

Enfermos de cine



Una historia cultural
de la cinefilia en España,
1947-1967

Fernando Ramos Arenas

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Enfermos de cine

Enfermos de cine

Una historia cultural
de la cinefilia en España,
1947-1967

Fernando Ramos Arenas

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo 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.

© Fernando Ramos Arenas

© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, 2024

Colección: De Arte, n.º 24

Directora de la colección: Concepción Lomba Serrano



Co-funded by the
Erasmus+ Programme
of the European Union



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CIENCIA
E INNOVACIÓN



Prensas de la Universidad de Zaragoza
Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12. 50009 Zaragoza, España
Tel.: 976 761 330 puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

La colección De Arte de Prensas de la Universidad de Zaragoza está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas y avalado por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) y la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT).

ISBN 978-84-1340-705-0

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.: Z 278-2024

Introducción

El viernes 22 de febrero de 1962 el cineclub Madrid convocaba en la desaparecida sala Conde Duque a los cinéfilos locales con motivo de la presentación de la primera gran obra de Ingmar Bergman: *Sonrisas de una noche de verano* (1955). El cine estaba abarrotado con una multitud que había venido a admirar la película del director sueco y que se comportaba consecuentemente. Augusto M. Torres (2002, pp. 28-29), que años después sería el productor de *Arrebato* (I. Zulueta, 1980), recordaba de aquella tarde de su juventud el silencio sepulcral que se extendió por las filas de butacas cuando se apagaron las luces y comenzó la proyección:

Nadie comprendía una palabra de los abundantes diálogos, pero ningún espectador abría la boca, hacía el menor comentario, como si asistiésemos a una misa de réquiem, hasta que comenzaron a oírse unas risas, que fueron silenciadas por la mayoría de los asistentes, pero volvieron a repetirse en varias ocasiones ante la indignación del público.

El ambiente de «réquiem», el silencio autoimpuesto y la profunda lectura espiritual que se estaba dando a la obra nos remiten a una misa laica. El cine de la modernidad europea, hasta entonces tan a menudo comentado en revistas, coloquios y folletos pero tan poco visto, empezaba ahora a llegar y era recibido como le correspondía, con respeto y fascinación, incluso a costa de las propias películas: «Solo algún tiempo después cuando la vi subtitulada, comprendí que *Sonrisas de una noche de verano* es una de las mejores comedias de Bergman y que quienes aquella noche se reían eran los únicos suecos, o que entendían sueco, que había en la sala».

La anécdota es sin duda divertida, pero también ilustrativa. Habla de la pasión y las limitaciones que acompañaban al consumo de cine en la España de los años cincuenta y sesenta; de una experiencia comunal y de una forma muy especial de entender su disfrute; también de una manera habitual de contar esta historia, en la que la cinefilia aparece entrelazada con la vida y las experiencias de una determinada generación.

En torno al cine se había formado en esos años un entramado social y cultural que iba más allá de las películas. Como recordaba Miguel Marías, durante las dos primeras décadas de la dictadura el medio había sido «la diversión, la forma de esparcimiento más barata y popular, la forma más rápida de evadirse de un entorno social y vital insatisfactorio, el refugio de los novios cercados por el puritanismo ambiental, el espectáculo para toda la familia» (Marías en Heredero, 1993, p. 97). A partir de mediados de los años cincuenta esta experiencia compartida estaba empezando a ser también algo más: arte y disfrute, instrumento de reflexión política, lámpara para iluminar la realidad contemporánea y pantalla en la que se reflejaban sueños, miedos y aspiraciones de una sociedad en cambio.

De esta transformación trata este libro, y lo hace poniendo el foco no tanto en las películas sino en el contexto generado alrededor del medio: esta es la historia de una pasión y de las prácticas culturales que la acompañaron. La historia del cine que plantean reconstruir las siguientes páginas es por ello una que va más allá de aquellos títulos y autores que aparecen habitualmente en los libros; es una historia ampliada del cine español de los años cincuenta y sesenta y una reflexión sobre su legado, pero también pretende ser algo más: una contribución a la historia cultural del país.

Esta pasión cinéfila tenía causas y consecuencias bien visibles. Entre las primeras se incluyen la infinidad de cineclubes, cines parroquiales y cinefóruns surgidos en estos años, la forma en que el cine empezó a ganar presencia en las publicaciones culturales, la aparición de revistas especializadas, la impresión de panfletos, boletines y programas de mano que hablaban de una fascinación hasta entonces no vista. Fueron estos también los primeros años de una Filmoteca que funcionaba más mal que bien, así como de «semanas» y festivales de todo tipo: de cine en color, de cine *amateur*, de cine religioso...; una época de discusiones y polémicas apasionadas, conferencias, conversaciones e incluso una cátedra universitaria dedicada al cine. Las consecuencias de estos cambios serían duraderas. Sirvieron para fundamentar una revolución simbólica con la que se estaban poniendo los pilares de la cultura cinematográfica nacional de las siguientes décadas: habían surgido las instituciones, actores, discursos que habrían de impregnar las formas hegemónicas de ver, comentar y valorar el cine en España. También se estaba generando una determinada convicción sobre el tipo de cine promocionable desde el Estado y sobre el tipo de historia que se había de contar de su pasado.

¿Cómo definir esta *cinéfilia*, este especial interés por el cine, aparecido precisamente en los años en los que el medio empezaba a perder ante la televisión el monopolio sobre las imágenes en movimiento? Esencialmente se trató de una nueva forma de ver películas, de hablar sobre ellas y de distribuir este discurso, una sublimación del cine como práctica cultural. Así la definía Antoine de Baecque (2003, pp. 11 y ss.) refiriéndose al arquetipo parisino de ci-

neclubes, de la *cinémathèque* y de revistas como los *Cahiers du cinéma* en las que por entonces futuros directores como F. Truffaut o J.-L. Godard se batían el cobre defendiendo que directores como Alfred Hitchcock debían ser considerados *auteurs* y, por lo tanto, artistas. Pero De Baecque presentaba también su historia como un estudio con una visión más general y aplicable, por lo tanto, a otros contextos: y es que, pese al innegable peso del referente francés, la cinefilia fue un fenómeno internacional que estaba marcando una época en la que las películas de verdad importaban, parafraseando al comisario cinematográfico del MoMA Dave Kehr. En esos años, la cultura cinematográfica estaba viviendo en toda Europa una profunda transformación marcada por esta fascinación, en la que nuevos actores, nuevas instituciones y nuevos discursos marcarían el paso.¹

España no fue una excepción. Mientras en revistas como *Nuestro Cine* (1961-1971) los escritores y cineastas más comprometidos políticamente reflexionaban sobre un cine realista y crítico que sirviese para poner el foco en las injusticias de la dictadura, otros se enzarzaban en *Film Ideal* (1956-1970) en debates acerca de la estética de determinados directores de cine de género. En algunos de los nuevos cineclubes (unos trescientos en 1960) empezaba a verse un cine distinto, que venía a menudo de fuera o del pasado: un cine comentado, criticado, diseccionado en publicaciones que en algunos casos estos mismos clubes ponían en marcha. Y, aunque Madrid seguía siendo el centro irradiador de muchas de estas iniciativas (algunas de ellas generadas en torno al Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas [IIEC], aparecido en 1947, o a la Filmoteca, fundada en 1953), esta transformación estaba teniendo lugar en toda España. En Salamanca, en torno al cineclub del Sindicato Español Universitario (SEU), aparece por ejemplo en 1955 la revista *Cinema Universitario*; en Barcelona echa a andar *Documentos Cinematográficos* en 1960 basándose en el trabajo del cineclub de un colegio mayor universitario. Fueron sobre todo las nuevas generaciones cinéfilas crecidas en el franquismo las que comenzaron a cuestionar a través del consumo y discusión de *otras películas* (vistas sobre todo de *otra manera*) algunos de los dogmas de la política cultural oficial. También empezaban a descubrir líneas genealógicas que las conectaban con un pasado interrumpido en 1936 y a mirar al extranjero, adaptando la modernidad que aún parecía venir de

1. En el sentido de lo planteado por Antoine de Baecque (2003), este libro entiende la cinefilia como práctica cultural alrededor de determinadas formas de consumo y valoración cinematográfica que en su forma clásica surgen dentro del contexto histórico delimitado en Europa por el final de la Segunda Guerra Mundial (resurgimiento de la cultura cinematográfica) y 1968 (diferenciación de públicos y paulatina especialización de los debates tanto teórica como políticamente). Estos referentes generales serán concretados en el caso español. Renunciamos por ello a diferenciaciones más específicas del término sustentadas sobre todo en debates críticos aparecidos dentro de esta cinefilia clásica y en las que el término (o sus posteriores declinaciones, como «cinéfago») empieza a perfilarse como una forma de consumo apasionada, asistemática, poco reflexiva, esteticista y —con el paso del tiempo— cada vez más retirada a su propio elitismo. Véase en este sentido el volumen de Cristina Pujol Ozonas (2011) y, concretamente para el caso español, las páginas que van de la 127 a la 142.

Francia, Italia o Estados Unidos. Esta forma de comportarse ante cambios internacionales, de declinar en su aquí y ahora la revolución que empezaba a llegar con los nuevos cines, les estaba además dando la oportunidad de reflexionar sobre sus realidades más cercanas.

A lo largo de los años sesenta se verá cómo esta cinefilia gana en autonomía y diferenciación: la forma de comportarse de sus miembros, sus discursos y sus instituciones son ejemplos de un campo cultural muy rico, cada vez más especializado, interesado en reflexionar de una manera novedosa acerca del medio y en hacerlo también sobre un país al que esta forma de entender el cine está ayudando a cambiar. Esto habría de tener plasmación fílmica en aquello que se llamó Nuevo Cine Español (NCE) desde mediados de la década, una alternativa local a los nuevos cines europeos o quizá el paradójico ejemplo de la disidencia financiada por el ministro de Información y Turismo para lavar la cara al régimen. O un poco de ambas cosas y seguramente algunas más, como demuestran películas de la talla de *La tía Tula* (M. Picazo, 1964), *La caza* (C. Saura, 1966) o *Nueve cartas a Berta* (B. Martín Patino, 1966), que han resistido muy bien el paso del tiempo.

Este libro no quiere ofrecer un panorama completo de la cultura cinematográfica de estos años. Busca más bien acercarse a la cinefilia limitándose a cuatro ejemplos que en su singularidad permiten entender la pasión y la complejidad que caracterizaron la labor de las instituciones, las prácticas de los protagonistas y el contenido de sus discursos. Aunque puntualmente se haya de volver a temas ya tratados a la hora de entender la evolución de la cinefilia local (las Conversaciones de Salamanca, las dificultades y la importancia de la asimilación neorrealista o las imposiciones de la actividad censora), la intención es resituar algunas de las cuestiones, planteando así una lectura que ofrezca nuevas interpretaciones. Esta reconsideración del estado de la cuestión se extiende también a la utilización de las fuentes. Estas incluyen la lectura crítica de los títulos más clásicos, también material de archivos públicos y privados (sobre todo en lo referente al trabajo de los cineclubes), un importante análisis de las revistas especializadas y entrevistas en profundidad con algunos de los protagonistas de las siguientes páginas.²

2. Parte del presente libro se basa en un trabajo de investigación realizado a lo largo de la última década, en el que se analizó y comparó la cinefilia bajo la dictadura en dos países durante los años cincuenta y sesenta: la España franquista y la República Democrática Alemana. El resultado de este análisis contrastivo fue publicado en alemán en 2021 en la editorial Springer: *Cinephile unter der Diktatur*. En ese proyecto, además de analizar publicaciones contemporáneas, se visitaron archivos públicos y privados y se realizaron entrevistas en profundidad con algunos de los principales actores implicados. Evidentemente, las aportaciones han de ser entendidas también como síntesis y nueva interpretación de trabajos previos de otros historiadores, que aparecen convenientemente citados. A lo largo de este tiempo, la investigación fue financiada por la DFG (Deutsche Forschungsgemeinschaft, STE 485/10-1), la Unión Europea a través de su programa Marie Curie y el Servicio Alemán de Intercambio Académico DAAD (EU/FP7/Marie Curie Actions/COFUND). Algunas de las ideas expuestas en el segundo y cuarto capítulo aparecieron respectivamente en dos artículos publicados en las revistas *Área Abierta* en 2016 («El Instituto antes de Salamanca. Los primeros años del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas [1947-1955]») y en el *Journal of Spanish Cultural Studies*

El volumen reúne cuatro casos de estudio que se acercan desde distintas perspectivas a esta cultura cinematográfica, tan diversa, tan viva y paradójica. Los cuatro aúnan diferentes niveles de análisis (referidos a las instituciones, prácticas y discursos que en ellos confluyen) y van desde las iniciativas puestas en marcha en torno al IIEC madrileño a finales de los años cuarenta hasta la expansión del movimiento cineclubista y la forma en que, desde un cineclub barcelonés, se preparó la recepción del cine de la modernidad. Se planteará asimismo un nuevo acercamiento al consumo cinematográfico que se centrará en los *desajustes* que encontramos en el corazón de la cinefilia bajo la dictadura. Los resultados fueron a menudo paradójicos; además de lo castradora que resultó en general para creadores y espectadores, la censura tuvo también en algunos casos un efecto productivo al generar ricas especulaciones, debates y discusiones en torno a un cine leído. Para entender estos efectos, el texto interpreta la fascinación cinéfila en esos años como fruto de un debate apasionado, pero también a la fuerza especulativo; un debate en el que, debido al difícil acceso a obras clave, se encuentran a menudo suposiciones sin fundamento y errores. Esta forma de consumo simbólico estaba pues hablando de aquel cine que se echaba en falta, pero lo estaba también haciendo de las ansiedades e intereses que caracterizaron esta cultura cinematográfica bajo el franquismo. El episodio relatado por Augusto M. Torres al inicio de este texto sería un buen ejemplo de la habitual mezcla de fascinación y desconocimiento generada en estos ambientes. Finalmente se analizará el relato que desde esta cinefilia se planteó de la historia del medio y sobre todo de la historia del cine español, relato que sería de gran importancia durante las siguientes décadas en ámbitos académicos, críticos y políticos. Su peso aún se deja sentir en nuestra época.

Antes de comenzar con el análisis de estos episodios, en el siguiente capítulo se plantean una serie de reflexiones acerca de la perspectiva desde la que se emprende este estudio. Tras situarlo dentro de un intento de repensar la historia del cine centrado en la cultura cinematográfica, se explorará la diferenciación campo/subcampo cultural como punto de partida para entender los *procesos* que se encuentran en el centro del análisis. En línea con este interés en los procesos, en su inestabilidad y complejidad intrínsecas, este primer capítulo no ofrece un marco rígido aplicable de forma sistemática a nuestra comprensión del pasado; más bien se busca proponer algunas reflexiones iniciales sobre nociones relevantes que serán desarrolladas en detalle más adelante.

Aunque su redacción ha sido mucho más reciente, el interés por las cuestiones que trata este libro comenzó a tomar forma hace algo más de una década

en Leipzig, Alemania. Su realización no hubiera sido posible sin el apoyo e inspiración de muchos de los colegas que desde entonces han acompañado su preparación en las universidades de Leipzig, Georgetown (Washington DC) y Complutense de Madrid.³

Me gustaría además agradecer el apoyo prestado en este tiempo por el personal de otras instituciones sin las cuales hubiese sido imposible acceder a los materiales que proporcionan la base para este trabajo. En la Biblioteca Nacional de Madrid, el Archivo General de la Administración, la Biblioteca de la Filmoteca Española, la Biblioteca de la Filmoteca de la Comunidad Valenciana, la Hispanic Division de la Biblioteca del Congreso en Washington DC o el Bundesarchiv en Berlín encontré siempre la asistencia necesaria para realizar mi investigación; también la profesionalidad para soportar peticiones de acceso a fondos que en alguna que otra ocasión seguramente probaron la paciencia del personal.

A Julio Blanco Mallada, Luis Deltell, José María Faraldo, Alicia Fuentes Vega, Carolina Rodríguez, María Antonia Paz, José Luis Sánchez Noriega, Rüdiger Steinmetz, Nuria Triana-Toribio y Alejandro Yarza agradezco su ayuda en los últimos años y en distintas fases del proyecto. El libro se lo dedico a Sarah, también por su ayuda, por su paciencia y por aguantar mis humores.

Madrid, en junio de 2023

3. La publicación del volumen ha sido apoyada por la Cátedra Jean Monnet Modern Times (621102-EPP-1-2020-1-ES-EPPJMO-CHAIR), el proyecto de investigación «Un Campus Global: universitarios, transferencias culturales y experiencias en el siglo xx (PID2020-113106GB-I00)» y el grupo de investigación de la Universidad Complutense Historia e Imaginarios Audiovisuales (970925).

Índice

Introducción	9
Capítulo 1. Cine más allá de las películas.....	15
Diferenciación cinéfila	21
Tres ejes para repensar la cultura cinematográfica	28
Espacio	30
Registro	33
Tiempo	35
Capítulo 2. El Instituto.....	37
Una generación frente al cine.....	44
Filmólogos contra cinéfilos	54
Segundo de Chomón	63
«La parte más válida de nuestro cine».....	68
Capítulo 3. Los cineclubes.....	71
Entre la universidad y la Iglesia.....	72
Organización nacional e intentos de control estatal.....	81
Variaciones en el trabajo cineclubista	94

Más allá de la disidencia	107
Paradojas de la cinefilia desarrollista	116
Capítulo 4. Desajustes cinéfilos	125
Censuras y especulaciones	128
Admirado y desconocido cine moderno.....	135
Formación libresca	140
Espíritu epigonal	148
«Los que estuvimos fuimos los de siempre»	152
Capítulo 5. Otros pasados y nuevos presentes.....	157
Nuestro cine	160
Antes de nosotros, nada.....	170
Reflexiones finales a sesenta años vista.....	189
Fuentes y bibliografía	197
Fuentes de archivo.....	197
Bibliografía	197

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en enero de 2024

Colección De Arte

- 1 Jesús Pedro Lorente (ed.), Ángel Azpeitia, *Exposiciones de arte actual en Zaragoza: reseñas escogidas 1962-2012* (2013).
- 2 Amparo Martínez Herranz (coord.), *La España de Viridiana* (2013).
- 3 Chus Tudelilla Laguardia, *Mathias Goeritz. Recuerdos de España (1940-1953)* (2014).
- 4 Malena Manrique Ara (ed.), *Goya a vuelapluma. Los escritos del Cuaderno italiano* (2014).
- 5 Alberto Prieto Aguaza, *Ventanas, espejos y sombras: imagen analógica y textualidad en Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle* (2014).
- 6 Isabelle Leymarie, *Del tango al reggae. Músicas negras de América Latina y del Caribe* (2015).
- 7 Antonio Bayona de la Llana y Julián Gómez Rodríguez, *Pilar Bayona. Biografía de una pianista* (2015).
- 8 Marisancho Menjón Ruiz, *Salvamento y expolio. Las pinturas murales del Monasterio de Sijena en el siglo XX* (2017).
- 9 María del Mar Agudo Romeo, Alfredo Encuentra Ortega y Juan Francisco Esteban Lorente(eds.), Juan Horozco y Covarruvas de Leyva. *Trescientos emblemas morales* (2017).
- 10 Francisco Javier Lázaro Sebastián y Fernando Sanz Ferreruella, *Goya en el audiovisual. Aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo* (2017).
- 12 Ana Asión Suñer, *Cuando el cine español buscó una tercera vía (1970-1980). Testimonios de una transición olvidada* (2018).
- 13 José Antonio Val Lisa, *Juan José Gárate. Tiempo y memoria* (2019).
- 14 Lola Caparrós Masegosa, *Instituciones artísticas del franquismo: las exposiciones nacionales de Bellas Artes (1941-1968)* (2019).
- 15 Vinciane Trancart, *Visiones desafinadas. Prácticas y representaciones de la guitarra en Madrid y en Andalucía (1883-1922)* (2019).
- 16 Ascensión Hernández Martínez, *Las ciudades históricas y la destrucción del legado urbanístico español. Fernando Chueca Goitia* (2019).
- 17 Valeriano Bozal, *Otra España negra* (2020).
- 18 Marie-Angèle Orobon y Eva Lafuente (coords.), *Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España (1830-1918)* (2021).
- 19 Carlos Mas Arrondo, *Pablo Gargallo. La luz habitada* (2021).
- 20 Julián Díaz Sánchez, *Pensar la historia del arte. Viejas y nuevas propuestas* (2021).
- 21 Magdalena Illán Martín, *Aurelia Navarro. Semblanza de una artista contra corriente* (2021).
- 22 Julio A. Gracia Lana, *El cómic español de la democracia. La influencia de la historieta en la cultura contemporánea* (2022).
- 23 Arantza Argudo Martínez, *Mujeres dibujantes de cómic español en los años del boom (1975-1992). La entrada de la mujer en la industria de la narración gráfica* (2023).



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza



Moviéndose entre la historia del cine y la historia cultural, este volumen ofrece un singular acercamiento a la edad de oro de la cultura cinematográfica en España desde finales de los años cuarenta hasta el tardofranquismo. Se centra en los objetos de esta pasión cinéfila (las películas, los directores), pero sobre todo en sus protagonistas: los miles de aficionados que, en visitas a salas y cineclubes, en los textos de las nuevas revistas o en los viajes a festivales encontraron en el cine una nueva forma de ocio y cultura, una manera de reflexionar críticamente sobre su realidad, de perfilar su identidad y transformar el país.



Calidad en
Edición
Académica
Academic
Publishing
Quality

