías de otros pueblos europeos»²⁰.

Dentro de esta línea de documentales sobre pintura, que cuenta con al menos siete títulos, me detendré en el análisis de los tres que me parecen más decisivos por su aportación formal a los debates internacionales del campo del cine sobre arte. En estos tres documentales, *Viaje al país cubista* (1967), *La Torre de Babel S. A.* (1972) y *Goya, perro infinito* (1977), Pérez Olea desarrolla una muy personal propuesta de dramatización de la pintura, con un creativo trabajo no solo en lo que respecta a la escritura del texto a ser leído en *off* sino también en lo que tiene que ver con la propia textura de la locución, una locución interpretada de maneras poco habituales con vistas a lograr efectos concretos. En los tres casos, como en el ejemplo precedente de *Entre la acción y el misterio* (1966), el acercamiento de Pérez Olea a los motivos pictóricos elegidos excede el mero análisis formalista para vehicular a través del arte una reflexión crítica sobre cuestiones sociopolíticas.

[19] Carlos Fernández Cuenca, *30 años de documental de arte en España* (Madrid, Escuela Oficial de Cinematografía, 1967), p. 84.

[20] Min. 2:50.



Conexión entre el espacio de dos cuadros a través de un personaje parecido en *Cuento de cuentos* (1970).

5. *Viaje al país cubista* (1967): turismo iniciático de vanguardia

En 1967, y con producción de su Cooperativa Cinematográfica Olimpia, Pérez Olea realiza un cortometraje sobre pintura de vanguardia encargándose del guion, dirección, fotografía y música. La película plantea una ficción narrativa: la esnob y coqueta mujer de André, un director de museo, narra en voz en *off* un viaje en tren al país cubista, mientras vamos recorriendo una serie de paisajes y retratos que van desde el Impresionismo al Cubismo. Esta ficción narrativa deja traslucir una crítica de clase por la frivolidad del tono de la protagonista, y el conjunto da forma también a una decidida parodia del documental turístico, género en auge en la época con ejemplos internacionales de interés como *Bologna – Firenze km. 84.700* (Luciano Emmer, 1964), o el más tardío *Viaggio nei castelli del Trentino* (1989), del mismo autor, y que cuenta con un ejemplo español temprano muy relevante: *La ruta de Guadalupe* (Fernando Méndez-Leite von Haffé, 1935), una película a medio camino entre la *road movie* y el documental turístico de autor, que plantea un viaje en coche desde Madrid al Monasterio de Santa María de Guadalupe, en Cáceres, comentado desde una primera persona del plural. El propio Pérez Olea desarrolla en estos años una larga serie de trabajos que pueden adscribirse a esta línea de documental turístico, si bien se trata de un tipo de proyectos que casi podrían denominarse antiturísticos, por abogar por un tipo de turismo bien diferente del promovido desde el Estado. Por ejemplo, en *La Alpujarra, un mundo quieto* (1968),

rodado un año después de *Viaje al país cubista*, escuchamos a la voz en *off* defender un tipo de viaje introspectivo que iría en dirección opuesta al promovido por el Ministerio de Información y Turismo comandado esos años (1962-1969) por Manuel Fraga Iribarne:

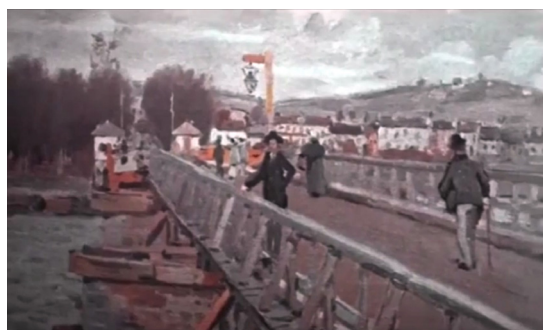
¿Por qué unas vacaciones apresuradas? ¿Por qué dejarse llevar por la idea turística publicitaria, y no saber buscar en nuestra guía el mundo entrañable y el ritmo sosegado que puede esconderse tras un nombre, y hallar las cosas en su sitio, y nuestro propio sitio en la tranquilidad encontrada?²¹

La explosión del turismo en la década de los sesenta, decisivo balón de oxígeno para el régimen franquista, es también mirado en *Viaje al país cubista* de manera sospechosa y oblicua por Pérez Olea, con una ficción parisina, tan aparentemente alejada en lo geográfico de las circunstancias concretas del presente de nuestro país como lo estará en el tiempo la afilada crítica a la monarquía borbónica en su *Goya, perro infinito*. La ficción establecida por Pérez Olea en esta pieza debe además ponerse en relación directa, en mi opinión, con la estrategia narrativa de la novela de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario*, publicada el año anterior, en la que el novelista da voz a un personaje protagonista, Menchu, frívola viuda de un hombre de ideas diametralmente opuestas a las del Régimen franquista, que se dirige a su marido muerto en el velatorio echándole en cara su forma de ser, sin ser consciente de estar haciendo una crítica estructural al orden imperante en el país en el que reside.

Al comienzo del cortometraje, y sobre encuadres de retratos impresionistas de mujeres que podrían ser la protagonista, la voz en *off* de la estirada turista de clase alta que guía el relato comienza exponiendo decepcionada el plan de viaje: «Aquella mañana mi marido cambió de idea: visitaríamos en nuestras vacaciones el país cubista. Fue un fastidio, ya tenía elegida la playa [...]». A continuación llegamos a la estación, marcada icónicamente por el célebre cuadro de la *Gare Saint Lazare* (Claude Monet, 1877), y la voz continúa: «Allá se quedaba mi París; ese París neo-impresionista, burgués, sucio y limpio a la vez». Subidos ya al tren, una serie de firmes decisiones de realización afianzan la ficción narrativa: en primer lugar, la de no mostrar nunca el marco de las obras, como había fijado el cine de Luciano Emmer para que la transformación de la pintura en cine pudiera operarse sin rupturas. Establecido ese punto prioritario, Pérez Olea utiliza varias estrategias complementarias en las bandas de imagen y de sonido para introducirnos en la historia que nos propone; por un lado, la propia filmación reproduce las impresiones visuales del viajero, con su inestabilidad y aberraciones perspectivas: la cámara filma pinturas de rostros y paisajes que corresponderían, por un lado, a su marido y a los pasajeros en el vagón, y por otro a los paisajes vistos por la ventanilla; pero ambos tipos de pintura son mirados con movimientos que reproducen la inestabilidad de la visión en esa circunstancia. Así, los rostros pintados son sometidos a un balanceo vertical, como el que produce en nuestra visión el traqueteo irregular del tren, y por otro, los paisajes se presentan filmados de manera oblicua y se doblan horizontalmente hacia el lado contrario, repitiendo el efecto que produce el desplazamiento del tren sobre las líneas de perspectiva, antes de desaparecer fugaces, sustituidos por el siguiente paisaje, mirados y comentados con curiosidad por la ociosa pasajera perdida en sus pensamientos pictóricos.

En paralelo a este trabajo con la banda de imagen, la banda de sonido completa la ilusión de dinamismo ferroviario con sonidos realistas del campo semántico del tren en movimiento. Sobre este trabajo sonoro, Diana Díaz comenta:

[21] Min. 3:00.



Filmación de cuadros con distorsiones ópticas para sugerir el movimiento del tren en *Viaje al país cubista* (1967).

el compositor propone en esta obra un continuo sonoro que disipa convenciones musicales, en un juego sonoro de carácter diegético, mientras los instrumentos imitan o se funden con el sonido del tren, en una idea que el compositor ya sugiere desde la música de los títulos, con las gradaciones de velocidad y la imitación de los pitidos utilizando el clarinete y la trompeta²².

El viaje propuesto recorre tres estilos pictóricos: Impresionismo, Post-Impresionismo y Cubismo. El primero, breve, corresponde al París que se deja atrás, y el segundo, más amplio, al viaje en tren, que culmina a la mitad del metraje²³, con la llegada al país cubista. El texto leído es rico e imaginativo, con una escritura que encontramos en los mejores documentales de Pérez Olea, siempre escritos por él mismo, salvo cuando utiliza montajes de versos de Octavio Paz u otros poetas, como en *El río que no cesa* (Tormes y Tiétar) (1967). En *Viaje al país cubista*, el texto hace confluir el retrato psicológico de personaje, el análisis divulgativo de Historia del Arte, y la filmación libre y experimental de la pintura. Algunas frases del texto subrayan la sinestesia y sensorialidad del acercamiento a la pintura por parte del cineasta-compositor: «Y los primeros campos: qué impresión. Oscuros que no son sombras, claros que no son luz; son tantas cosas: manchas, ritmos, colores; las que tenemos olvidadas entre las cuatro paredes de nuestro salón». Otras subrayan el carácter altivo del personaje que filtra a través de su punto de vista las imágenes vistas: «¡Oh! ¡Una fiesta campestre! [...] La alegría con que se saben divertir estas sencillas gentes...»; y sobre imágenes de gentes aristocráticas a caballo: «Esto es lo que a mí me gusta: yo creo que es la finca a la que estuvimos invitados».

El texto no renuncia a la cita erudita, pero la incorpora dentro de la ficción narrativa a través de diversas estrategias. Por ejemplo: «“Para Léger, “la velocidad es la ley del mundo moderno”, le oía decir a mi marido»; o bien: «Y aquel jovencito, mientras mi marido continuaba su lectura, parecía insinuarme una aventura metódica. Una aventura metódica... lo que para Reverdy es el cubismo, y para mí sería el matrimonio». O esta cita más amplia, brillantemente escrita, que nos sitúa de lleno en su compleja ficción pictórica, metarrealista:

Ya habíamos cruzado la frontera, pasado la aduana, el paisaje se había emparentado con el cubo y el cono, con la esfera y el cilindro. Al faltarle una atmósfera común, su aspecto se disociaba de su esencia, y por sus aristas y diagonales, por sus colores de sueño provocado, se nos antojaba hostil, subversivo y alucinante, según diría Braque²⁴.

[22] Diana Díaz González, «Antonio Pérez Olea como compositor y director de documentales (1963-1973)», en Begoña Lolo y Adela Presas (eds.), *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques* (Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018), p. 1432.

[23] Min. 11:00.



Una fiesta campestre vista desde el tren en *Viaje al país cubista* (1967).

Al llegar al país cubista, el cineasta procede a recorrer todo el campo de experimentaciones propio de este estilo, centrándose en los objetos cotidianos: «Este país es más para ser recorrido con la mirada que para andado con los pies. Son espacios sin perspectiva. Sin leyes ópticas que regulen el tamaño de las cosas», comenta la protagonista. La secuencia avanza con el recorrido azaroso de la mujer por las salas de fiesta del país cubista, donde Pérez Olea hace girar circularmente cuadros de Picasso o Léger; mientras tanto, el marido se dedica a sus investigaciones en museos, que no vemos, y ambos se reencuentran al fin en un

restaurante. Allí, el cineasta arma una de las secuencias más interesantes del cortometraje, entrelazando el sonido caótico de conversaciones de mujeres solapadas unas con otras —«voy al tocador», «carísimo», cuchicheos, etc.—, con el montaje mareante de fragmentos de rostros y objetos cubistas. Finalmente, una epifanía sinestésica; la música jazz le da a la protagonista la clave de lectura del estilo cubista: «Según lo escuchaba, sentía la verdad del sistema cubista, que la vida es acción, y que toda acción no reside en los seres, ni en los objetos, sino en los cambios de intimidad de quien la lleva a cabo; y todo lo que me rodeaba entonces, era intimidad». Tras ello, cerrando el corto, la vuelta a París con la mirada renovada por la experiencia: París es ahora redescubierta con mirada cubista, traducida en los cuadros de la serie de la Torre Eiffel (1909-1912) de Robert Delaunay.

La protagonista ha quedado transformada, el viaje turístico se ha hecho viaje iniciático, y su nueva mirada sugiere la visión conflictiva de la realidad por los inadaptados, por los excluidos, por los comprometidos políticamente con el cambio:

[24] Min. 8:49.

[25] Diana Díaz González, «Antonio Pérez Olea como compositor y director de documentales (1963-1973)», p. 1428.

[26] Sobre esta película, ver Guillermo G. Peydró, *El cine sobre arte*, pp. 120-121.

Viejo mundo de vida sentimental bajo una legislación burguesa. Comprendo ahora la lucha torturada de los que quieren vivir en él el cubo, el cono, la esfera. El cubismo me había ofrecido al mismo tiempo su carne y su esqueleto. Yo buscaría ahora siempre el esqueleto en toda otra representación de la realidad.

Viaje al país cubista participó en el Festival de San Sebastián de 1968 y recibió el Premio de cortometraje de ese año en los Premios sindicales cinematográficos²⁵.

Su planteamiento puede entenderse como complementario de otra pieza clásica del documental italiano sobre arte, *L'esperienza del Cubismo* (Glauco Pellegrini, 1948)²⁶, cuya misión era divulgar el mensaje formal del estilo cubista, un mensaje en código, más bien cerebral e inaccesible al público masivo. Este *Viaje al país cubista*, en todo caso, va más allá de la lectura formalista y desarrolla la idea de que el arte puede transformar hasta al ser humano menos receptivo; también la de que el turismo bien entendido —un tipo de turismo opuesto al promovido por el Ministerio de Turismo de Fraga Iribarne—, puede resultar transformador.



La Torre Eiffel (Robert Delaunay, 1909-12) reencuadrada en *Viaje al país cubista* (1967).

6. *La Torre de Babel S. A.* (1972): corrupción babélica en el crepúsculo del franquismo

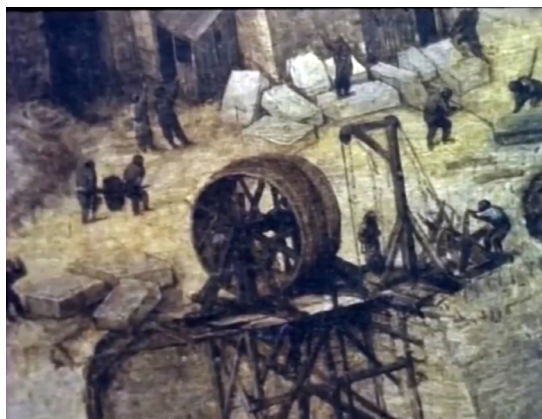
En *La Torre de Babel S. A.*, Olea imagina una suerte de *collage* de publibreportajes en los que supuestas compañías constructoras internacionales, como The Babel & Babel United Company, cantan las virtudes de sus empresas sobre imágenes de fragmentos bien elegidos de la *Torre de Babel* (h. 1563) de Pieter Brueghel el Viejo. Un prólogo explicativo en *off* nos presenta el tema de la pieza:

Pieter Brueghel, siguiendo una vieja tradición pictórica, pinta la Torre de Babel ambientándola con los tipos y costumbres de su época, porque la conducta humana es inmutable, y desde el episodio que nos narra el Génesis, el hombre no ha hecho sino edificar tantas nuevas torres de Babel como lenguas se fueron creando y generaciones se fueron sucediendo.

El corto se articula en base a siete de dichos comentarios a modo de publibreportajes fragmentarios. El primero canta las virtudes de la ficticia compañía Torre de Babel Sociedad Anónima:

Erigida allí donde la naturaleza no proporciona los materiales adecuados, el primer tributo que debemos rendir a la Torre de Babel Sociedad Anónima es a la esforzada, maravillosa organización que ha permitido el acarreo metódico y puntual de estos materiales. Ha sido necesaria la creación de 500 metros lineales de servicios portuarios, de una red comercial marítima con 17 países abastecedores y de una flota de 14 naves, 30 barcazas, y 16 chalupas. Se nos critica el hecho de haber elegido este emplazamiento sin tener en cuenta que una de las razones más poderosas que nos han asistido...

El comentario queda ahogado en ese punto y desaparece en el silencio, y un fragmento musical enlaza con el siguiente de los fragmentos, y así sucesivamente, cantando los méritos de empresas como The Babel Tower Corporation, The Babel & Babel United Company o la Compagnie Générale des Bâtiments Publics. Cada uno de los fragmentos se detiene en algún detalle del inagotable cuadro, y desarrolla a partir de ahí un comentario concreto.



Detalles de la *Torre de Babel* (h. 1563), de Brueghel el Viejo, en *La Torre de Babel S. A.* (1972).

Por ejemplo, en el fragmento dedicado a la segunda de las empresas, la publicidad habla de «fomentar la industria mecánica auxiliar», mientras Olea muestra en la banda de imagen a un esforzado obrero operando con dificultad una pesada máquina; o en el fragmento quinto, los planos detalle de minúsculas construcciones precarias en los bordes de la torre, para que los obreros trabajen y vivan en el mismo lugar, sin separar vida y trabajo, es acompañada de un incisivo comentario que pudo traerle problemas con los censores franquistas, que al parecer no detectaron la alusión:



Detalles de la *Torre de Babel* (h. 1563), de Brueghel el Viejo, en *La Torre de Babel* S. A. (1972).

Incluso a buen número de trabajadores les es permitido residir en la propia torre, a pie de obra, en improvisados apartamentos que cada cual es libre de acondicionar a su manera. Qué lejos nos hallamos del trato inhumano de millones de esclavos, de prisioneros de guerra, de condenados a trabajos forzados de por vida, que mancharon de sangre, de sudor y de muerte la construcción de monumentos análogos en anteriores épocas de la humanidad.

En el fragmento cuarto, con el plano detalle de la visita del rey Nemrod a pie de obra, trasunto de la inagotable insistencia de los gobernantes por aparecer en los medios inaugurando obras de todo tipo —y en concreto la del líder del país en ese momento, bien documentada por el No-Do—, Olea monta con un resultado irónico planos de trabajadores durmiendo la siesta tirados por el suelo con el comentario:

La visita de un ejecutivo de la Sociedad Ilimitada Babel [...], o simplemente la de un representante de su consejo de administración, no es un mero acto de propaganda: es un acto de servicio, garantía de la preocupación por la buena marcha de la obra en sus diversos aspectos, técnicos y humanos. Inspección y vigilancia, tanto de aquellos que no rinden el debido esfuerzo, como de los que pretenden medrar u ocultar sus prevaricaciones o fraudes. Ha dejado de ser el viejo acto protocolario de aquellos tiempos en los que la presencia de una autoridad...

A lo largo de toda la pieza, el trabajo actoral de la locución es clave. Algunos fragmentos están locutados con diversos acentos internacionales, como el italiano, francés o alemán; otros fragmentos se locutan claramente con retranca —por ejemplo, en el fragmento séptimo y último, con acento italiano: «la Società Babel, que dirige el honorable *comendatore* Nemrod, es una *inversione* rentable donde los intereses humanos se concilian por primera vez con una anhelada rentabilidad divina, por así decir—, y todos son locutados con entusiasmo propagandístico y publicitario, que por momentos recuerda a alocuciones mussolinianas.

El cortometraje fue reconocido con la Espiga de Oro en el Festival de Valladolid de 1974²⁷. En el conjunto del corto, por su tono irónico explícito en la locución y rea-

[27] Diana Díaz González, «Antonio Pérez Olea como compositor de documentales», p. 47.

lización, y por frases concretas donde asoma el interés más humano que divino de los constructores, late el tema de la relación entre propaganda y corrupción. Ello parece indisoluble del momento por el que estaba pasando el Régimen cuando Olea imagina esta pieza: es el momento en que estalla el escándalo de corrupción más grave del Régimen franquista, el Caso Matesa, que deja al gobierno tocado en la línea de flotación, y al país sumido en una grave crisis. Matesa, siglas de Maquinaria Textil del Norte S.A., llevó a cabo un fraude de dimensiones colosales, manipulando documentos para cobrar créditos a la exportación de su telar sin lanzadera; al descubrirse el fraude, el sistema colapsó, todos los créditos quedaron congelados y quebró el Banco de Crédito Industrial, responsable, entre otras, de las ayudas al cine español²⁸. El cineasta habría deslizado una vez más, por tanto, una muy sutil crítica sociopolítica al estado de las cosas en su país a través del uso fílmico de la dramatización de la pintura.

7. *Goya, perro infinito* (1977): la monarquía borbónica vista por el pintor del rey

El cortometraje *Goya, perro infinito* sigue desarrollando los descubrimientos de las dos obras anteriores en cuanto al trabajo de dramatización de la pintura, un trabajo vehiculado por una locución subrayada, actuada, que funde la forma documental con el cortometraje de ficción. En esta ocasión, la película parte de una ambiciosa bibliografía apuntada en los créditos, debida a Eugenio d'Ors, Francis Donald Klingender, Dominic Bevan Wyndham Lewis y Alexander Gottlieb Baumgarten. En su libro *Goya en el audiovisual. Aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo*, Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruela contraponen este cortometraje a la tradición previa de documentales sobre Goya a partir de la posguerra española, y en concreto al largometraje *Goya* (1973) de Rafael J. Salvia, que ilustra un poema biográfico de José Camón Aznar sobre el pintor aragonés. Con respecto a dichos precedentes, ambos autores defienden que el cortometraje de Pérez Olea trasciende el tono retórico y heroico con que solía tratarse la figura de Goya para explorar otras capas de complejidad alrededor de su figura. Escriben que *Goya, perro infinito*:

trasciende ese inmovilismo y se utiliza la figura de Goya, no para lamentar una sociedad oscura como en el caso del texto de Camón sino para enarbolar, sin ambages, una crítica de clara hondura y reivindicación social. Y, además, no solo se denuncian las irregularidades, injusticias y contradicciones sociales de la época goyesca, sino que se hace extensiva esa crítica incluso a la situación presente en aquel momento del país, que estaba empezando a salir del régimen franquista²⁹.

Aunque finalmente la película se rodaría entre marzo y octubre de 1977, Pérez Olea envió la solicitud de rodaje inicial para este proyecto en 1975, con la idea de hacer un examen psicoanalítico del pintor al hilo de las teorías de Sigmund Freud y de Herbert Marcuse³⁰; en la sinopsis presentada, Olea plantea así su aproximación:

Su tosquedad rural, confrontada de continuo con la hipocresía cortesana, la burguesía pseudopolitizada y el amorfismo popular determinan una vida atormentada, reprimida, y una obra de arte en cierto modo malograda. Su catarsis final tuvo lugar y tiempo mucho antes de su muerte, en sus «pinturas negras», que es una genial intuición del inconsciente humano que el psicoanálisis iba a poner de manifiesto casi un siglo después³¹.

[28] Para un resumen del caso y su impacto en el final del franquismo, ver Miguel Ángel Noceda, «El escándalo que erosionó al régimen franquista» (*El País*, 21 de julio de 2019), p. 24. Para el contexto e implicaciones del caso Matesa en el cine español, ver Casimiro Torreiro, «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», en VV.AA., *Historia del cine español* (Madrid, Cátedra, 2010), pp. 346-348.

[29] Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruela, *Goya en el audiovisual. Aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo* (Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza), p. 176.

[30] Diana Díaz González, «Antonio Pérez Olea como compositor de documentales», p. 55.

[31] Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruela, *Goya en el audiovisual* p. 182.

El cortometraje es, en efecto, una suerte de psicoanálisis escrito en segunda persona. Se estructura en tres capítulos: «El muñeco y la Corte», «El hombre y la barrabasada», y «La catarisis». El primero se centra en la primera etapa de Goya, donde el comentario de Olea defiende que el arte del pintor está latente, oculto, para complacer a sus mecenas de la alta sociedad de la Corte madrileña. «Una Corte y una aristocracia atacadas por la cinta de Pérez Olea por su actitud de evasión ante los problemas de España y por su flagrante inactividad a ese respecto», apuntan Lázaro Sebastián y Sanz Ferreruela³². La voz en *off*, exigente en cuanto a calidad y creatividad literaria, y tan alejada del documental divulgativo como las de sus anteriores películas, comienza afilada desmitificando la figura del pintor sobre detalles idílicos de flores y conejos en sus cartones para tapices:

Goya, cabezota, cuello de toro, chaparro, violento, rebelde, matón, ¿de dónde te viene este refinamiento súbito, este amor al encanto y a la frivolidad? ¿De dónde te viene este lirismo sumiso, este pasmo por la elegancia, y la pureza de la flor, y del conejito? Te has ablandado, Goya; ¡lo que es el medrar! Olvidarse de sí mismo, y adaptarse, adaptarse al medio es lo importante, pintar complaciendo para situarse. Eso es lo que te ha traído a la Corte.

[32] Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruela, *Goya en el audiovisual*, p. 177.

Pero de entre esta etapa de cartones luminosos, optimistas, la cámara de Olea sabe entresacar ya encuadres inquietantes de miradas embozadas y sombras: «junto a tantas claridades inventadas, nos infunden terror tus primeras pinturillas negras».



Encuadres de pinturas de la primera etapa de Goya que prefiguran las posteriores *Pinturas Negras en Goya, perro infinito* (1977).

En el segundo capítulo, Goya asciende a lo más alto de la Corte, para caer a lo más bajo del desengaño humano y político con la ocupación napoleónica, mientras el comentario desgrana ataques muy directos contra los reyes Carlos IV y Fernando VII, denunciando el retroceso de libertades e involución social que acompañaron a la reinstauración de la monarquía borbónica tras la retirada de los ocupantes. Sobre una panorámica que culmina en el rostro de Carlos IV, el comentario dice: «Hay un regusto malsano cuando confiesas: yo soy pintor del rey [...]. ¿De verdad es un triunfo verse obligado pintor no del muñeco que aspira a ser hombre, sino del hombre que ha conseguido hacerse muñeco?».



Detalle de la *Romería de San Isidro* (Francisco de Goya, 1819-23) al final de *Goya, perro infinito* (1977).

En el capítulo tercero, «La catarsis», el comentario en *off* llama a Fernando VII «buitre carnívoro», y proclama con ironía: «el Deseado ha hecho su entrada en Madrid sobre un carro tirado por veinticuatro jóvenes. La muchedumbre gritaba: ¡Abajo la Constitución!». Al llegar por fin a su culminación como pintor, con las *Pinturas Negras*, se afirma: «Por primera vez se ha gritado el inconsciente en toda su dimensión, por primera vez se pinta la realidad, la realidad del ser oprimido, la felicidad del ser desgraciado, los verdaderos rostros del mundo», antes de terminar con planos giratorios de rostros de la *Romería de San Isidro* (1819-1923), lamentos y música alucinada.

El título inicial del proyecto era *Del vivir de Goya*, en referencia directa a la principal fuente bibliográfica del documental, el libro *El vivir de Goya*, de Eugenio d'Ors; por esta proximidad el cineasta hubo de cambiarlo por otro para no tener problemas en el Registro de la Propiedad Intelectual, eligiendo entonces una alusión a Pablo Neruda: «herramienta, perro infinito», de su poema «Cantares», perteneciente al libro *Residencia en la Tierra*^[33]. Además de funcionar como alusión directa al célebre perro semihundido de las *Pinturas Negras*, como subrayan los créditos iniciales y finales, este verso abre diversos niveles de descifrado posibles dentro de la película, con respecto al pintor protagonista y con respecto al cineasta. Se inserta en este grupo de cuatro versos:

Morir deseo, vivir quiero,
herramienta, perro infinito,
movimiento de océano espeso
con vieja y negra superficie.

[33] Pablo Neruda, *Residencia en la tierra* (Madrid, Cátedra, 2009), pp. 181-183.

Pero elegir un verso como cita implica la totalidad del poema en el descifrado, y cuatro versos posteriores denuncian abiertamente el estado del país, un país que en el caso del poeta constituye todo el espacio del exilio, y en el de la película se refiere inequívocamente al país de Goya y de Pérez Olea:

Ay, qué continuo país cerrado,
neutral, en la zona del fuego,
inmóvil, en el giro terrible,
seco, en la humedad de las cosas.

Por su parte, los cuatro últimos versos del poema, además de funcionar como testimonio explícito «de la gran desolación del exiliado»³⁴, son directamente aplicables al solitario, sordo y melancólico pintor protagonista del cortometraje de Pérez Olea:

Sobrevivo en medio del mar,
solo y tan locamente herido,
tan solamente persistiendo,
heridamente abandonado.

Pero además de a Goya, estos versos también dejan constancia, quizá, de la sensación del propio Pérez Olea con respecto a su personalidad creativa de difícil encaje en el contexto que le tocó vivir, una sensación que ya había deslizado en su metáfora final sobre cubos, conos y esferas de *Viaje al país cubista*; hacia el final de su *Goya, perro infinito*, el locutor desliza un nuevo comentario oblicuo, que parece implicar el autorretrato reflejado en el retrato: «Goya, definitivamente inadecuado como todo español profundo, añoras esa libertad alcanzada mediante esa gran catarsis que yace en las paredes de tu Quinta del Sordo». El psicoanálisis de Goya se hace así, de alguna manera, y reforzado por los lamentos alusivos deslizados película tras película, psicoanálisis del propio cineasta-compositor.

Podemos igualmente abrir el encuadre del análisis para recordar el contexto de su producción, y entrever otro subtexto plausible de la pieza. El 22 de julio de 1969, solo un día antes del estallido del caso Matesa, Francisco Franco había designado como sucesor a Juan Carlos I, restaurando así la monarquía borbónica y cerrando el paso a una hipotética vuelta a la República derrocada por el golpe de Estado de 1936. El 22 de noviembre de 1975, dos días después de la muerte de Franco, Juan Carlos sería proclamado rey de España. Ese mismo año 1975, Olea envía la solicitud de rodaje de esta película, en la que la referencia a los Borbones pintados por Goya no parece una mera cuestión coyuntural: los ataques directos y crudos, muy explícitos, de Olea a Carlos IV y Fernando VII, dejan clara su postura con respecto a la monarquía borbónica de siglos pasados, pero parece también dejar entrever su escaso optimismo con respecto al presente inminentemente monárquico de su país. Utilizando el mismo recurso de narración oblicua que habíamos visto en *Viaje al país cubista* y en *La Torre de Babel S. A.*, con un trabajo simultáneo de texto y subtexto sobre imágenes de la historia de la pintura, Pérez Olea comenta así una vez más las costuras del contexto histórico que le tocó vivir, con un nivel de sutileza brillante, y con una realización creativa y eficaz. Ello puede ponerse en relación con lo que María Luisa Ortega, a partir de un ensayo de Clifford Geertz, reivindicaba en 2006 como característico de la tendencia más interesante del documental sociopolítico actual, basado en la hibridación de géneros

[34] Hernán Loyola, «Apéndice I», en Pablo Neruda, *Residencia en la tierra* (Madrid, Cátedra, 2009), p. 328. En sus notas al pie del poema, Loyola propone descifrar así las dos partes del verso «herramienta, perro infinito», en conexión con su exilio y con su ruptura amorosa con Albertina Rosa Azócar: «yo, (que me siento ser un) instrumento o utensilio de voluntad ajena», «yo, que en la noche del corazón [...] aúllo infinitamente». Ver Pablo Neruda, p. 182, nota 9.

o en la ruptura de corsés en la escritura al servicio de la interpretación de la sociedad; un tipo de película que atravesaría sin complejos los tres espacios artificialmente compartimentados del documental, ficción y experimental para proponer lecturas sociopolíticas desde formas innovadoras³⁵, como ocurre sin duda en los cortometrajes de Pérez Olea. El madrileño resultaría así, por lo tanto, un eslabón imprescindible de la historia de nuestro cine documental en general, y de la experimentación del cine sociopolítico en particular.

8. Conclusiones: Pérez Olea, cineasta audio-visual

La aportación de Antonio Pérez Olea como realizador de documentales de arte debe ser reivindicada por su singularidad dentro del panorama nacional, donde su propuesta de dramatización de la pintura llega mucho más lejos, en mi opinión, que las realizaciones equivalentes por parte de cineastas contemporáneos suyos, menos inventivos en cuanto a la escritura del guion, a la realización, al resultado crítico y político, y por supuesto en cuanto a la versatilidad del trabajo simultáneo como director, guionista, director de fotografía y compositor. Pero su trabajo debe reivindicarse además en el contexto internacional, dentro de la línea creativa de la dramatización de la pintura, donde sus cortometrajes, por las mismas razones citadas, merecen un puesto de la máxima relevancia. La dramatización de la pintura, desarrollada principalmente en Italia y Francia entre 1940 y 1960, derivó pronto en productos anecdóticos donde la pintura servía de excusa para repetir de una manera novedosa historias bíblicas o biografías conocidas, cuando no ocurrencias simpáticas, como la célebre historia de la nariz contada por Glauco Pellegrini a través de pinturas de todas las épocas en *Parliamo del naso* (1949). Excepción a todo ello fueron cortometrajes como el *Guernica* (1950), de Alain Resnais y Robert Hessens, que utilizaban la forma de dramatización de la pintura con un sentido crítico y político acompañado de una excepcional inventiva formal, y que por motivos obvios no tuvo ninguna difusión en nuestro país en el momento de su aparición. Los cortometrajes sobre arte de Pérez Olea como realizador se inscriben en esta línea más exigente de filmación crítica de la pintura, que utiliza la iconografía y los diversos estilos pictóricos para reflexionar sobre la sociedad y los conflictos de su tiempo; una línea que aparece retrospectivamente como la más exigente y escasa en ejemplos, por lo que la aportación de este singular cineasta-compositor madrileño aparece como un ejemplo de la máxima relevancia, que merece ser conservada y difundida con el máximo interés.

[35] María Luisa Ortega, «Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación», en *Documental y vanguardia* (Madrid, Cátedra, 2005), p. 186.

BIBLIOGRAFIA

- BARBARO, Umberto, «Critica e arbitrio nel documentario sulle arti figurative [1950]», en Umberto Barbaro, *Neorealismo e realismo II* (Roma, Editori Riuniti, 1976), pp. 567-573.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 2006).
- CLEMENTE, José López, *Cine documental español* (Madrid, Rialp, 1960).
- DÍAZ GONZÁLEZ, Diana, «Antonio Pérez Olea como compositor de documentales: las últimas obras del director de cortometrajes (1974-1978)» (*Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 10, otoño de 2017), pp. 43-67.
- , «Antonio Pérez Olea como compositor y director de documentales (1963-1973)», en Begoña Lolo y Adela Presas (eds.), *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques* (Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2018), pp. 1425-1439.

- , «Los inicios de Antonio Pérez Olea como compositor y director de fotografía en el Nuevo Cine Español», en Laura Miranda y Ramón Sanjuán (eds.), *Música y medios audiovisuales. Vol. II, Análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas* (Alicante, Letra de Palo Ediciones, 2017), pp. 67-79.
- EGIDO, Luciano G., «Imágenes para un retablo (documental de arte)» (*Cinema Universitario*, n.º 2, 1955), pp. 66-67.
- FALCÓ, Josep Lluís i, «Joan Pineda y Antonio Pérez Olea. Cuestión de veteranía» (*Música de Cine*, n.º 17, julio-septiembre 1995), pp. 54-60.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *30 años de documental de arte en España* (Madrid, Escuela Oficial de Cinematografía, 1967).
- FRANCIA DI CELLE, Stefano y GHEZZI, Enrico (coords.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione* (Turín, Torino Film Festival, 2004).
- LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier, «Situación del documental de arte en la España del franquismo. Entre la función didáctica y la propaganda» (*Archivos de la Filmoteca*, n.º 151, 2012), pp. 151-160.
- LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier, y SANZ FERRERUELA, Fernando, *Goya en el audiovisual. Aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo* (Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017).
- LOYOLA, Hernán, «Apéndice I», en Pablo Neruda, *Residencia en la tierra* (Madrid, Cátedra, 2009).
- NERUDA, Pablo, *Residencia en la tierra* (Madrid, Cátedra, 2009).
- NOCEDA, Miguel Ángel, «El escándalo que erosionó al régimen franquista» (*El País*, 21 de julio de 2019), p. 24.
- ORTEGA, María Luisa, «Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación», en *Documental y vanguardia* (Madrid, Cátedra, 2005), pp. 185-217.
- PADROL, Joan, «Entrevista con A. Pérez Olea» (*Dirigido Por...*, n.º 95, julio-agosto de 1982), pp. 47-49.
- PAREDES, Ovidio-César, «Documentales de arte» (*Revista Internacional del Cine*, n.º 3, octubre de 1952), pp. 67-71 y p. 92.
- PEYDRÓ, Guillermo G., *El cine sobre arte. De la dramatización de la pintura al cine-ensayo* (Valencia, Shangrila, 2019).
- , «El cine sobre arte en España: experimentación y censura en el territorio de la no ficción», en Casimiro Torreiro y Alejandro Alvarado (coords.), *El documental en España. Historia, estética e identidad* (Madrid, Cátedra, 2023).
- , «Del racconto al ensayo: el último cine sobre arte de Luciano Emmer» (*Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, n.º 3, 2013), pp. 156-179.
- TORREIRO, Casimiro, «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», en VV.AA., *Historia del cine español* (Madrid, Cátedra, 2010).

Recibido: 27 de enero de 2023

Aceptado para revisión por pares: 3 de marzo de 2023

Aceptado para publicación: 9 de junio de 2023

LIBROS

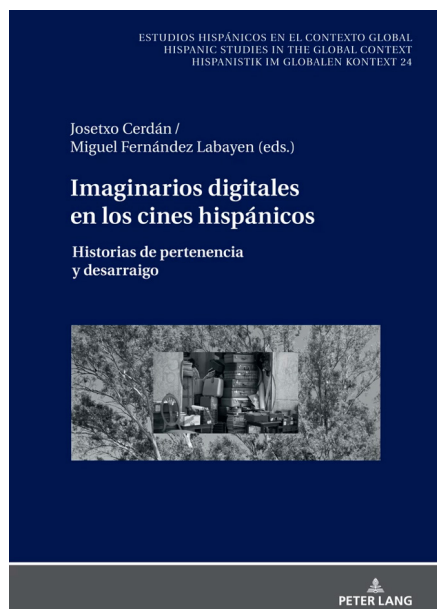
IMAGINARIOS DIGITALES EN LOS CINES HISPÁNICOS. HISTORIAS DE PERTENENCIA Y DESARRAIGO

Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen (eds.)

Berlín

Peter Lang, 2023

279 páginas



Este volumen se focaliza en brindar una pluralidad de aproximaciones analíticas en torno del cine digital en Hispanoamérica. Como se advierte en la introducción, se trata de una publicación que recoge las ponencias presentadas en el congreso internacional *Imaginarios digitales del sur: historias de pertenencia y desarraigo de los cines hispánicos* llevado a cabo en la Universidad Carlos III de Madrid y en Casa de América en octubre de 2017. Según señalan sus editores, Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen, el acontecimiento novedoso que supuso la irrupción de esta tecnología ya había sido abordado desde la teoría del cine como oportunidad para el planteo de nuevas reflexiones alrededor del medio cinematográfico. Sin embargo, desde los abordajes

hispanoamericanos que han estudiado el tema surgieron discusiones que iban más allá de lo estrictamente estético o formal, ocupándose también de aspectos vinculados a las tensiones económicas y culturales que emergieron de la expansión de esta tecnología en el contexto de la globalización. En tal sentido, cuestiones como el papel desempeñado por las instituciones supranacionales para potenciar los cines regionales, el cambio en los circuitos de distribución y exhibición o el impacto del digital sobre los archivos audiovisuales, son algunos de los ejes abordados que esta publicación retoma con la intención de polemizar y arrojar nueva luz en cada uno de sus capítulos. El libro enlaza las investigaciones sobre cine digital con los imaginarios regionales de América Latina y España con los que ha colisionado, de ahí el subtítulo «Historias de pertenencia y desarraigo». Desde el enfoque introductorio que proponen sus editores se distinguen tres categorías que permiten englobar los imaginarios que predominan: el tecno-cultural de la precariedad, el socio-económico del subdesarrollo y las lecturas tecno-políticas (p. 13).

La estructura que da forma al trabajo se divide en tres secciones que respectivamente aglutinan una serie de tópicos en común: «Imaginarios y memorias migrantes», «Fronteras y políticas de género» y «Políticas institucionales y procesos de reconocimiento en los cines hispánicos».

La primera sección abre con un capítulo de Jörg Türschmann titulado «El Sur del Sur y la narrativa “digital” de la memoria cinematográfica». Partiendo del uso metafórico del cuento borgeano se indaga de manera crítica en las relaciones de dominación entre el Norte y el Sur Global en términos culturales, más precisamente en lo que concierne al campo cinematográfico (de autor) y los espectáculos comerciales televisivos. Ambos medios se encuentran atravesados en el nuevo siglo por el contexto de digitalización que determina el proceso de creación artística. De esta manera, según la reflexión crítica del autor, los imaginarios que las narraciones construyen parecerían responder más a las demandas y expectativas de los cinéfilos románticos que consumen estas películas en los festivales de cine europeos que al reflejo de la otredad propia de las problemáticas de la región latinoamericana (p. 38).

El segundo capítulo «Procesos migratorios, teoría de la migración y cine: *A Better Life* (2011), *Bolivia* (2001) y *Ulises* (2011)» escrito por Juan Poblete traza, en un primer momento, cuatro relaciones teóricas e históricas

entre el cine y las migraciones latinoamericanas: el cine con la modernidad, el cine con los procesos sociales internos, el cine nacional y transnacional con los migrantes contemporáneos y la del cine nacional como una industria que supone la intervención de actores foráneos en el ámbito de la producción, distribución y exhibición. En un segundo momento centra el análisis en tres películas que narran el devenir migrante en el continente haciendo uso de herramientas conceptuales de la teoría de la migración que sirven para pensar el modo en que se representan las diferentes caras de la otredad en cada caso. En el tercer capítulo «Al servicio del texto maestro: repensando los paratextos digitales en la película de clave social *Who is Dayani Cristal?* (Marc Silver, 2013)», Deborah Shaw trabaja sobre el problema social específico que supone el viaje migratorio desde América Central y México hacia los Estados Unidos a través de la mediación audiovisual que ofrece la película mencionada y el proyecto de mayor alcance dentro del cual se engloba. Resulta clave para la autora tratar de entender el modo en que dentro un contexto de convergencia multimedial —que articula las prácticas narrativas digitales y el activismo— se ponen en acción diferentes estrategias para sensibilizar a las audiencias respecto de un cine urgente comprometido con los derechos humanos (p. 74).

El cuarto capítulo «El viaje cinematográfico de Andrés Di Tella en *Fotografías* (2007) y *Hachazos* (2011)» lo escribe Alejandra Val Cubero, quien emprende un análisis de la relación que en estos documentales establece su director con la India. Tanto *Fotografías*, de corte más intimista debido a la conexión familiar con aquel país, como *Hachazos*, más autorreflexiva en su deriva del cine experimental argentino de los años setenta —centrado en la figura del director Claudio Caldini y sus reminiscencias del *escape*, en el contexto de la dictadura militar, hacia el país asiático—, juegan un papel relevante en el desarrollo de la carrera personal y artística de Di Tella. La autora concluye que en esa mezcla entre la historia privada y pública que habilitan estos documentales se cifra una *contrahistoria* cultural de la Argentina (p. 99). El capítulo que cierra esta primera parte lo escribe Pablo Piedras y se titula «Imaginaris territoriales en diálogo entre Argentina y España en documentales contemporáneos: desplazamientos, pertenencias y desarraigos». En él se investiga la explosión de las narrativas de viajes y movilidad entre dichas naciones reflejadas en sendos documentales del siglo XXI en los que se formulan diversos imaginarios territoriales. Particularmente se con-

centra en *El exterior* (Sergio Criscolo, 2006), que detenta un uso peculiar del montaje, como principio constructivo en la articulación de estas poéticas, y lo vincula con la actual fase del capital transnacional que en sus efectos sociales debilita los lazos identitarios que unen a los ciudadanos con sus naciones de origen.

La segunda sección la inauguran Binimelis-Adell y Varela Huerta con el artículo «Pensamiento fronterizo para comprender la tríada género/frontera/audiovisuales, un diálogo desde dos orillas». En él, las autoras buscan comprender cómo tiene lugar el proceso de representación audiovisual de género en espacios de frontera —entendidos como lugares físicos y territorios de movilidad simbólica (p. 122)—. Para ello delimitan un mapa de orientación teórico-metodológica que les permite circunscribir los derroteros de violencia a los que se ven expuestos los migrantes en estos entornos de límite geopolítico considerando tanto su aspecto discursivo, estructural e ideológico. Los análisis que desarrollan sobre los casos de estudio se cimentan sobre tres categorías interrelacionadas: el cuidado, lo digital y las representaciones.

El segundo capítulo, «Lo personal es político... y transnacional: *Intimididades de Shakespeare y Victor Hugo* (Yulene Olaizola, 2008)», examina el problema de la violencia de género en el marco del auge de directoras mujeres en la industria cinematográfica mexicana, cuya incorporación progresiva desde fines de siglo pasado ha producido una diversificación de las temáticas, técnicas y modalidades de producción. El caso aludido, rodado en digital desde una distancia de cercanía realista, tiene la particularidad de situar el relato en la esfera de lo privado como estrategia para desmarcarse de los discursos oficiales y resaltar las prácticas femeninas de socialización. A su vez, utiliza procedimientos del documental interactivo para configurar una etnografía doméstica en torno de testimonios recogidos sobre femicidios ocurridos allí. En palabras de la autora, Natalia Martínez Pérez, este tipo de películas «deben entenderse como productos y formas de expresión que difunden ideas, prácticas y conflictos que trascienden las fronteras de los estados contemporáneos» (p. 140).

El tercer capítulo, «Estrategias cosmopolitas del afecto en la esfera pública global: subjetividad e intervención en los documentales de Marcela Zamora», escrito por Jasper Vanhaelemeesch, adopta un enfoque constituido por múltiples niveles interrelacionados vinculados a su concepción de *cine cosmopolita*: los cambios en

la estética y el estilo del cine documental; los modos de producción transnacional; la difusión del cine tanto dentro como fuera de los circuitos de festivales y el rol de las escuelas de cine en la formación profesional de los futuros cineastas. Estas dimensiones las articula con las teorías del afecto en la aproximación a la obra de la mencionada documentalista y su reconstrucción de la memoria de la guerra civil salvadoreña acaecida durante los años ochenta del siglo pasado. De este modo se arriba a la idea de un nuevo cine documental crítico que ingresa desde una perspectiva situada en la arena pública global. El último capítulo de esta sección lo escribe Ana Martín Morán y se titula «Aproximaciones y posibilidades “genéricas” de un cine de mujeres. Comedia, suspense y crianza en *Mi amiga del parque* (Ana Katz, 2015)». El recorrido destaca la emergencia notable del cine latinoamericano realizado por mujeres y, en consonancia, la perspectiva de género como aspecto revalorizado. Para el caso puntual que trabaja se pregunta «¿Qué discursos sobre la agenda política de las mujeres hoy está activando el film?» (p. 182). A partir de ese interrogante vertebrador aborda analíticamente la semántica del cartel, la distribución y exhibición que la película tuvo y, en términos temáticos y narrativos, la reelaboración de los géneros cinematográficos de los que se sirvió junto con los modos heterodoxos de entender la crianza como propuesta de lectura *descentrada*.

La tercera parte del libro se inicia con el capítulo de Minerva Campos Rabadán «Laboratorios de lo “transnacional”: Las películas latino-europeas del CPH:LAB / BAFICI LAB» en el que se observan los diálogos y procesos creativos surgidos de las iniciativas de los festivales de cine del siglo actual —como el Bafici y el Festival de Cine Documental de Copenhague a los que se hace referencia— para el caso de cinco películas. Una cuestión crucial para entender la dinámica de creación tiene que ver con el carácter transnacional en el que estas producciones tienen lugar según lo comprenden autoras como Nadia Lie o Mette Hjort. Algunas de las conclusiones determinantes a las que Campos Rabadán llega tienen que ver con el perfil multidisciplinar de muchos cineastas, el problema de la autoría en el cuestionamiento del paradigma de genio individual y la ponderación de la influencia del mismo festival en el resultado final de la película.

El segundo capítulo, «Capitales económicos, culturales y humanos franceses en los cines de América Latina», de Ana Viñuela, historiza la génesis y los objetivos encaminados por la diplomacia cultural francesa a través del

cine. Reconociendo el apoyo financiero otorgado a las coproducciones con América Latina y la profesionalización alcanzada por estas políticas, la autora no obstante aclara que los vínculos entre los agentes productores galos y los cineastas extranjeros no dejan de ser asimétricos y, en el marco de las producciones globales —dominadas por Hollywood—, buscan reforzar los intereses simbólicos e industriales de Francia. La intención de su propuesta es presentar un acercamiento al panorama del ecosistema de producción y mercados que tiene lugar entre estos países, para pensar, entre otras cosas, las nuevas políticas globales que intervienen en las prácticas de la cinefilia digital de arte.

En el tercer capítulo, escrito a cuatro manos por Carmen Ciller y Ana Mejón, «La influencia de las escuelas de interpretación argentinas en España» se examina cómo el canon actoral de la escena española ha cambiado a través de la llegada de intérpretes argentinos en el cine ibérico. Una cuestión que, según señalan, hizo mella en esta transformación han sido los centros formativos afincados en Madrid desde los años ochenta que contribuyeron a profesionalizar las performances actorales. De esta manera, las autoras se abocan a desentrañar «las influencias y los orígenes de los estilos de actuación en el cine español contemporáneo» (p. 234). El artículo amplía la bibliografía acerca del intercambio audiovisual y cultural a ambos lados del Atlántico desde un recorte temporal poco transitado.

El cuarto capítulo, «Interactividad documental y memoria sonora: *The Quipu Project* (Rosemarie Lerner y María Ignacia Court, 2015)», de Nieves Limón Serrano se concentra en el mencionado proyecto web del título, el cual intenta dar un espacio de representación colectivo a las víctimas de las esterilizaciones forzadas llevadas adelante por el gobierno fujimorista en la década del 90 y comienzos del 2000. Se trata de un trabajo que indaga alrededor de los web-documentales propios de la actual era digital y sus implicancias para el ámbito de la creación. El proyecto analizado contiene un fuerte componente ético que busca comprometer al espectador por medio de una serie de herramientas *transmediales* en las que éste puede participar a través de la plataforma de manera interactiva. De tal forma, según la autora, se trata en primer lugar de brindar una respuesta al conjunto de comunidades afectadas por el terrorismo de Estado en Perú y en segundo lugar de amplificar activamente un mensaje para recuperar la memoria sobre hechos institucionalmente ominosos.

El quinto y último capítulo, que concluye la tercera sección, lo escribe John Sundholm y lleva por título «La otra vida digital de los cines menores migrantes latinoamericanos en Suecia: dispositivos y trazos digitales». El propósito del ensayo queda definido en las primeras líneas con la doble premisa de reconocer a los cines menores del siglo pasado —en particular los cortometrajes hechos por exiliados latinoamericanos, sobre todo chilenos, entre los años setenta y noventa—, así como dilucidar los retos en materia de archivo, para lo cual se indaga en el papel que juega la tecnología digital a estos fines. En este sentido, el autor define como «políticas del palimpsesto» (p. 278) a la posibilidad de documentar,

gracias a la copia que permite el dispositivo digital del cine, la posición actual de las películas y los cineastas en su relación con las condiciones históricas.

Resta decir que el formato temático del libro brinda la posibilidad al lector de establecer libremente vasos comunicantes entre los diferentes ensayos que lo componen. Dicho de otro modo, su lectura puede ser el fruto de un recorrido conjunto o bien de una proximidad transversal y porosa entre los diferentes capítulos sin que ello suponga obliterar los sentidos originales presentados para la curaduría de cada sección.

Matías Corradi

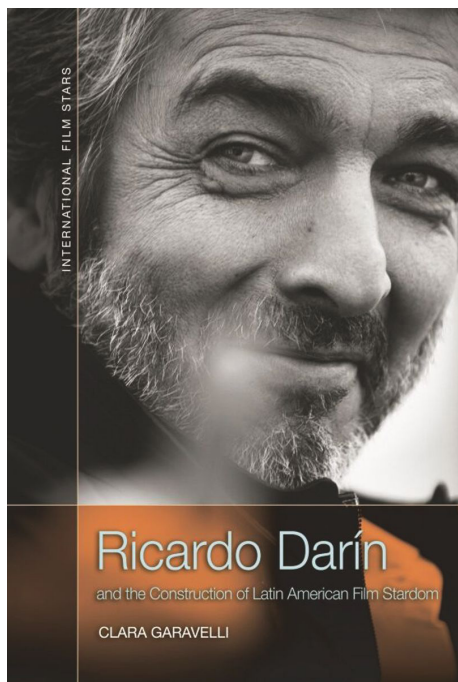
RICARDO DARÍN AND THE CONSTRUCTION OF LATIN AMERICAN FILM STARDOM

Clara Garavelli

Edimburgo

Edinburgh University Press, 2023

273 páginas



La construcción del sistema del estrellato en el campo del cine y audiovisual latinoamericano gira indudablemente en torno a Ricardo Darín, una figura que rompe el molde de las convenciones tradicionales y modernas de la celebridad y del estrellato, sobre todo el de Hollywood. Ningún otro actor del mundo hispanohablante se le puede comparar en versatilidad, alcance transnacional y carisma. Desafiando las expectativas de un texto biográfico, en *Ricardo Darín and the Construction of Latin American Film Stardom*, Clara Garavelli explica cómo el actor le ha dado forma a un fenómeno único. Con Darín como eje central, el libro ofrece un

periplo por el cine argentino desde la época silente hasta nuestros días, situando a esta figura icónica como producto de un sistema global y de una compleja historia nacional. Como indica la introducción, Darín es «una estrella latinoamericana del siglo XXI que —a pesar de sí mismo— hace necesaria una redefinición de lo que significa ser una estrella en el sur global» (p. 9).

La minuciosa investigación, casi arqueológica, realizada por Garavelli nos invita a descubrir una gran riqueza de información hasta entonces desconocida para la mayoría de los seguidores de Darín. Estos datos, provenientes de la prensa académica y popular, programas de televisión y radio, entrevistas personales y otras muchas fuentes nunca habían sido recopilados e integrados en un monográfico. Al reunirlos, la autora les da una coherencia que pone el foco en Darín no solo como la estrella de su propia carrera, sino también en el largo elenco de profesionales que han hecho posible este fenómeno. Garavelli enmarca lo biográfico en un riguroso análisis crítico del concepto sociológico del estrellato, enfocándose en la especificidad de su variante latinoamericana —este es, en realidad, el asunto principal del libro y la razón por la cual muchos investigadores continuarán regresando a esta fuente en el futuro—. Explora además el contexto histórico y sociopolítico que rodea a Darín dentro y fuera de las fronteras de Argentina, lo cual da como resultado una nueva periodización del cine argentino. Este libro no solo llena un vacío en los estudios de cine latinoamericano; más bien inaugura una nueva tendencia que apunta hacia una metodología de estudio que examina cómo los casos «únicos» son en realidad producto de sistemas mucho más amplios.

La carrera de Darín en diversos campos del audiovisual contiene numerosos ejemplos de desafío de convenciones y tendencias. Garavelli los recoge para presentar al actor en todas sus facetas: el máximo exponente del estrellato latinoamericano, pero también el hombre exitoso plagado por acusaciones del movimiento #MeToo; el joven galancito de sus primeros años de celebridad televisiva y el atractivo actor maduro; el profesional veterano cuyo éxito radica, en parte, en su aura de «hombre de al lado». Su currículum teatral es paralelo a su propia vida: «Ha atravesado en escena la mayoría de las llamadas “siete edades del hombre”» (p. 146).

Las páginas de este libro proporcionan una experiencia de lectura poco común en el ámbito académico. Sin abandonar el rigor de la investigación, la impecable documentación de los datos y el contraste de opinio-

nes —incluidas las del propio actor— con hechos demostrables, el libro invita a sumergirse en el tema, pero también a interrumpir su lectura para explorar en Internet videoclips y artículos sorprendentes. Por ejemplo, la discusión del activismo político de Darín se ameniza con datos sobre su disco autobiográfico titulado *De a dos* (1979) (p. 128), y la exploración antropológica del parentesco actoral de la familia Darín revela que su debut televisivo tuvo lugar a la edad de 22 meses (p. 103). El libro está estructurado cronológicamente en tres partes. La primera, «From Gardel to Darín: Film Stardom in Argentina», comprende tres capítulos teóricos que exploran el surgimiento del estrellato en Argentina en la era silente, pasando por la época dorada de la televisión, hasta el período postdictatorial. Aquí se profundiza en los inicios del cine argentino y la influencia de los estudios en la construcción de una industria cinematográfica que tendrá como producto el sistema que Darín llegó a subvertir. Una serie de cinco capítulos se agrupa bajo el título «From Child Theatre Performer and TV Celebrity to Film Star». Es aquí donde se revela la evolución de Darín desde su época de actor infantil hasta su consagración como protagonista de éxitos taquilleros. La última parte, «A “Hispanic” Star», explora la relación del artista con países fuera de Argentina, sus actividades de activismo político y social, y algunas de las controversias que le han rodeado a lo largo de su carrera. Aunque no se aborda su recepción en otros países latinoamericanos más allá de Argentina y Brasil, sí se analiza a fondo su influencia transcultural y su movilidad transnacional, especialmente en España e Inglaterra.

La extensa bibliografía, organizada por capítulos, servirá como punto de partida para futuros estudios sobre el estrellato, el teatro, la televisión, los estudios de género y otros temas. Es destacable el acceso de Garavelli a comunicaciones privadas con el propio Darín, quien respaldó el proyecto después de haber rechazado otras propuestas similares. Este respaldo es un punto a favor de Garavelli, a pesar de que ésta mantiene siempre una mirada neutral, enfocándose en el toque personal que estas comunicaciones aportan a la construcción de un icono que no deja de ser una persona real. Esta humanización del sujeto de estudio se anuncia ya desde la portada, que no opta por un retrato profesional, ni por una captura de pantalla de una película, ni por una instantánea típica de las revistas del corazón. Darín nos observa con un guiño picaresco y cómplice que se encuentra también en muchas de las fotografías en

blanco y negro incluidas en las páginas del libro, donde se muestra en poses espontáneas para ofrecernos un atisbo de su personalidad carismática.

Este trabajo presenta un retrato complejo y detallado del artista, o como él mismo se autodefine, del «artesano». Más allá de su inmensa versatilidad en diversos medios y géneros, el libro resalta tres aspectos principales. En primer lugar, Darín emerge no como una estrella solitaria, sino como parte de una extensa red de relaciones, desde las personales hasta las profesionales, desde sus predecesores hasta sus presuntos herederos. Esta red se filtra por todo el libro, mostrando a Darín como parte de una constelación más amplia que incluye no solo a su propia familia inmediata — es nieto, hijo, hermano y padre de actores—, sino a un firmamento en el que brillan también Susana Jiménez, Cecilia Roth, Alfredo Alcón, Adrián Suar, Oscar Martínez, Héctor y Ernesto Alterio y muchos otros que lo acompañan en fotos, obras de teatro, partidos de fútbol solidarios, películas y numerosas comidas en el programa de Mirtha Legrand (p. 105), amiga de la familia. En segundo lugar, el análisis se enmarca en su contexto sociopolítico, con especial atención al período de la dictadura militar y su efecto en el exilio de muchos trabajadores del cine y del teatro. En tercer lugar, se destaca una trayectoria marcada por una serie de puntos de inflexión que revelan que las constantes en la carrera de Darín son el cambio y la transición, que lo llevan a redefinirse siempre y a renovar su relevancia. Lo que hace a Darín único y extraordinario es esa tendencia a la redefinición y a la renovación, que lo propulsan en una industria en la cual la corriente del tiempo suele llevar a las estrellas en sentido contrario.

El libro proporciona un análisis limitado de las películas de Darín, que son muchas más de las que sus más ardientes seguidores podían imaginar. El capítulo ocho dedica bastante espacio a las dos películas de Fabián Bielinsky, que abrieron un nuevo espacio para la difusión de los talentos de Darín en nuevos mercados. Darín desafía la convención y la tendencia, y quizá por eso Garavelli repite: «El caso de Darín es diferente» (p. 223). Destaca la crítica de sus obras teatrales, menos estudiadas pero mucho más cercanas a la apreciación que el propio actor hace de su arte: «El teatro es el ejercicio de metodología que más me interesa. Es el mejor taller para un actor» (p. 144). En este aspecto de los estudios teatrales, el libro llena un vacío y constituye un punto de partida para críticas más amplias y profundas de estas obras, ya

que recoge muchos datos de las *performances*, por su naturaleza efímeras.

La mayor contribución del libro de Garavelli consiste en demostrar que el estrellato latinoamericano puede y debe estudiarse desde una perspectiva descentralizada. Ni Ho-

llywood ni Europa pueden explicar el fenómeno Darín, que no se ajusta ni a sus estructuras ni a sus expectativas: este libro ofrece una nueva forma de entenderlo.

Beatriz Urraca

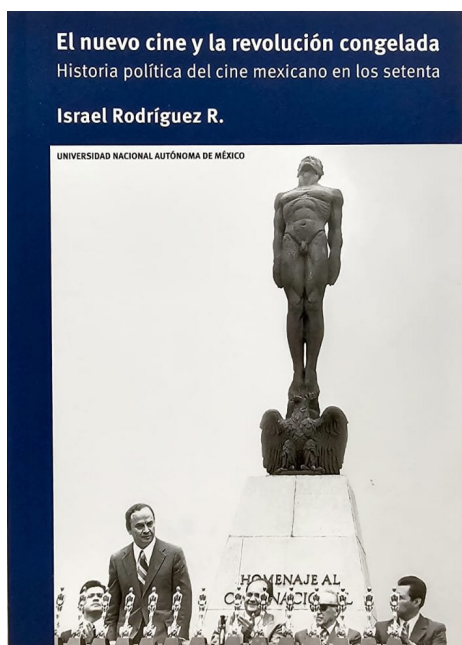
EL NUEVO CINE Y LA REVOLUCIÓN CONGELADA. HISTORIA POLÍTICA DEL CINE MEXICANO EN LOS SETENTA

Israel Rodríguez

Ciudad de México

Universidad Nacional Autónoma de México, 2023

432 páginas



Hay libros que se esperan con paciencia. *El nuevo cine y la revolución congelada*, primer estudio monográfico del historiador Israel Rodríguez, pertenece a esta categoría: el broche perfecto a una larga investigación sobre el cine y la cultura visual mexicana que se remonta a más de una década. En estos años, Rodríguez ha forjado una trayectoria sólida, tan coherente como bien acompañada. Incluso antes de la aparición de este volumen, sus trabajos sobre el cine político mexicano de los años sesenta y setenta eran ya de lectura obligada para muchos historiadores de las culturas filmicas mexicanas. Este libro, preparado a partir de su tesis

doctoral, permite a Rodríguez cerrar un ciclo y consolidar un cuerpo amplio, complejo y excelentemente documentado de investigaciones en torno a la relación entre el cine y el Estado mexicano.

Rodríguez está formado como historiador, y el peso de una institución como el Colegio de México, lugar de sus estudios doctorales, intensifica este marco disciplinar. La propuesta del libro es, pues, tan ortodoxa en el método como ambiciosa: abordar una historia (política) del cine mexicano (de los setenta). En su relato, el autor da cuenta de cómo las transformaciones de las culturas cinematográficas globales de aquellos años —la crisis de públicos y de las industrias audiovisuales, los cambios tecnológicos, la inserción del cine en tramas mediáticas más amplias y la consiguiente renovación estética e industrial que dio lugar al fenómeno de los nuevos cines en múltiples geografías— se emparejaron en México con un proceso de reconfiguración política de gran calado, promovido como respuesta a una crisis de régimen inédita en el periodo postrevolucionario mexicano.

Así, el autor sostiene que, especialmente durante el mandato sexenal del presidente Luis Echeverría (1970-1976), lo que comenzó como un impulso estatal a la renovación de una industria en decadencia terminó por invertir al Estado con un poder casi absoluto y discrecional sobre la producción cinematográfica nacional. Rodríguez defiende con vehemencia y un sólido aparato documental que este proceso se construyó sobre pilares de barro y una retórica ambigua, movilizadora por la administración de Echeverría como instrumento al servicio de un proyecto de restauración de régimen. A nivel interno, para «reconstituir su hegemonía política entre los amplios grupos de clase media urbana» (p. 16). A nivel externo, para recuperar una imagen internacional deslustrada por el constante ejercicio de represión y violencia contra amplios sectores sociales. Así, las contradicciones internas, la confrontación con los sectores industriales privados y el fracaso comercial de aquel llamado «nuevo cine mexicano» al interior del país, provocó, sostiene Rodríguez, que el proyecto cinematográfico del echeverrismo cayera como un peso muerto tras las elecciones de 1976 y la llegada al poder del también priista José López Portillo. Un mérito indudable del libro es articular este complejo entramado de historias en un relato unificado y coherente. En este sentido, es admirable la claridad de exposición y la gran generosidad, casi pedagógica, para explicar lo que tantas veces pareciera inexplicable. De hecho, el libro se sigue casi como un relato ficcional (y,

desde luego, hay algo en la política cultural de aquellos años, a caballo entre un oficialismo cursi y un rabioso tercermundismo antiimperialista, que facilita la incursión estilística del historiador en el terreno de la ficción). Rodríguez demuestra además un amplísimo conocimiento de fuentes hemerográficas y bibliográficas, así como una dedicación meticulosa a la recogida de testimonios y la sensibilidad necesaria para complementar los documentos con la historia oral. Sin embargo, por encima del uso de estas fuentes primarias sobresale el trabajo realizado en el Archivo General de la Nación. El buceo en los archivos de la Secretaría de Gobernación, de la cual dependía el Banco Nacional Cinematográfico y, por tanto, el rumbo de la política cinematográfica estatal permite a Rodríguez recuperar y reconstruir los discursos presidenciales, las agendas diplomáticas, los informes de censura o los planes y proyectos estatales. Toda una puesta al desnudo de la apasionante e inverosímil maquinaria burocrática y discursiva del poder echeverrista. Antes de apuntar algunas otras virtudes (que son muchas) y alguna limitación (que son menos), conviene dar cuenta de la estructura del libro. El volumen está dividido en dos partes. La primera analiza cronológicamente el proceso político del cine mexicano en el periodo que va de 1968 a 1979, y atiende a las siempre tensas relaciones entre el Estado y la industria cinematográfica. En primer lugar, se dibujan los contornos de una doble crisis: la de la industria cinematográfica y su relación con el Estado (que Rodríguez acierta a rastrear hasta los años de la inmediata posguerra) y la del proyecto político emanado de la Revolución Mexicana y encarnado hasta su neutralización burocrática por el PRI. El segundo capítulo reconstruye al microscopio los contextos políticos, el papel de la prensa oficialista y las negociaciones que llevaron a Rodolfo Echeverría, hermano del presidente y Director del Banco Nacional Cinematográfico, a plantear en 1971 un Plan de Renovación de la Industria Cinematográfica destinado a cambiar el rumbo del cine mexicano tanto como a restaurar la imagen del Estado. Aquí, Rodríguez apunta a la incapacidad de las estructuras estatales para consensuar una política cultural con la industria privada, que condujo a un corto periodo de intervención total del Estado en la producción cinematográfica del país. El tercer y último capítulo cubre el periodo 1975-1979. Primero, describe la imposición del oficialismo y la estatalización total de la industria cinematográfica, sobrevenida a partir de la aprobación del *Plan mínimo de acción inmediata* en 1975. Después,

narra el colapso del proyecto, desmantelado definitivamente en 1979 tras la entrada del gobierno del presidente López Portillo en 1976.

La segunda parte del libro cambia el paso por completo. Rodríguez abandona el enfoque cronológico para prestar atención a ciertos aspectos particulares de esta historia, que permiten profundizar y matizar la política de apertura y renovación del cine mexicano. El capítulo cuatro aborda la labor de la Dirección de Cinematografía durante el sexenio de Echeverría, tanto en sus obras más conocidas y duraderas (la creación de la Cineteca Nacional y del Centro de Capacitación Cinematográfica) como en sus labores más opacas (como el aparato censor estatal). El quinto aborda la intensa diplomacia cultural del echeverrismo y sus intentos por consolidar una imagen exterior alineada con los discursos del antiimperialismo y el tercermundismo. Por último, el sexto capítulo se distancia del oficialismo para reconocer la producción fílmica mexicana realizada en los márgenes y, muchas veces, en contra del Estado. Agrupaciones militantes, movimientos superochistas contraculturales y colectivos feministas se dan cita para trazar una historia marginal del cine de los años setenta, en el que irrumpieron las luchas de las clases populares que el echeverrismo dejaba de lado.

Aunque hay pasajes en los que el nivel de descenso al detalle documental resulta casi naturalista, Rodríguez plantea varias hipótesis generales fuertes, muchas a contrapelo de los relatos más consolidados sobre esta época. Señalaré las tres que, a mi juicio, son más relevantes. En primer lugar, neutraliza la centralidad del movimiento estudiantil de 1968 en la construcción del relato sobre el cine mexicano de los setenta. En su lugar, Rodríguez plantea una historia que se despliega mucho más acá y, desde luego, más allá del 68, poniendo en duda «la debatible tesis de que el movimiento estudiantil marcó un antes y un después en la historia del cine mexicano» (p. 68). Por otro lado, deshace varios equívocos y generalizaciones sobre el cine del echeverrismo. El autor demuestra con contundencia que, lejos de poner en marcha una maquinaria engrasada de estatalización autoritaria que acabaría con la producción privada, la política cinematográfica echeverrista tuvo mucho de improvisación y adaptación a contextos cambiantes. De hecho, sería solo el breve periodo 1975-1976 el que, metonímicamente, acabaría por representar en el imaginario colectivo (y en buena parte de la literatura académica) el autoritarismo de la política estatal del cine bajo el echeverrismo. Final-

mente, Rodríguez traslada una propuesta interesante: que el periodo 1970-1976 sería el último capítulo de la larga historia de las relaciones entre cine y Estado en México durante el siglo XX, cuyo punto final habría llegado con la demolición de la producción estatal durante el sexenio de López Portillo.

Para terminar, algunos comentarios sobre el libro al vuelo del poder de fascinación del proyecto echeverrista. Pese a llevar por subtítulo *Historia política del cine mexicano de los setenta*, el libro de Rodríguez se centra claramente en la política cinematográfica de Luis y Rodolfo Echeverría. Es cierto que el autor reconstruye ciertos aspectos de la relación entre cine y Estado durante los años, e incluso décadas, anteriores a este periodo. Y también que dedica algunas páginas al desmantelamiento de aquel proyecto por la administración de López Portillo. Sin embargo, ambos periodos (que, en rigor, ocupan casi la mitad de la década) son desplazados a los márgenes de esta historia y del libro; tratados, en suma, como desencadenantes y repercusiones de este proyecto central.

Esto demuestra, desde mi punto de vista, la inmensa capacidad de seducción de la trama discursiva de la «apertura cinematográfica». Durante el echeverrismo, los aparatos del Estado tuvieron la capacidad innegable de reconstruir, en el plano ideológico, un bloque hegemónico y erigirse como «el principio y el fin de todas las cosas» (p. 402). Por ello, aunque el autor mantiene, la mayoría de las veces, una sana distancia irónica con los discursos del oficialismo, su posición aparece, a veces, tan pegada a aquellos discursos (replicados, con sus diferentes matices e inflexiones, por periodistas, políticos, burócratas y cineastas) que acaba por empaparse de la ambivalencia que los caracterizó.

Esta tendencia a la mimetización aparece claramente en el capítulo cuarto, que narra el «innegable éxito internacional» (p. 267) del cine «tercermundista» mexicano.

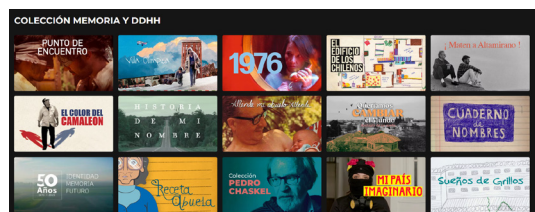
Aquí, Rodríguez se muestra perfectamente consciente de que la nueva política exterior no hacía sino «ayudar al restablecimiento de la unidad nacional mediante la reconciliación con los grupos disidentes» (p. 274), es decir, que la política exterior se debía leer en clave interna. Y, sin embargo, el capítulo tiende a dar pábulo a una serie hiperbólica de marcadores retóricos del oficialismo —el «éxito» internacional y la «calidad» de las películas; el «reconocimiento y la visibilidad internacional», la «conquista de los foros internacionales», etc.— que, en rigor, solo tuvieron ese peso en el plano interno. En este caso, la atención excesiva a los aparatos ideológicos del Estado priista responde también a una restricción metodológica inicial, tan útil para mantener la investigación en pie como limitante para abordar ciertos temas: la de mantener un «enfoque nacional» pese a reconocer las limitaciones «de estudiar el cine dentro de la dimensión nacional» (p. 32). Así, al descartar en gran medida el acceso a otras fuentes primarias producidas fuera de México, la política cultural internacionalista del echeverrismo aparece filtrada por su relato interno —y, por tanto, restringe las opciones de abordar de manera crítica en qué pudo consistir realmente aquel proceso—. Muchas otras historias quedan necesariamente fuera de este libro: algunas, como la del Centro de Producción de Cortometraje, ya están empezando a ser abordadas por Rodríguez y otros investigadores en un proyecto colectivo. Por el momento, la publicación de *El nuevo cine y la revolución congelada* ofrece un trabajo redondo y cerrado que, sin duda, será de lectura y referencia obligada tanto para esta como para las futuras investigaciones sobre la historia cultural y política del cine mexicano del siglo XX.

Miguel Errazu

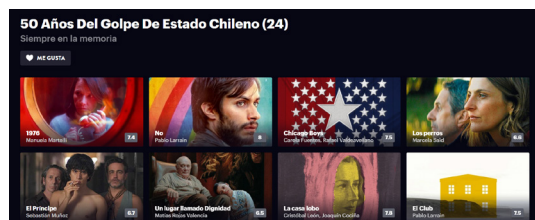
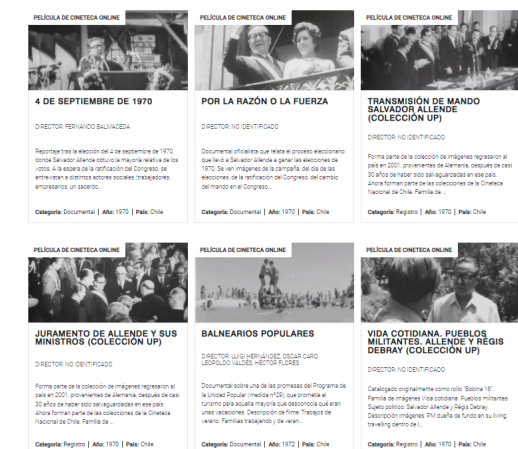
FESTIVALES Y PLATAFORMAS DE INTERNET

LA CONMEMORACIÓN DE LOS 50 AÑOS DEL GOLPE CIVIL MILITAR EN CHILE A TRAVÉS DE INTERNET

Compañías: Ondamedia, CNTV Play, Cineteca Nacional, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Cineteca de la Universidad de Chile, Filmin



PELÍCULAS DE LA COLECCIÓN



La conmemoración de los cincuenta años del golpe de Estado en Chile llegó en un complejo período político para el país. La desobediencia civil de la revuelta de octubre del 2019 llevó al desarrollo de un proceso de reforma constitucional. Primero, se votó para decidir si

se cambiaba o no la constitución legada por la dictadura civil militar de Pinochet. Con la mayor participación electoral desde el inicio del voto voluntario, en octubre 2020, ganó la opción de Aprobar la redacción de un nuevo texto constitucional.

Calzando con este proceso, en noviembre de 2021, se realizaron múltiples elecciones en el país: la de diputados, senadores y, más importante, la presidencial. Los principales candidatos al puesto fueron José Antonio Kast, presidente del partido ultraconservador de extrema derecha Republicanos e hijo de un exmilitar Nazi que, tras migrar a Chile, colaboró con la dictadura civil militar, contra Gabriel Boric, joven exlíder estudiantil. Tras una victoria parcial de Kast, la elección pasó a segunda vuelta. La tensión política fue enorme: la elección de Kast implicaba el fin del proceso constituyente y un endurecimiento de las políticas sociales; la de Boric, poder continuar con dicho proceso. La segunda vuelta, un mes más tarde, dio a Boric como ganador.

Tras un año de funcionamiento de la Asamblea Constituyente, se somete a plebiscito la propuesta de constitución. Tras duros meses de campaña, con noticias falsas de por medio y un mediocre acompañamiento periodístico, esta vanguardista propuesta fue rechazada. Se anunció el comienzo del segundo proceso constitucional, convocando a la elección de un segundo órgano que comenzó a trabajar en su propuesta en enero de 2023. El plebiscito que rechazó esta conservadora propuesta se realizó en diciembre de 2023. Al final de estos desgastantes y duros años, quedamos con la misma constitución que impuso a sangre la dictadura civil militar y con un precario equilibrio político, en el que vuelve a surgir la extrema derecha.

En este contexto, la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado en Chile fue un punto de disputa política. En medio del segundo proceso constituyente, con una desgastada confianza en la oficialidad, y con un Senado, Congreso y Consejo constitucional liderado por la coalición de Republicanos, la conmemoración fue incluso difícil. Chile Vamos, parte de esta colación, no quiso firmar el acuerdo de rechazo al golpe de Estado y las subsecuentes violaciones a los Derechos Humanos y, aún más, solicitó a todas las universidades que se entregaran los nombres de las personas que habían participado de actividades conmemorativas, solicitud que fue rechazada por las casas de estudio. En este complejo contexto, la conmemoración estuvo atomizada. Todas las actividades se reunieron en 50.cl (<https://50.cl/región/nacional/>),

sitio oficial del gobierno. Al visitar este sitio se podrá revisar actividades de variada índole, como semanarios, talleres, charlas, podcast, entre otras. En el espacio restante de esta reseña, exploraremos las muestras de cine realizadas en plataformas digitales.

Ondamedia, plataforma de *streaming* del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, contó con un promedio de 15.000 espectadores mensuales durante el 2023. Aquí se puede encontrar una colección de Memoria y Derechos Humanos que incluye: *Punto de encuentro*, de Roberto Baeza (2022), un documental donde dos cineastas usan la ficción para reconstruir lo que vivieron sus padres en un centro de tortura 45 años atrás. *Villa Olímpica*, de Sebastián Kohan (2022), documental sobre una comunidad de exiliados. *1976*, de Manuela Martelli (2022), ficción que narra como personas sin vinculación política deben tomar decisiones de vida o muerte por la dictadura. *El edificio de los chilenos*, de Macarena Aguiló (2010), documental sobre hijos del MIR exiliados en Cuba. *Maten a Altamirano*, de Juan Carlos Altamirano (2023), documental íntimo sobre este personaje clave, contada por su hijo. *El color del camaleón*, de Andrés Lübbert (2017), documental que cuenta la compleja historia de su padre, forzado a trabajar como cómplice de la dictadura. *Historia de mi nombre*, de Karin Cuyul (2020), sobre cómo la democracia se construyó silenciando el pasado. *Allende mi abuelo Allende*, de Marcia Tambutti (2015), documental de la nieta de Allende que explora los silencios y lo íntimo de la historia familia. *Queríamos cambiar el mundo. Apología de un sueño*, de Ricardo Carrasco (2023), documental sobre memoria y Derechos Humanos, que toma como base a seis sobrevivientes de un centro de torturas en la región de O'Higgins. *Cuadernos de nombre*, de Cristóbal León y Joaquín Cociña (2023), corto de animación sobre los menores de edad desaparecidos por la dictadura. Además de estas películas en la selección, también se pueden encontrar 35 películas más, entre las que se encuentran casi todos los documentales de Patricio Guzmán vinculados con el tema. También están disponibles *La ciudad de los fotógrafos*, de Sebastián Moreno (2007), *El pacto de Adriana*, de Lisette Orozco (2017), *Santiago, Italia*, de Nani Moretti (2018), *Volver a vernos*, de Paula Rodríguez (2002), *Matar a Pinochet*, de Juan Ignacio Sabatini (2019), *Cabros de mierda*, de Gonzalo Justiniano (2017), *El tío*, de Mateo Iribarren (2013), *El diario de Agustín*, de Ignacio Agüero (2008), *En septiembre canta el gallo*, de Nano Stern y Luis Emilio Briceño (2023), y *Kadima*,

el tiempo contenido, de Álvaro Gauna y Cristian Ortiz (2023), entre otras.

Por su parte, en CNTV Play, del Consejo Nacional de Televisión, se pueden ver variadas películas y series. Entre las series disponibles están *Mary and Mike*, estrenada en Chilevisión (2018), *Amar y morir en Chile*, miniserie transmitida por Chilevisión (2012), *Los archivos del Cardenal* (2011-2014), así como algunas temporadas de *Los 80s*, estrenada en Canal 13 (2008-2014). Cabe destacar *Una historia necesaria*, serie de 16 episodios estrenada en 2017 que en Canal 13 cable sufrió de censura ya que se eliminaron las fotografías de los torturadores al final de cada episodio. Las siguientes películas están disponibles en modo serializado: *Allende en su laberinto*, de Miguel Littín (2014), y *No, la serie*, de Pablo Larraín (2014). Además, se pueden ver las siguientes películas: *La muerte de Pinochet*, de Bettina Perut e Iván Osnovikoff (2011), *Chicago Boys*, de Carola Fuentes y Rafael Valdeavellano (2015), *GAP: Amigos personales*, de Claudia Serrano (2008), y *Guerrero, una vida y muchas batallas*, de Sebastián Moreno (2017), la cual también está en Ondamedia.

Aparte de estas dos plataformas de distintas instituciones del Estado, también están las colecciones digitales de la Cineteca Nacional, la Cineteca de la Universidad de Chile y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Con respecto a la Cineteca Nacional, podemos encontrar más de 80 títulos disponibles entre los cuales se encuentran varios números del *Noticiero alternativo*, del Grupo Proceso, así como al menos 20 registros distintos dentro de la denominada «Colección UP». Esta colección digital incluye igualmente diversas ficciones y materiales que buscan justicia y exploran la memoria, tales como *Compañero Presidente* (1971) o *Actas de Chile* (1986), ambas de Miguel Littín, o *Ya no basta con rezar*, de Aldo Francia (1972); y otros 10 registros y ficciones de larga duración sobre la solidaridad con el exilio y la lucha por los Derechos Humanos en Chile, entre las que podemos destacar *Dulce Patria*, de Andrés Racz (1984) e *Imagen latente*, de Pablo Perelman (1987). La selección también contiene películas con miradas de género, tales como *Calle Santa Fe*, de Carmen Castillo (2007), o *Somos +*, de Pedro Chaskel y Pablo Salas (1986).

Por su parte, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos también liberó más de 190 registros y películas. Entre los primeros están proyectos de entrevistas, varias performances y registros de corresponsales; entre las películas, se hallan *Un verano feliz*, de Alejandro Se-

govia (1972), *EEUU vs Allende*, de Diego Marín y José Alayón (2009), *¡Nae pasarán!*, de Felipe Bustos (2018), *Mi vida con Carlos*, de Germán Berger (2008), *Gringo rojo*, de Miguel Ángel Vidaurre (2016) y *Dos años en Finlandia* (1975) y *Así nace un desaparecido* (1977), ambas de Angelina Vázquez, entre otras.

La Cineteca de la Universidad de Chile también tiene una colección permanente de obras liberadas relacionadas con la casa de estudios, así como otras incorporadas mediante depósitos de cineastas. Entre las obras más destacadas que podemos encontrar: *Venceremos*, de Pedro Chaskel y Héctor Ríos (1970), *Pintando con el pueblo*, de Leonardo Céspedes (1971), *Descomedidos y chascones*, de Carlos Flores (1973), *A la sombra de don Roberto*, de Juan Diego y Håkan Engström (2007), entre varios registros como el Primero de mayo de 1971, la proclamación de Neruda como presidente (1969) o su funeral (1973). Por otra parte, y de la misma institución, UChileTV emitió la primera producción original del canal, *Golpe a la Chile*; sus 11 episodios, que relatan la experiencia de distintos funcionarios, académicos y estudiantes de la Universidad durante el día del golpe, están disponibles *online* en su cuenta de YouTube.

Fuera de todas estas posibilidades gratuitas de ver cine chileno *online*, también están las plataformas por pago,

como la española Filmin, que cuenta con 24 películas en la colección «A 50 años del golpe chileno, siempre en la memoria». Entre ellas, se encuentran: *Desaparecido*, de Costa Gavras (1982), *La casa de los espíritus*, de Billie August (1993), *Carne de perro*, de Fernando Guzzoni (2012), *Nostalgia de la luz* (2010) y *El botón de nácar* (2015), ambas de Patricio Guzmán, *Hoy y no mañana*, de Josefina Morandé (2019), *Tren popular de la cultura*, documental de Carolina Espinoza (2015), *Hawker Hunter; el ruido del silencio*, de Rodolfo Gárate (2023), y *Los muchos triángulos rosas*, de Luca Gaetano (2020). También hay una serie de películas sobre artistas y cómo se enfrentaron a la dictadura, como *Lemebel*, de Joanna Reposi (2019), *Zurita verás no ver*, de Alejandra Carmona (2019), y *Vicente Ruiz el tiempo real*, de Matías Cardone y Julio Jorquera (2022). También aparecen en esta selección varias películas ya nombradas aquí. También hay otras películas donde se pueden ver las consecuencias de la dictadura, como *El club*, de Pablo Larraín (2015), *Los perros*, de Marcela Said (2017), *Casa lobo*, de Cristóbal León y Joaquín Cociña (2018), *Mi mejor enemigo*, de Alex Bowen (2005), entre otras.

Claudia Bossay

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

Secuencias. Revista de Historia del Cine (ISSN: 1134-6795, e-ISSN: 2529-9913) es una publicación auspiciada por la Universidad Autónoma de Madrid, editada de forma ininterrumpida desde 1994 y publica dos números al año. Las bases de datos en las que está incluida *Secuencias* son: CARHUS+, CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas, España), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Film & Television Literature Index (EBSCO), International Index to Film Periodicals (FIAF), Índice H (Google Scholar Metrics), Latindex, ISOC, Open Academic Journals Index (OAJI), ERIH PLUS y la Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB). Desde 2010, la revista ha incorporado la evaluación ciega por pares (*peer review*), por lo que todos los artículos de investigación publicados han sido evaluados por especialistas anónimos ajenos a la redacción. Desde 2016, *Secuencias* se edita exclusivamente en versión en línea, de manera íntegra y en acceso abierto en su web: revistas.uam.es/secuencias

1. Cobertura

Secuencias tiene como objeto colaborar en la difusión creciente de artículos de investigación relativos a la historia del cine en cualquiera de sus aspectos u orientaciones que se realicen en España y en el ámbito internacional. Todos los textos sometidos a consideración por la Redacción de la Revista deberán ser trabajos originales, que no hayan sido publicados con anterioridad en ningún otro medio escrito impreso o electrónico. Tampoco se admitirán los artículos que estén siendo sometidos a consideración en cualquier otra publicación desde el momento del envío y hasta que la revista se haya pronunciado sobre su publicación. *Secuencias* podrá, no obstante, presentar en versión castellana trabajos ya publicados en otras lenguas que estime de particular interés o relevancia. Aunque, eventualmente, puedan considerarse manuscritos redactados en otras lenguas, la publicación en *Secuencias* será siempre en español.

2. Textos considerados para publicación

Artículos de investigación

Los trabajos originales de investigación tendrán la siguiente estructura: resumen en español e inglés de 250 palabras, palabras clave (máximo 10) en español e inglés, texto (introducción, material, resultados y discusión), agradecimientos y bibliografía. La extensión máxima del texto será de 25 páginas en formato Word, escritas a espacio y medio en Times New Roman 12.

Reseñas de libros, de DVD y plataformas

En ningún caso se admitirá el envío de notas o reseñas no solicitadas.

3. Información adicional

Secuencias no cobra a los autores ninguna tasa por presentación o envío de manuscritos, ni tampoco cuotas por la publicación de los artículos. La revista no acepta material previamente publicado. Los autores son responsables de obtener los oportunos permisos para reproducir el material (texto, imágenes o gráficos) de otras publicaciones y de citar su procedencia correctamente. La revista acusa recepción del manuscrito. Los juicios y opiniones expresados en los artículos publicados en la revista son de los autores y no necesariamente del Comité Editorial. *Secuencias* cuenta con un código ético y de buenas prácticas que apela a la responsabilidad de autores, editores y revisores (revistas.uam.es/secuencias/About/codigoetico).

4. Envío de originales y normas de presentación de los trabajos

Los autores interesados en enviar un artículo a la revista deberán entrar en *Secuencias* (<https://revistas.uam.es/secuencias>), ir al apartado Acerca de y acceder a Envíos en línea. A continuación deberán registrarse y seguir los pasos que le señalará la aplicación. Las condiciones relativas a las normas de presentación de los trabajos, se pueden consultar en el apartado Información para los autores de la página web de la revista (revistas.uam.es/secuencias/about/submissions).

Artículos

Zinebi año I

Santiago Aguilar

Novísimos cines latinoamericanos: claves de dos décadas de cine de ficción en América Latina

Minerva Campos Rabadán

El cineclub de Salamanca tras las *Conversaciones* (1955-1963)

Divulgador de un nuevo cine español

Manuel Herrería Bolado

Antonio Pérez Olea y la dramatización de la pintura

Guillermo G. Peydro