

## *Film Ideal y Nuestro Cine*

# Tendencias de la crítica cinematográfica española en revistas especializadas, años sesenta

Iván Tubau Comamala

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

FILM IDEAL Y NUESTRO CINE

TENDENCIAS DE LA CRITICA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA  
EN REVISTAS ESPECIALIZADAS, AÑOS SESENTA

Tesis doctoral presentada por  
Ivan Tubau Comamala  
y dirigida por  
el Dr. D. Gabriel Oliver Coll



Universidad de Barcelona, septiembre de 1979

T O M O I I

4. TESTIMONIOS

"Estudiar esas críticas no es estudiar historia del cine, sino estudiar la historia de los mitos y obsesiones de jóvenes españoles de cierta edad en los años sesenta."

(De la entrevista con José Luis Guarnex)

"Eramos pobres gentes que vivíamos como podíamos."

(De la entrevista con José Monleón.)

4.1. SON TODOS LOS QUE ESTAN

Las operaciones de selección, en este caso, ofrecían menos dificultades que en el capítulo anterior. Había que buscar, por una parte, la visión de conjunto que sólo podían proporcionar aquellas personas que hubieran permanecido en cada publicación de principio a fin; por otra, había que registrar el testimonio de quienes tuvieron un papel decisivo en las diversas etapas por las que atravesaron ambas revistas.

En lo que se refiere a Film Ideal, la visión de conjunto nos la ofrece Félix Martialay, fundador de la revista y director y editor de la misma hasta el último número.

Para la primera etapa --la que se mueve en la órbita de Propaganda Popular Católica-- hubiese sido fundamental contar con el testimonio de José María Pérez Lozano, director de la revista desde su fundación y cabeza visible del grupo escindido en 1961. Desafortunadamente, Pérez Lozano --como Claudio Guerín Hill, miembro de la segunda hornada de Nuestro Cine, o Segismundo Molist, de la última etapa de Film Ideal-- decidió boicotear nuestro trabajo muriéndose. El testimonio sobre esta etapa inicial lo aportará Juan Cobos, fundador asimismo de la revista y protagonista principal de la segunda escisión (1965).

Nadie mejor para hablar del segundo período que José Luis Guarner, introductor del cahierismo en la revista y propulsor --no del todo voluntario-- de la etapa "marciana",

y Miguel Rubio, que sistematizó a nivel operativo la conversión de Film Ideal en una versión hispánica de Cahiers du Cinéma.

La última "generación" de Film Ideal, la que intenta superar de algún modo la dicotomía "marcianismo/contenutismo", está excelentemente representada por Fernando Méndez-Leite (hijo), uno de los hombres clave del período final.

Pasemos a Nuestro Cine. José Monleón --copropietario y director efectivo-- y Jesús García de Dueñas --redactor y miembro del consejo de redacción-- permanecieron en la revista de principio a fin: ellos nos dan, cada uno desde su ángulo, la visión de conjunto.

Los testigos de la primera etapa --la más influida por el Partido Comunista -- serán el delegado de la revista en Barcelona, Román Gubern (que podría representar la línea posibilista) y José Luis Egea, encuadrable en el ala de los "duros".

La etapa intermedia, durante la cual se flexibilizó la metodología y se desarrolló la operación Nuevo Cine Español, quedará representada y explicada por Alvaro del Amo, procedente del grupo de Cuadernos para el diálogo y uno de los pocos teóricos que ha tenido en España la crítica cinematográfica.

En cuanto al último período de Nuestro Cine, en que como se ha visto la publicación dio un indudable giro hacia las posiciones cahieristas antes combatidas, el testimonio idóneo era el de Miguel Marías, acaso el hombre que con sus escritos hizo más evidente el espectacular cambio.

Todas las entrevistas se celebraron en Madrid, excepto las de José Luis Guarner y Román Gubern, que tuvieron lugar en Barcelona. En función de las disponibilidades de tiempo por parte de cada entrevistado y de mis sucesivos despla-

mientos a Madrid, el orden de realización de las entrevistas (que por supuesto no podía ser conservado) fue el siguiente: Fernando Méndez-Leite, Jesús García de Dueñas, Félix Martialay, José Luis Egea, Miguel Marías, Alvaro del Amo, Miguel Rubio, Román Gubern, José Luis Guarner, Juan Cobos y José Monleón.

Las entrevistas fueron todas registradas en magnetófono. En la transcripción se ha operado con absoluta fidelidad: he reelaborado la forma lo mínimo imprescindible para permitir una lectura fluida y he respetado escrupulosamente no sólo lo que decía cada entrevistado, sino el cómo lo decía: de ahí el tono coloquial dominante y los templos distintos de las entrevistas (existía en cada caso un cuestionario pacientemente elaborado tras la lectura de las colecciones completas, pero en bastantes ocasiones dicho cuestionario fue desbordado por el entrevistado). He suprimido los pasajes irrelevantes a efectos de mi investigación, pero he conservado detalles en apariencia anecdóticos que no obstante, por una u otra razón, he considerado esclarecedores.

4.2. LOS HOMBRES DE FILM IDEAL

FÉLIX MARTIALAY

Cofundador y copropietario de Film Ideal. Sucesivamente redactor, redactor-jefe y director de la publicación, y editor y propietario único en su última etapa.

Nacido en Burgos en 1925. Estudios en la Academia general militar y en la Academia de ingenieros. Filosofía y letras. Estudios inacabados en la EOC. Teniente coronel de ingenieros. Periodista.

Ha colaborado en El Alcázar --periódico del que es actualmente subdirector--, La Noche, Flores y Abejas, Mensaje, Signo, Juventud, Reconquista, Formación y Rumbos.

Sus actividades principales han sido la milicia y el periodismo. Ha sido asimismo profesor de Historia del Cine en la facultad de ciencias de la información de Madrid y en la cátedra de cinematografía de la Universidad de Valladolid, así como jurado en diversos festivales cinematográficos, seleccionador de programas deportivos en TVE y redactor de espectáculos en RNE. Ha dirigido cineclubs y cinefóruns en colegios mayores.

Ha publicado cinco novelas, números monográficos de Temas de Cine dedicados a Pasolini y a Hawks, una Historia de la selección nacional de fútbol, en tres tomos, la Historia del Real Madrid y El Atlético de Madrid.

Ha obtenido tres premios nacionales de la Dirección general de cine y cinco del Círculo de escritores cinematográficos.

Se declara católico y falangista.

- ¿Qué habías tenido que ver con el cine antes de la fundación de Film Ideal en 1956?

- Yo había sido primero muy aficionado, que es como se llega a estas cosas. Después empecé a hacer crítica de cine en Signo, en cuya redacción recalé porque estaba haciendo crítica en Formación, una revista militar en la que había un señor --no recuerdo quién era-- que trabajaba en Signo y me llevó. Ahí conocí a Pérez Lozano, a Juan Cobos, a Pablo Izquierdo, en fin, a todo aquel grupo. Y ahí empecé a hacer crítica de cine con Juan Cobos (José María [Pérez Lozano] no hacía porque era redactor-jefe): Cobos hacía las películas que le apetecían y las que no me las largaba a mí, que para eso él era más antiguo en la casa.

- ¿Podrías hacer una pequeñísima historia de la fundación de FilmIdeal?

- Pequeñísima y larguísima. Además de Signo se quería hacer un semanario de órbita nacional que sustituyera a otro que se había hundido, llamado Ambiente y dirigido por Jiménez Quílez. Jiménez Quílez se marchó a Gaceta Ilustrada, creo

recordar, y entonces la revista se hundió. Pero vamos, ya estaba bastante hundida, no fue su marcha lo que la hundió, sino otra serie de cosas. Entonces quisieron hacer un sustituto de Ambiente, uniéndose en la parte financiera un semanario me parece que de Bilbao que quería venirse aquí [Madrid] y no sé qué otra cosa y se fundaba Propaganda Popular Católica para hacer, aparte del semanario, una serie de libros y folletos. (Luego los del Opus hicieron unos folletos que mataron a los de PPC, porque los hacían con más medios.) Pérez Lozano fue llamado para dirigir esa nueva publicación que se iba a hacer y tiró de Signo porque necesitaba gente: Paco Izquierdo para que le confeccionara, Juan Cobos y yo (yo tenía título de periodista, había pasado por la Escuela hacía muchos años, y Cobos era aficionado a estas cosas). Nos fuimos a PPC los cuatro. Un día, estando en PPC, vino un cura que fue muy famoso en aquellos años, no me acuerdo si era el padre Córdoba, diciendo que era el auge de los cineclubs, había una euforia de cineclubs católicos que surgían como hongos. El problema era que el obispo o quien fuera le decía al cura de una población mayor de cinco mil habitantes: "Haga usted un cineforum y un cineclub." Y ese pobre hombre el cine lo había considerado siempre pecado (!qué barbaridad, el cine!) y acudía allí pidiendo árnica, diciendo: "Oiga usted, ¿y eso cómo se hace?" Entonces ya empezaba a sonar el nombre de Pérez Lozano --y el de Cobos y el mío-- en Signo, y venía a pedirnos consejo. Entonces el cura le dijo a Pérez Lozano: "¿ Por qué no hacen ustedes una hojita donde me digan lo que tengo que preguntar y lo que tengo que contestar y todas esas cosas?" Y ahí surgió la idea: ¿por qué no hacemos esas hojitas? En principio se pensó hacer un doble folio o un folio con el título de las películas,

la ficha, puntos a tocar por el señor que fuera a dar la conferencia previa a la presentación y ocho o diez preguntas a proponer en el coloquio para hacer el cine-forum. Total, que como pasa siempre: en dos folios no nos cabe, en cuatro, en ocho, en dieciséis... Total: una revista de treinta y dos páginas. El segundo problema, si seguimos con esta prehistoria, fue el título: no teníamos a nadie detrás, éramos cuatro señores que empezaban a hacer esas cosas. El problema del título, pues lo que se le ocurrió a todo el mundo: "Fotogramas" ya está registrado, "Primer Plano ya está registrado... Coincidió aquello con que Pío XII dio aquel no sé si mensaje o encíclica sobre cine y situó "El film ideal". Entonces Pérez Lozano dijo: "Hombre, yo creo que lo mejor es «Film Ideal», porque ya sabemos de lo que vamos a tratar y cómo se va a tratar el hecho cinematográfico." Y de ahí se llamó Film Ideal. Estábamos los cuatro y no teníamos entre todos más allá de cinco duros, y por no sé qué extraña coincidencia nos pusimos en contacto con el padre Sobrino, que tenía unas cosas de las Congregaciones Marianas, unas fichas cinematográficas que no sé cómo se llamaban... Las fichas del Sipe, ¿podría ser Sipe? [pregunta a Marcelo Arroita-Jáuregui, presente en la primera parte de la entrevista].

ARROITA-JAUREGUI: No, yo en esa época no... Fui a Film Ideal cuando me llamaron, y el día que iba a ir leí las cosas que decían sobre Los Vikingos y dije: en este periódico yo no puedo colaborar. Lo abandoné, hasta que de nuevo me llevaron ya un poco atado.

MARTIALAY DE NUEVO: ...Me parece que era el Sipe, sí, eran unas fichas (más o menos lo que nos había pedido aquel cura) donde se ponían el 4R, el 3R y todas esas cosas. Hablaron después con el padre Sobrino, porque el padre Sobri-

no tenía instalaciones, ficheros y todas esas cosas, que nosotros no teníamos ni sitio donde ponernos. Y al parecer ahí hubo un equívoco --voy a llamarlo ahora--, en que el padre Sobrino ponía un dinero de las Congregaciones Marianas en la revista. Por ese mismo procedimiento se llegó a conectar con el padre Landáburu, que estaba en Bilbao y dirigía allí un cineclub. Como coincidía que el padre Landáburu venía a Madrid, pues ya estaba el equipo completo: Pérez Lozano, Cobos, Izquierdo, el padre Sobrino y el padre Landáburu, que habían venido de rebote, y yo. Con eso se arrancó, pidiendo prestado a la imprenta (que era de un amigo que hacía lo de PPC), que nos fiara el primer número y a ver con eso si le pagábamos el segundo y así sucesivamente. Y así nació Film Ideal.

- La cabecera se basa en Pío XII, en el número 1 hay una bendición de la Jerarquía, una carta de Enrique y Tarancón...

- Sí. De todas esas cosas, yo quiero decirte que no estaba metido en esas esferas jerárquicas. Era Pérez Lozano. Como había sido director de Signo y lo era de PPC y también de la nueva revista que luego sería Vida Nueva, y estaba de redactor en Ecclesia, pues tenía mucha relación y se movía por ese sector de la Iglesia y el clero conociendo a todo el mundo. Yo prácticamente no conocía más que a dos capellanes castrenses y a los que a partir de ese momento fui conociendo, que hoy son obispos.

- ¿Hasta cuándo, más o menos, se puede considerar a Film Ideal como "revista católica"?

- Creo que católica siempre. No digamos clerical, pero católica siempre. Yo nunca he dejado de ser católico. Lo que pasa es que con ese mismo sentido católico, yo tenía una amplitud de miras grande. Es decir, que católico no quiere decir que estemos aferrados a unos esquemas y unos corsés estrechísimos, sino al contrario: según mi manera de ver, es todo lo contrario.

- Lo que ocurre es que después llega una etapa en que Film Ideal viene a ser uno de los órganos, o el órgano principal, del, digamos, cahierismo hispánico. ¿Qué etapas distinguirías en ese proceso?

- Yo distinguiría una primera etapa, que es en la que estuvo Pérez Lozano, que era digamos como luego fue Cinestudio. Pérez Lozano tenía un esquema muy rígido, que aplicó a todas las revistas que hizo: Vida Nueva era exactamente Film Ideal, pero de información general. En cada página ponía tres cositas pequeñas y unos dibujitos. Y era, digamos, muy clerical, en el sentido que tú apuntabas, como muy religioso. Mi idea era que había que hacer una revista con una información, unas entrevistas que no fueran una cagadita de cuatro preguntas, sino que cuando se hablara con un director había que dedicarle tres páginas si valía la pena, o dos páginas, o cinco páginas, o lo que fuera; una crítica importante no había que hacerla en folio y medio, sino que en una revista --vamos, no me refiero a un periódico-- había que hacer cinco folios si la película lo merecía y había algo que decir sobre ella. O sea que esas eran las dos tendencias que había en Film Ideal en cuanto a la materialidad de la revista. En cuanto a la espiritualidad, a mí no me parecía eficaz sacar obispos en primera

página, y bendiciones y toda esa serie de cosas, sino que había que hacer una labor cultural enfocada desde un punto de vista de católicos: no había por qué estar rezando el rosario todo el día, sino dar el testimonio de una manera de pensar impregnada del sentido católico y nada más.

- ¿Podrías hablarme un poco sobre la evolución de la tirada? Ahora se puede decir, supongo.

- Sí, si la hemos dicho siempre. Recuerdo que del primer número me parece que sacamos mil quinientos. Nos fuimos manteniendo así hasta que se fue Pérez Lozano. A partir de que se fue Pérez Lozano fue otra etapa. En la etapa de Pérez Lozano (no tuvo la culpa él, sino que cambió un poco el ambiente cultural: mientras estuvimos encajonados en los cineclubs católicos, confesionales y de colegio, teníamos un público muy limitado) nos mantuvimos en la cifra que te decía. Al abrir esa idea de la revista alcanzamos a una generación de chicos jóvenes que no estaban en esa línea digamos un poco de acción católica, sino que eran chicos que estaban en los últimos cursos del bachillerato, que entraban en la universidad, y había otra mentalidad sobre el cine, y otra gente mucho más numerosa, una generación que ahora creo que ya no se repite, y llegamos a tirar 12 000 ejemplares al mes, lo cual era asombroso habida cuenta, por ejemplo, que Nuestro Cine, no sé qué te dirán ellos...

- Según García de Dueñas, tiraban entre 3 500 y 4 000 y vendían dos mil o dos mil quinientos.

- Pues te voy a decir --sin meterme en lo de los demás--

que más o menos ellos tiraban 1 500; porque tirábamos en la misma imprenta, en Marases, Mario Asensi, y muchas veces nos devolvían a nosotros los paquetes de Nuestro Cine porque se creían que éramos los mismos ("la revista de cine esa"), y les solían devolver de 500 a 600. Nosotros teníamos una devolución parecida, pero, claro, nosotros tirábamos 12 000 y ellos 1 500.

- Los miembros del equipo fundacional de Film Ideal tenían actividades relacionadas con el cine, con la industria?

- Ninguna. Tuvimos tentaciones...

- Cobos...

- Cobos andaba por Roma porque consiguió una beca del Colegio Español por un cura llamado Cipriano Calderón, que continúa en el Vaticano como redactor-jefe del Osservatore Romano en español; Cobos es que se había movido también mucho en el ambiente clerical. Yo siempre me había movido entre universitarios o militares y no había tenido más incidencia con el cura que la misa del domingo, pero Cobos no, Cobos había tenido durante la guerra un cura en su casa, el típico cura en su casa, y tenía muchos amigos entre los curas jóvenes más o menos de nuestra edad o un poco mayores. Le propusieron --porque él económicamente estaba pasando muchas dificultades-- hacer unos cursos y darle alojamiento a cambio de que él diera unas lecciones de español a unas alumnas o algo así. Y él aprovechó la oportunidad para ganar algo de dinero, mandarle un poco a su madre y estudiar un tiempo. Estuvo en Roma dos años o algo así.

- En enero de 1960 la revista pasa a quincenal. ¿Cómo tomasteis la decisión?

- Cuando nosotros salimos había una infinidad de revistas de cine, no de la tendencia que nosotros queríamos hacer, sino normal: Primer Plano, Fotogramas, Radiocinema... Nuestra idea desde el principio era hacer un semanario. Cuando las cosas empezaron a ir bien, cuando ya podíamos pagar el número sin grandes sobresaltos y en cierto modo nos habíamos asentado, lo hicimos quincenal, con la idea de hacerlo semanal, que era nuestra meta. Nos quedamos a mitad del camino, claro.

- En la primera etapa, con Pérez Lozano todavía, hay una serie de conceptos que se repiten mucho: independencia crítica, arte frente a espectáculo, lo social y lo religioso, la crítica seria --que sois en principio vosotros-- frente a la crítica de diarios. También habláis de lo comercial y del melodrama en tono peyorativo... Es decir: parece que en esa etapa hay un contexto ideológico muy distinto al de la siguiente.

- Creo que más que contexto ideológico era contexto estético. Nosotros nos habíamos abierto al cine serio con el neorrealismo, que es lo que nos dejaba a todos patidifusos. Ya entonces yo no estaba muy de acuerdo con el neorrealismo. He de confesar que no sé si porque me dejé la gabardina y la perdí o qué, pero Ladrón de bicicletas me aburrió terriblemente. Yo era un señor que veía el cine, me divertían las películas, las que me divertían eran buenas y las que no me divertían pues eran un petardo. Entonces, de repente, me quedé con el complejo de que era un analfabeto, de que había películas importantes y películas que no lo eran, y naturalmente el cine americano no era nada importante, el importante era el cine europeo y el neorrealismo, el tes-

timonio religioso y el testimonio social. Es el momento en que García Escudero publica Cine social, aquel libro, y claro, todos estábamos imbuidos de esa trascendencia que nos llevaba a ser los grandes profetas del cine. Los americanos eran, como bien decía la crítica, unos artesanos indecentes que hacían espectáculo, y el cine era una cultura y era muy importante. Eso, más que una posición social era una posición estética. Por eso, por ejemplo, Marcelo Arroita-Jáuregui leyó la crítica de Los Vikingos y dijo: ese no es mi tren. Claro, es que tampoco era el mío, cosa que he escrito yo en el prólogo que le hice a no sé qué libro: a mí me gustaba el cine de terror, el western, lo policíaco, todas las películas que me han seguido gustando. Entonces todo eso me lo tenía que tragar porque lo importante era el neorrealismo, todos los neorrealistas, y Bergman, que empezaba, y todo ese cine.

- En cambio, en la etapa posterior, que tal vez es la más significativa, lo que se hace mucho es contraponer lo joven a lo viejo, lo antiguo a lo moderno.

- Es que en aquella época hubo unas grandes discusiones en Valladolid, sobre todo se centró la discusión sobre los jóvenes --es cuando se empezaba a vender la etiqueta de la juventud, se vendía simplemente por ser joven-- y yo recuerdo que en aquella mesa redonda del festival de Valladolid (estaban en la mesa presidencial el padre Staehlin, Villegas López, García Escudero) me levanté y dije: "Yo suplico a la Mesa que me diga si soy joven o no." Porque claro, a la vista de Villegas López yo era muy joven, pero los que se habían ido incorporando, a quienes yo llevaba cinco o seis años, debían considerarme un viejo. Quizá

habláramos de lo viejo en el sentido de que ya estaba bien de neorrealismo y todas esas cosas, que el cine era una cosa distinta, que Los Vikingos era una maravilla de película y que en definitiva otras películas eran muy aburridas: mucha tesis y mucho tal y no era cine...

ARROITA-JÁUREGUI: ... Es que luego llega el momento en que te das cuenta de que aquello aburre, te das cuenta de que aquello es una etiqueta como cualquier otra, cuadriculada; el aspecto de libertad que tuvo el neorrealismo se va al garete enseguida, aunque yo, por ejemplo, conservo una fidelidad a Rossellini...

MARTIALAY: Es que Rossellini es otra historia.

ARROITA-JÁUREGUI: Quiero decirte (estoy excitándome porque soy un señor que más o menos ha padecido las mismas tragedias) que para mí nunca ha hecho nadie tanto en contra del neorrealismo como Guido Aristarco en Salamanca, donde vino a decir: cine no hay más que este y hay un dios que se llama Luchino Visconti. A mí, como las películas de Visconti siempre me habían parecido muy amaneradas, pues dije: esto ya no, no funciona aquí. Y eso incluso te obliga a rđvisar cosas que te habían gustado. Y entonces sí, de esa revisión sale muy a flote Rossellini y a mí se me hunde De Sica, de una manera total y absoluta. Y sin embargo hay un señor que ya se me colocó, no digo que a la altura de Rossellini, pero casi al mismo nivel, que es el señor Germi.

MARTIALAY: Bueno, es que El ferroviario...

ARROITA-JÁUREGUI: No, no, El bandido de Tacca di Lupo, que me pareció un western precioso, un western garibaldino. Tenía todas las ventajas del neorrealismo y todas las ventajas del western. Y dije: pues esto sí que me vale.

- Yo recuerdo un comentario de Arroita-Jáuregui en Film

Ideal donde decía: "Soy tan snob que ya me gustan las mismas películas que al público."

-(SIGUE MARTIALAY) El problema era ese, primero que de repente te encontrabas con unos grandes profetas, como Aristarco, que te decían que eso era el cine y lo demás era basura, y luego el ambiente que había en esos círculos, de que "estamos haciendo la cultura y lo importante", y que el cine europeo era lo importante y que el neorrealismo era lo importante, y toda esa serie de cosas.

- Por cierto que en la primera etapa de la revista hay algunas colaboraciones de Eceiza y García de Dueñas, que luego estarían entre los fundadores de Nuestro Cine.

- Yo quiero decirte que en Film Ideal hemos sido abiertos completamente. Yo decía que las puertas de Film Ideal eran como las del saloon del western, que entraba y salía la gente siempre que quisiera. Prácticamente todo el cine español de esa generación ha pasado por Film Ideal, desde Patino hasta Eceiza, García de Dueñas, Santos Fontenla, todos. Luego salió Nuestro Cine y todos esos se fueron. Gran parte de los que vinieron vinieron de la Revista Internacional de Cine; otros, luego, cuando falló Documentos Cinematográficos, también se incorporaron. Quiero decirte que era una revista completamente abierta a todo el que quisiera escribir, y cada uno decía sus cosas, mientras no fuera una melonada.

- Llegamos al número 68, en 1961, donde se anuncia que se van Pérez Lozano y los padres y os quedáis tú, Cobos e Izquierdo como redactores-jefe. Incluso cambia el logotipo.

En un número posterior habláis de letras por 285 000 pesetas a favor de Pérez Lozano. ¿Cuáles fueron las causas reales de la escisión?

- Eso estuvo muy confuso. Pero vamos, empezó por cosas de PPC. Pérez Lozano se había hecho incómodo. Tuvimos una toma de conciencia hablando con él --"esto no va bien, toda esta serie de cosas que estás haciendo no nos gustan, vamos a ponernos de acuerdo..."--, pero José María no lo entendió, ya todo fueron reticencias y nos fuimos distanciando cada vez más, pero por el propio carácter de Pérez Lozano. El se dio cuenta de que estaba incómodo con nosotros por la mañana y seguía incómodo por la tarde, y decidimos separarnos. Pérez Lozano hizo un editorialín, que se convino en el contrato de venta de sus acciones para que no fuese tan descarnado, una despedida caballerosa. Escribió lo que quería decir, pero naturalmente la verdad de aquello fue que no encontrándose ya a gusto vendió su participación. Y la vendieron el padre Landáburu y el padre Sobrino, y el administrador que estaba entonces, Ballesteros, que lo era también de Signo. Nos quedamos tres: Izquierdo, Cobos y yo. Luego, parece ser que nosotros teníamos que pagar a Pérez Lozano, a los curas y a Ballesteros, y después los curas le transfirieron las acciones al señor Pérez Lozano, lo cual nos cabreó mucho. Porque el padre Sobrino había entrado allí porque nos iba a dar el oro y el moro, y a la hora de la verdad lo único que hizo fue poner la mano; porque como él estaba en Estados Unidos no hizo nada de nada y al final quiso cobrar. Y eso ya nos sentó mal, claro. El padre Landáburu estaba en Valladolid y el otro en Nueva York, no hacían nada, llegó la hora y dijeron: "Nuestra parte". Y que se la diéramos a Pérez Lo-

zано. Y eso fue lo que nos cabreó. Porque, joder, ya estaba bien, vamos.

- ¿Se puede decir que tras la marcha de Pérez Lozano y los curas se inicia la etapa cahierista?

- Se iniciaba una etapa en la cual una entrevista podía tener cuatro páginas. Esa era la única cosa que nos había constreñido con Pérez Lozano, que decía: "un folio, y en cada página cuatro cosas".

- En el número 76, Guarner habla sobre Douglas Sirk, en el 88 del musical, en el 95 de Esther y el rey, donde por cierto hay una nota tuya bastante reticente, en la que vienes a decir: Guarner está demasiado abocado a la puesta en escena, en la película de Sirk al espectador no se le ha dicho nada, etcétera. Es decir: parece que tú no estás todavía en la postura cahierista que Guarner ha empezado a introducir.

- Yo lo que quería hacer ahí era no darles el volquetazo (que ya bastante se les había dado) a los lectores. En aquellos momentos debíamos estar tirando ya tres o cuatro mil ejemplares y, naturalmente, no podíamos, de repente, decirles a la gente que lo que les habíamos dicho del neorealismo, Visconti y no sé qué, ya no valía. Había que irle quitando hierro a todas esas cosas de Guarner, que en realidad estaba haciendo lo que nosotros queríamos haber hecho desde el principio. Ahí tuvimos una etapa intermedia, no sé si tú lo habrás notado, que es la inserción de García Escudero, Florentino Soria y todo eso. En realidad ellos tomaban parte activa, nos reuníamos en cada número

y planificábamos un poco las cosas. Para mi manera de ver, García Escudero era un poco el intermedio, era un hombre que hablaba muy bien del western, que le gustaba el cine americano en cierta medida, aunque fuera lo social, y que era un hombre también muy del cine europeo, muy del Film Ideal antiguo pero un poco asomado hacia el Film Ideal que queríamos hacer, con lo cual esa fase se cumplió perfectamente. Fue más breve de lo previsto, porque a los seis o siete meses de estar García Escudero, le nombraron director general de Cine.

- En el número 94 hay un coloquio sobre la crítica que ocupa el número entero. ¿Quiere esto decir que estabais preocupados por vuestra función como críticos, por la crítica en sí?

- Sí, estábamos preocupados por la labor que justificaba la revista, que no era una revista de negocio, un Fotogramas con unas estampitas. Nosotros todavía estábamos imbuidos por esa estela mesiánica de que estábamos haciendo cultura, de que estábamos haciendo una labor cultural y social. Eso tienes que implicarlo con que la revista, a pesar de todo, nos estaba costando dinero. A pesar de que llegamos a tirar 12 000 ejemplares, nunca cubrimos gastos. Lo que ocurría es que éramos cuatro chalados que teníamos esa afición, y en vez de dedicarnos a la pesca nos dedicábamos al cine. Era como una labor apostólico-cultural, era llenar una laguna que no llenaba la universidad ni llenaban otras instituciones culturales: éramos una institución cultural que estábamos pagando nosotros. Y nos teníamos que cuestionar si ese "algo" cultural estaba acertado, o si nos equivocábamos como nos habían equivocado los maestros al decir-

nos que el cine americano era artesanía pura y que el cine europeo era importante; empezando por los denostados críticos de diario, como Fernández Cuenca y Gómez Mesa, que despachaban un Hathaway diciendo: sí, la artesanía, la acción americana, esas comedias a la americana tan graciosas... Y luego se ponían la barba cuando venía Vittorio de Sica, o venía Visconti, o venía Bergman, o venía un señor así.

- Por cierto, vuestras relaciones con los críticos anteriores, con los que ejercían entonces la crítica en los diarios, ¿qué tal eran?

- Pues eran muy buenas, normalmente eran muy buenas. Ten en cuenta que nosotros en ese sentido pertenecíamos a una generación mucho más humilde que la siguiente, que de repente te llega un señor recién salido de la Escuela de Cine o de lo que sea y te dice: "¿Howard Hawks? Howard Hawks es un imbécil." Nosotros no. Yo he conservado una veneración por Carlos Fernández Cuenca porque creo que es un historiador muy importante, a pesar de que en España no se le ha dado juego ni se le ha apreciado. Crítico no era tan bueno como historiador, pero en fin, quiero decirte que yo le he llamado don Carlos toda mi vida. Y con Gómez Mesa me pasaba igual. Aunque, eso sí, nosotros siempre tuvimos, digamos en el fondo, un poco de rencor porque nos habían equivocado, en el sentido que decía antes. Pero les tuvimos un respeto siempre, nunca nos metimos con ellos de forma agria y desairada, porque les reconocíamos un magisterio y una veteranía que nosotros no teníamos.

- Y las relaciones con el equipo de "la otra" revista, con el equipo de Nuestro Cine?

- Los primeros tiempos muy bien, hasta el punto de que yo escribí algo en los primeros números, y Cobos también. Había una intercomunicación porque entonces no estábamos politizados todavía, éramos gentes que amábamos el cine y nos unía el amor al cine por encima de cualquier otra cosa, que tampoco estaba tan diferenciada en aquellos momentos. Después ya estuvimos un poco más separados, pero no por política, sino por sentido de encarar el cine, porque ellos ya le estaban dando mucha más importancia al contenido de las películas. Cuando nosotros habíamos abandonado el neorrealismo y todas esas cosas, entonces aparece Nuestro Cine dándole importancia, aunque sin el sentido religioso, clerical. Pero ellos iban a la importancia de la película por el mensaje, cuando nosotros estábamos soltando amarras. Pero nuestro enfrentamiento no es como ahora, que si uno es de UCD y el otro de no sé qué ya se pegan a palos en la esquina, sino que nosotros teníamos una idea estética y ellos tenían otra: este era el distanciamiento que había. A nivel de anécdota te diré que cuando hubo un momento en que Monleón --que yo no lo he tratado más que a momentos perdidos-- se enfrentó con César Santos Fontenla y otros, yo les ofrecí a todos que vinieran a escribir a Film Ideal. Quiero decirte con eso que las relaciones eran óptimas.

- Entonces, cuando se considera a Film Ideal como la derecha y Nuestro Cine como la izquierda, ¿esa simplificación responde o no a una realidad?

- No, ninguna realidad. El planteamiento quizá lo hicieron ellos, que estaban apoyándose en lo que llamaríamos la crítica de izquierdas italiana; en Italia la gente estaba políticamente diferenciada, pero en España (yo siempre he sido

muy tonto en política, nunca me entero de todas esas cosas), en España todavía no. Ellos se diferenciaron un poco...

- Varios eran del Partido Comunista, por ejemplo.

- Bueno, serían del PC después, porque en un principio... !La prueba es que habían estado en Film Ideal, caray! Eceiza llevaba el pendón de las Congregaciones Marianas cuando escribía en Film Ideal. Y García de Dueñas igual. Vamos, eran unos chicos que habían venido de las Congregaciones Marianas a Film Ideal. Que luego tomaran conciencia, como ellos decían, y se fueran separando, llegando a la política a través de la estética, eso ya fue problema suyo. Pero nosotros nunca fuimos de derechas en el sentido que se puede decir ahora, o se podía decir entonces. Yo recuerdo que escribí: "Ni política, ni cosmética: estética." Fue famosísimo. Eso era una respuesta a esa politización que hasta entonces no había existido. No sé por parte de ellos, si yo hubiera podido escribir en Nuestro Cine si de repente hubiera desaparecido Film Ideal, si ellos ya estaban politizados... Porque ya se empezaba a hablar de que ellos recibían un cheque misterioso que era con el que pagaban, y nosotros no recibíamos cheque de nadie, el cheque éramos los cuatro: que hay que pagar la imprenta y tenemos que poner cada uno siete mil pesetas, eso era lo que había detrás de nosotros. De ellos se decía que detrás había alguien que les mandaba dinero desde fuera.

- Ahora vamos a hablar de vuestras relaciones con García Escudero. Porque en cierto modo vosotros, a pesar de la vinculación que había con García Escudero, os mantuvisteis

al margen de la operación Nuevo Cine Español, mientras Nuestro Cine se convertía en su principal vehículo publicitario.

- El problema era que nosotros éramos independientes. Y quizá esto te responde un poco a otra pregunta que se nos ha quedado un poco en el aire antes, cuando preguntabas qué vinculaciones teníamos nosotros con el cine. Nosotros nunca tuvimos vinculaciones con el cine. Es decir: a mí me molestó terriblemente, por ejemplo, que Pérez Lozano hiciera el guión de una película; a mí me ofreció Forqué hacer unos guiones. Yo supongo que quizá es una operación normal de captación del crítico exigente y tal: ¿Por qué no me haces unos guiones? Era el juego en el cual estaban Fernández Cuenca haciendo diálogos, Donald [Miguel Pérez Ferrero] haciendo traducciones de películas, López Sancho luego... En fin, esa tradición de que no te compran, pero te compran por otra manera: ¡hombre, hazme un guión! Entonces ya tú estás obligado a esa productora que te ha comprado un guión, ya estás coartado en tu libertad. A Forqué --que entonces estaba empezando--, cuando me preguntó por qué no le escribía un guión, le dije: porque soy crítico. Yo lo que quería ser era crítico. El noventa por ciento de la gente que ha pasado por la revista lo que quería era ser director de cine. Entonces, claro --por eso decía yo que las puertas estaban abiertas--, llegaba un señor, tenía cosas que decir, las decía, luego ya se buscaba su puestecito al sol en la industria y se marchaba, adiós muy buenas: desde Patino, infinidad de gente. Yo no, yo estaba en mi vocación digamos, entonces no teníamos ninguna vinculación con el cine en ninguna de sus facetas. Sin embargo, los de Nuestro Cine estaban abocados a ser

directores de cine todos (Egea, San Miguel, todos esos iban a ser directores de cine) y estaban buscando su puestecito al sol para salir después. La prueba es que de allí pasaron a la Escuela de cine, cosa que también hizo mucha gente que estaba en Film Ideal, pero nosotros manteníamos nuestra rabiosa independencia. El que García Escudero hubiera estado con nosotros era porque tenía algo que decir y a nosotros nos interesaba su firma. A partir del momento en que era un político, él seguía su camino político y nosotros nuestro camino estético. ¿Que el camino político y el estético coincidían? Pues mire usted qué bien, qué bien lo está haciendo la Dirección General de Cine. ¿Que no coincidían? Pues le dábamos el palo a la Dirección General de Cine. Eso García Escudero no nos lo ha perdonado, no me lo ha perdonado concretamente a mí. Había unas vinculaciones estrechísimas con García Escudero (le mandábamos a dar conferencias si no podíamos ir nosotros) y ahora ha hecho un libro, ya sabes, el "Diario de un director general" [García Escudero, La primera apertura, véase bibliografía] y no menciona más que una vez a Film Ideal, para decir que la revista no se había preocupado de la Ley de Cine. Naturalmente yo había escrito, diciendo: "Esta ley de cine la tengo encima de la mesa y es un papel para mí; yo no soy un experto forense, por lo tanto no puedo decir si es una ley maravillosa; desde un punto de vista cinematográfico tengo que ver los frutos de esta ley; si el cine español empieza a funcionar bien, diré: qué ley tan buena; si sigue funcionando como hasta ahora, diré: qué ley tan mala; a lo mejor desde un punto de vista forense es una pieza maestra, pero desde el punto de vista del cine español es un desastre." Eso le cabreó terriblemente a García Escudero y dijo: "Sale la Ley de Cine por primera vez en España

y una revista de cine no hace no mención de ella." No, nosotros dijimos que había salido la Ley de cine y que ya veríamos que pasaba con ella. ¿Comprendes? García Escudero no nos perdonó y nos lo echó siempre en cara. Y no nos menciona en su libro más que para decir: Film Ideal se metió conmigo.

- De todos modos...

- No, nuestra relación con la dirección general de Cine fue muy cordial, aunque cuando estaba en el consejo de redacción de la revista García Escudero siempre me echó grandes broncas. Allí se conocieron García Escudero y Florentino Soria (que era el que frenaba horrores las cosas), y luego García Escudero se llevó a Florentino de subdirector general de Cine. Es curioso cómo cambia la gente, ¿no? Por eso te digo que esta vida es muy divertida. El freno de todo aquel Film Ideal era Florentino Soria: porque la censura, porque tened cuidado, porque esta foto no se puede publicar, mucho cuidado, a ver lo que decimos, a ver, léelo otra vez --y leíamos el artículo--, no, no, aquí hay que quitar eso, porque la censura, porque no sé qué... Era un minucioso, un terrible censor, ¿comprendes? Y mira dónde está ahora: socialista de toda la vida.

- Sin embargo...

- Siguiendo con García Escudero, cuando sucedió lo del Premio Buñuel en Venecia o en Cannes...

- En Cannes [1966].

- En Cannes. Llegó el teletipo, yo estaba tan tranquilo, y me llamó García Escudero montado en cólera: "¿Cómo Film Ideal firma un premio de Buñuel?" "Oye, primero, que yo no estaba en Venecia [se refiere a Cannes], y segundo, que esos señores firman allí un premio Buñuel --o como se llame-- con su criterio." En Film Ideal a nadie le lavábamos el cerebro. Han llegado allí, han visto esa película [se refiere a La guerre est finie, de Alain Resnais, premio Luis Buñuel 1966], les han dicho: ¿Queréis participar en el jurado? Han participado, han votado y se acabó. En vista de lo cual, al año siguiente nos excluyeron del jurado por fascistas. Así ha sido mi vida siempre, he pasado de un extremo a otro. Porque, por supuesto, cuando llegó García Escudero a la dirección general de Cine había allí una ficha mía de peligroso comunista del cine español. En fin, que no se puede ser independiente. Estoy convencido de que no se puede ser independiente.

- Arroita-Jáuregui y Lamet estaban en censura. Quiero decir que alguna vinculación con los organismos oficiales sí tuvisteis.

- No, yo creo que Arroita fue después, después de lo de Film Ideal.

- No, mientras estaba en la revista.

- Sí, estuvo en censura pero era suplente. Lo que pasa es que Marcelo se iba a todas las películas para verlas. Las que se iban a cargar y las que no. Pero él era suplente de censura.

- Y tú estabas en el consejo superior de Cine.

- Yo estaba en el consejo superior porque tenía que haber unos representantes de publicaciones. Era un mecanismo de la democracia orgánica que funcionaba automáticamente: representantes de la industria, representantes de las revistas minoritarias o culturales... Como había dos revistas minoritarias, que eran Nuestro Cine y yo, pues supongo que estábamos los dos. Yo no lo sé, porque no me reuní más que una vez, organicé un tiberio allí y ya no volvieron a convocarme. Fui un día y estaba todo el mundo hablando, aquello era un gallinero donde se pegaban los productores y los distribuidores por un tanto por ciento. Entonces la dirección general de Cine iba a primar no sé qué y yo me levanté y dije: "Bueno, ¿por qué no se llevan ustedes todo esto al ministerio de Industria? Porque están ustedes hablando del cine como de sardinas: una prima de importación para las sardinas de Vigo, una prima para el aluminio de la lata de la sardina. Yo llevo aquí tres horas, llevo dos sesiones, estoy aquí en función de que el cine es un arte. Y entonces, muy bien, que se hable del soporte industrial, pero es que a nadie se le ha ocurrido aquí, en las ocho horas que llevamos de debate, decir que esto es un arte y estamos vendiendo arte. Entonces vamos a primar al arte, a esas películas que no tienen viabilidad comercial." Y ya está: se armó el tiberio y me marché de allí.

- Siguiendo con las relaciones de la revista con el cine español: os volcasteis muchísimo en Escala en Hi-Fi, película en la cual había trabajado Juan Cobos como guionista y ayudante de dirección.

- Esa fue la única razón. Es decir: Escala en Hi-Fi era Juan Cobos que se estaba insertando en la industria. Ante mi repudio, digamos. Porque yo comprendía que eso era un paso para ser director de cine, que era al parecer lo que quería ser Juan Cobos. Yo lo que quería era ser escritor sobre cine. Aquello fue un compromiso con Juan Cobos, ahora no recuerdo quién dirigía la película...

- Isidoro M. Ferry.

- Isidoro Ferry, que era muy amigo nuestro también. Entonces se montó la operación publicitaria de hacer entrevistas a todos los que trabajaban, sacar la película en portada... Eso fue únicamente para complacer a Juan Cobos, que era tan dueño como yo de la revista.

- En cambio, entre los números 154 y 186 --o sea, en más de treinta números seguidos--, no se habla en absoluto de cine español.

- En esa etapa es que estábamos, digamos, revisando todo lo que los tres o cuatro o cinco años anteriores habíamos estado diciendo. Entonces nuestra preocupación era el cine americano, y volver a coger el pulso al cine de verdad. Como el cine español, desgraciadamente, en aquellos momentos estaba muy lejos de ese canon estético que considerábamos fundamental, pues prácticamente no le tocamos. La operación Nuevo Cine Español, no es que fuera por nuestra parte animadversión contra el director general ni contra nada, nosotros manteníamos nuestra postura independiente. Lleva- ron al festival de San Sebastián la gran operación publicitaria del Nuevo Cine Español, en la cual --digan ahora lo

que digan y le saquen las astillas que quieran-- se metieron de hocico desde Patino hasta todos, porque les interesaba, porque era la única posibilidad de hacer películas. Entonces todo eran alabanzas y parabienes y yo recuerdo que reventé absoluta y personalmente una rueda de prensa donde todo eran aplausos, donde estaban Villegas López (presentando el libro que había escrito para el festival, El Nuevo cine español), Florentino Soria, García Escudero y no sé quién más. Y entonces pedí la palabra y dije: "Estáis haciendo el cine de Amadori, pero en peor." Entonces fue ya un odio africano contra mí, porque vamos, las películas que habían sacado hasta aquel momento... Yo me acuerdo de una chica americana que vino aquí, a la Universidad de Salamanca, y había visto Nueve cartas a Berta, y me escribió una carta diciendo: "La chica de fuera le hubiera puesto un telegrama con una sola palabra: gilipollas."

- Bueno, en Film Ideal parecíais conscientes de vuestra influencia. En el número 100 decís que el 99 por ciento de los jóvenes llegaban al IIEC formados o despertados en su vocación por vuestras publicaciones.

- Sí, evidentemente, había conciencia. En aquella época, era raro el fin de semana que estábamos en Madrid. Nos tirábamos viajes auténticamente de apóstoles de la cultura, presentando dos sesiones de cine-club, tarde y noche, sin cobrar más que el hotel y el billete. Eso no nos lo agradecerá nunca bastante la cultura cinematográfica. Una de mis grandes decepciones, al cabo de haberme pasado diez años tirado por todo el país sin cobrar una perra, es no haber desasnado a nadie. Toda aquella labor se ha hundido, al español no le interesa leer, no le interesa escribir,

lo único que le interesa es no hacer nada. Es desolador, al cabo de los años, decir: todo eso no ha servido para nada.

- En enero del 64, en el número 136, hay un editorial-balance en el cual hacéis una especie de mea culpa del pasado, atacáis el contenido y el mensaje, decís que vais a hablar sólo de las películas que os gusten y que la crítica de que cada película la va a hacer aquel a quien más haya gustado esa película. Era un criterio que, más o menos...

- Era un criterio estético en el que continúo. Yo, ahora, hago lo mismo. No veo más películas que las que amo y no escribo más que de lo que amo, que en definitiva es lo que hace todo el mundo. Cuando coges una historia del cine (por las circunstancias de estar de profesor me leí todas las historias del cine) te convences de que no hay objetividad: uno escribe de lo que ama, y lo que no ama le importa un rábano. Nos planteábamos en la redacción: "Han estrenado esta película. ¿Quién la quiere hacer?" Entonces se producía un silencio absoluto, porque a nadie le apetecía ir a ver cosas de determinado señor, y había que obligar a un tío: pues esta te toca a ti. Hombre, no me fastidies. En cambio, venía una película de Nicholas Ray: "¿Quién hace la de Ray"? Todos. "¿Y quién hace este Hitchcock?" Todos. Pero, claro, nos decía la gente: ¿por qué no han hecho ustedes la crítica de tal película? Porque todavía seguíamos con aquellos clientes --el cura del cine-forum-- que seguían pensando que lo importante es el mensaje y esas cosas, y se encontraban desasistidos. Si Film Ideal no publicaba la crítica de esa película, ¿qué les decía él a sus feligreses? Entonces tuvimos que decir: nada más vamos a

escribir de lo que nos guste, y lo que no nos guste vamos a dejarlo. Eso, por un lado. Por otro lado, también teníamos la enemiga de toda la industria, porque como estábamos pegando palos a diestro y siniestro, aquello era un semillero de enemigos. De repente Forqué, que era amigo de toda la vida, me dejaba de hablar porque había salido una película suya y le habíamos dado un palo; Rafael Gil estaba conmigo tenso; Patino, desde que dije lo que dije de lo suyo, no me volvió a hablar... En fin, era un semillero de discordias. Dijimos: pues bueno, vamos a escribir sólo de lo que nos gusta, así nos ahorramos todos esos jaleos y violencias por escribir de unos petardos que no nos van.

- Llegamos a la segunda escisión. En enero del 65 --número 159--, apareces como director y confeccionador. Cobos, Rubio y otros se van y fundan Griffith. ¿Cuáles fueron los motivos de esta segunda escisión?

- Esta fue una cosa muy curiosa y que siempre se ha interpretado mal. Ha habido intereses en que eso no saliera a flote. El problema es que yo siempre he sido muy demócrata y sin embargo ahí parecía que era un autócrata como el zar Nicolás II.

- Es que eras desde editor a confeccionador pasando por director.

- Bueno, confeccionador porque yo era el único periodista ahí. Yo venía confeccionando la revista desde que se fue Paco Izquierdo --que se fue después de Pérez Lozano--, porque ya estaba harto de poner dinero. Bueno, el motivo de la escisión. Los dueños de la revista, en aquellos momentos,

éramos Pruneda, Cobos y yo. A Pruneda se le había muerto su padre, y había cobrado un poco de herencia. Le dijimos: "Oye, macho, pon aquí dinero." Entonces nos convertimos los tres en dueños. Luego había un consejo de redacción en el que, además de nosotros, estaban Marcelo, Palá, Rubio... Todos los artículos, todo lo que se hacía tenía que pasar por ese consejo. Todo lo que llegaba allí se puntuaba por todos, y el artículo que no llegaba a cinco no se publicaba, fuera de quien fuera. Entonces se planteó un número sobre Hitchcock. Cobos --que entonces era el profeta de Hitchcock-- iba a escribir una cosa, yo otra, Miguel Rubio otra... En fin, nos repartimos los aspectos, los temas, las películas. Llegaron al consejo los artículos de Cobos y creo recordar --no, estoy seguro-- que Miguel Rubio no les dio cinco, y no lo pasamos: la democracia era así. Recuerdo que nos reunimos en el consejo, y como había muchos artículos decidimos dedicar dos números a Hitchcock. Lo mío, recuerdo, iba en el segundo. Y dijo Juan: "¿Y lo mío?" Y alguien --creo recordar que Pruneda o Rubio-- dijo: "Es que no va." Entonces Cobos se levantó muy enrojecido y dijo: "Pues yo me voy." Yo creo que él lo dijo esperando que todo el mundo dijera: "No, hombre, no, Juan, ¿cómo te vas a ir?" Pero hubo un silencio absoluto. Entonces Cobos nos escribió una carta un poco inconveniente diciendo que él era el que más valía y cosas así. (Yo todo eso lo tengo en casa, o sea que si es cuestión puntillosa saco la carta.) Se le contestó diciendo que lo sentíamos mucho y que le hacíamos la liquidación, como él quería. Pero claro, la liquidación de Juan Cobos, como la de los demás, era liquidar deudas. Porque si de cada número nos iban devolviendo 500 ó 600 ejemplares, teníamos en almacén un capital valorado en tres millones de pesetas:

a tanto el ejemplar, son tantos millones. En los balances de fin de año, los millones esos entraban en el Activo, pero como no se vendía un número, la verdad era que todos los meses teníamos que poner dinero. Entonces Juan Cobos cogió el balance y dijo: "Maravilloso: ahora me dan a mí un millón de pesetas y tararí que te vi." Y, claro, se le hizo la cuenta y se le dijo: "Coge la tercera parte de eso con un camión y llévatelo." Con lo cual él cogió otro cableo. Luego él a mí me debía dinero, recuerdo también la cifra, que eran cuarenta mil pesetas. Y la parte de déficit que le correspondía era un millón setecientas mil pesetas. O sea: se llevaba un camión de papelote y pagaba un millón setecientas mil pesetas. Le dije: "Mira, te perdono las cuarenta mil pesetas y ya está: vete sin que te pidamos nada." Entonces se hizo en acta notarial la venta de todo eso figurada, ficticia, por las cuarenta mil pesetas que me debía a mí, y se fue con las manos limpias y dando gracias a Dios, porque si eso tres años después me lo proponen a mí doy un salto de volatín.

- Y Rubio y otros se fueron con él.

- La operación Rubio fue una operación bastante sucia. Miguel Rubio había sido el desencadenante, uno de los desencadenantes, de la ida de Juan Cobos. Juan Cobos los llamó a todos menos a mí, porque no sé por qué consideró que yo era el enemigo, que yo había montado toda esa operación, cuando fue Miguel Rubio quien se encargó de aquellos números. Juan Cobos les reunió a todos, o a casi todos, a los que consideró más importantes, y les dijo que qué faena le había hecho yo, que le habíamos robado, y les habló de sa-

car otra revista. Unos picaron y otros no. Algunos picaron porque Juan los había llevado a Film Ideal. Por ejemplo, Gómez Redondo y Waldo Leirós. Pero dieron la cara. Me dijeron: "Mira, nos vamos con Juan, pero me gustaría quedarme aquí." Otros, como Sebastián de Erice, no dieron la cara. Sebastián de Erice estuvo como dos o tres años sin hablarme, hasta que un día, en Venecia, me dijo: "Tenías tú razón." El caso Miguel Rubio fue un caso muy especial, porque él fue el desencadenante. Estuvo en una cafetería de la calle de Cartagena conmigo y me chivateó todo aquello: "Esta noche van a ir todos a casa de Juan Cobos, tú no te preocupes, yo estoy contigo, porque Juan..." Y empezó a hablar de Juan para arriba y para abajo. Y ante mi sorpresa, era el cabecilla de los de Juan. Con lo cual yo le llamé traidor y dejé de hablarle. Estuve sin hablarle tres años lo menos. Hasta que un día, en un acto de esos, me alargó la mano y también: "Yo me porté muy mal contigo." "Bueno, pues ahora, ya, agua pasada." Ese fue todo el problema. Juan Cobos. No hubo ningún otro problema.

- Antes de la escisión, en el número 152, respondes a las acusaciones de "americanismo"...

- Ah, lo de Cahiers du Cinéma. Es que esa es otra historia.

- Repasas los años 61 a 64 y dices que, por ejemplo, se demuestra con números --acudiste a ordenadores incluso, parece-- que se había prestado más atención a Antonioni y a Bergman que a Ray y a Hawks, más a Berlanga que a Minnelli.

- Efectivamente, se hizo aquel cómputo. Era lo del cahieris-

mo. De repente, todo el mundo empezó a decir que nosotros estábamos copiando Cahiers. Ya había sucedido en una ocasión, en que yo me enfadé con Pascual Cebollada y luego tuve que pedirle perdón a uña de caballo. El señor Pérez Lozano, en uno de los primeros números, el 15 ó el 20, hizo un diccionario de directores americanos...

- Fue en el número 15.

- Pues eso. En ese diccionario de directores copió un Cahiers de arriba abajo, y Pascual Cebollada --que debía de ser el único que leía Cahiers du Cinéma aparte de Pérez Lozano-- cantó en la Revista Internacional de Cine: plagio de Film Ideal. Había una enemiga a muerte entre Pérez Lozano y Cebollada. Yo, ahí, creyendo de buena fe que Pérez Lozano no había copiado nada, arremetí contra Cebollada, que estuvo como un año sin hablarme, hasta que, coincidiendo en un festival, me dijo: "¿Me permites que hable contigo un momento? Toma." Y me mostró el Cahiers del que había copiado Pérez Lozano. Yo cuando vi aquello me quedé alucinado: después de toda la campaña mía contra Cebollada... De ahí arrancó nuestra leyenda, digamos, de cahierismo, cuando estábamos en pleno neorrealismo y todas esas cosas: de aquel plagio de Pérez Lozano. Posteriormente ocurre que lo que nos gusta --Hitchcock, el western, el cine de terror, el fantástico-- coincide con lo que gusta en Cahiers. Los de Nuestro Cine, sobre todo, empezaron a llamarnos cahieristas, cuando se da la circunstancia de que yo no había leído un Cahiers en mi vida. En una ocasión, ya muy avanzada la etapa esa, Juan Cobos se fue a París y le dije: "Juan, tráeme la colección de Cahiers completa, porque quiero saber por qué soy cahierista y de dónde copio yo." Y Juan

me trajo la colección completa de Cahiers du Cinéma, desde el número uno hasta el año 61 o así. Y a partir de ese momento empecé a leer Cahiers, que no lo había leído en mi vida, porque no tenía dinero para comprarlo. Luego, después, en toda la fiebre cahierista que entró en España a raíz de aquello, fui con Godard a Cahiers --había hecho amistad con él en el festival de San Sebastián-- y le dije: "Oye, por curiosidad, ¿cuántos suscriptores hay en España? Porque en España os forráis." Porque todo dios hablaba de lo que había dicho Cahiers. Y la secretaria que tenían allí --que era la mujer de [André S.] Labarthe-- dijo: "Pues espera un momento. En España, siete." Había siete suscripciones a Cahiers du Cinéma y estaba toda España hablando de Cahiers du Cinéma. Lo cual me ratifica en mi desengaño final de que aquí todo el mundo habla de oídas y nadie lee nada.

- Algunos sí leían, porque por ejemplo --lo ha dicho Guarner en un libro suyo [José Luis Guarner, 30 años de cine en España, véase bibliografía] --, algún artículo largo de Rubio es una copia de cosas de Marcorelles en Cahiers.

- Sí, sí, y sobre todo Juan. Juan Cobos metió cada esquema... Yo me acuerdo del esquema de una película de Sam Fuller, no sé si era Casco de acero, que estaba copiado; vamos, traducido, como Pérez Lozano en sus mejores tiempos.

- Bien. Tras la escisión, unos se van con Cobos y otros se quedan contigo.

- De repente, me encontré con la mitad de la revista. Conmigo se quedaron Palá...

- Uno de los llamados "marcianos".

- Los marcianos, sí. El equipo de los marcianos era valioso porque había gente a la que entendía, como Palá, y otros que no, como Marcelino Villegas, Buceta y otros que ahora no recuerdo. Esos marcianos tenían una virtud, a mi manera de ver, y es que descubrían el cine. Con lo cual entraban en compenetración con toda esa serie de lectores de final de bachillerato y principio de la universidad, que también descubrían el cine. Entonces estaban a tono y eran, digamos, un testimonio de ese chico que de repente dice: "¡Anda, si cuando galopa un caballo levanta polvo!" Aquella crítica fabulosa de Marcelino que decía: "Polvo, sudor, no sé qué, camisa, tela..."

- "La chica baja ligeramente su falda, se sienta, sale un camión..."

- Pues eso era descubrir el cine. A mí me recordaba, por ejemplo, a mi hijo, que entonces tenía quince años y vino enloquecido de ver Hatari! Decía: "¡Jirafas! ¡El jeep! ¡No sé qué!" Y dije: esta es la mentalidad que tienen los que se despiertan al cine; entonces los marcianos me interesan. Además de que no tenía otra cosa: nos habíamos quedado Pruneda, Palá y yo, y Sagastizábal que escribía desde Bilbao, y José Luis Guarner que también estaba con nosotros...

- Poco después entró Fernando Méndez-Leite.

- Toda esa nueva generación que se fue incorporando. Fernandito Méndez-Leite entró porque yo era muy amigo de su padre. Mi relación con los críticos antiguos era cordialí-

sima: yo iba a cenar a casa de Fernando Méndez Leite, que es un hombre que me lleva treinta o cuarenta años, y a casa de Fernández Cuenca, y ellos venían a mi casa. Yo siempre he tenido respeto a la gente que sabe más que yo y que tiene una experiencia. Fernandito, que había estado en un cineclub y había sido alumno mío no sé si en Valladolid, donde yo ya estaba de profesor, cada vez que iba yo a casa de su padre, salía el chaval a escuchar lo que decíamos. Y le dejábamos opinar, y le dije: "Bueno, ¿por qué no te vienes a Film Ideal?" El día que hizo su primera crítica fue fiesta para él, supongo que lo recordará toda su vida. Y como Fernandito Méndez-Leite, otros ocho, diez o doce señores que fueron llegando por allí. Caso curioso fue, por ejemplo, el de Juan Tébar. Juan Tébar era ahijado de Fernández Cuenca. Fernández Cuenca me estaba dando la lata: "¿Por qué no llamas a Juanito Tébar, hombre, que es un chico que tiene mucha afición, para que escriba algo y tal?" Yo lo decía en el consejo y decían: "!Nooo, nooo!" Y aprovechando un verano, Juan Tébar me mandó una cosa, con una carta desgarradora de Fernández Cuenca: "Hombre, a ver si lo puedes publicar, yo lo he leído, se lo he corregido un poco, está muy bien y tal..." Total, que aprovechando que era verano y no tenía nada, lo metí. El follón que organizaron: "Coño, que no se te puede dejar solo, te dejamos solo y metes una cosa de ese imbécil." Conseguí que Juanito Tébar viniera a las reuniones que teníamos los miércoles en la cafetería Chócala: vino un miércoles, y al miércoles siguiente fue el follón del número de Hitchcock: el único de la revista que le dejaba escribir era yo, y se va con los otros. Con lo cual ya no escribió en su maldita vida nada. Bueno, con Méndez-Leite vinieron los hermanos Martínez León, los Sauquillo --el pobre Sauquillo que murió en Atocha era uno

de ellos--, Martínez Torres y toda esa gente. Entonces García Escudero, en Valladolid, hizo un discurso que a mí me pareció muy bonito, y lo publiqué íntegro. Y entonces fue otro follón: se cabrearon estos, o sea los demócratas. Estamos en una democracia, han salido ocho votos a favor de que se publique lo de García Escudero, pues se publica. "Pues nos vamos nosotros." "Pues qué sentido de la mayoría y de la democracia tenéis vosotros, joder." Y efectivamente se marcharon: Augusto Martínez Torres, Pérez Estremera, los Martínez León (que luego volvieron)...

- Algunos, como Vicente Molina-Foix, acabaron en Nuestro Cine.

- Los hermanos Molina, Vicente y Juan Antonio, con Ramón [ Terenci después ] Moix y toda esa generación, se quedaron; luego se cabrearon por ese artículo y se marcharon. Después quise hacer la socialización de la revista, que fue otra operación que también me decepcionó profundamente del personal. Decían que si tal y que si cual. "Venga, pues vamos a socializar la revista, la revista es de todos, ya está, ahora la pagamos todos." Porque resulta que yo estaba pagando la revista, las facturas, porque Pruneda se había marchado también y me había quedado solo, eran quince o veinte mil pesetas de déficit en dos meses, yo ya me ahogaba y no podía aguantar. Cuando vinieron los furoros y los fervorines socialistas, dije: "Esta es mi solución; vamos a socializar la revista: aquí no cobra nadie --porque el único que no cobraba era yo y además pagaba-- y al final de cada mes, de cada número, de cada año, de lo que queráis, decimos: cuentas; la revista ha costado tanto,

hemos sacado tanto, hay que poner tanto cada uno; en vez de ponerlo yo, lo ponemos entre diez: maravilloso, aquí socializo rápidamente." Jo, de pagar, nada. Ellos querían cobrar su articulito pero socializar la revista. Así la socializo yo también, ¿no?

- La interrupción. La publicación de la revista se interrumpe tras el número 201-204.

- La interrupción fue porque ya no podía más. Se iban acumulando deudas. Normalmente íbamos pagando, ocho mil, diez mil, doce mil pesetas. Pero llegó un momento en que subió el papel, subió la impresión, y entonces yo ya no podía. Dije: "Bueno, yo ya no puedo. Si no queréis socializar, si aquí no sale un caballo blanco que pague, pues hay que cerrar." Entonces cerramos. Eramos dueños cuatro: un tal Gallardo, que era el administrador, Pruneda que todavía estaba, yo y Tapia Chao. Por cierto que Tapia Chao entró inoportunamente: entró, metió el dinero, se pagaron unas deudas y se cerró la revista. Fue una medio estafa digamos inconsciente, porque el pobre hombre entraba a meter dinero y el dinero se fue en pagar unas deudas y para el número siguiente ya no había dinero para seguir. Decidimos que ya no se ponía un duro más, ante los gritos de Tapia Chao, y así estuvimos todo el verano aquel, me parece. Yo estuve en Valladolid dando clases en la cátedra veraniega de cinematografía y el rector de la Universidad de Valladolid, Luis Suárez (que luego fue director general de universidades o algo así), me dijo: "Hombre, es una pena, la revista. Acaso la cátedra de cine pudiera sacarla." Y dije: "Yo, por mi parte, cedo ya todos los derechos. Ahora, que sea

un sitio serio, digamos de estudio." No quería cederla a un partido político —entonces ya estábamos politizados— ni al Opus. Antes había habido una oferta de compra por parte de un grupo que dijeron que eran del Opus. Yo dije que no, que si era un sitio cultural sí, pero para hacer política no. No me interesaba que la revista de repente se convirtiera en una revista del Opus. Otros, que estaban poniendo dinero, estaban dispuestos a vender, pero como hacía falta unanimidad y yo dije que no, se interrumpió la revista. Entonces me dice esto Luis Suárez y digo: "Mira, si es para un sitio cultural, la cátedra de cine, yo por mi parte cedo, no cobro nada, no sé lo que harían los demás." "Hombre, pues habla con ellos, yo por mi parte hablaré con García Escudero, por si hay que pagar algún dinero, alguna cosa." Yo le dije que bien, que hablaría con la gente. Llegó octubre y me llamó García Escudero: "He estado hablando con el rector de Valladolid, me parece una operación muy buena. Creo que Film Ideal debe seguir saliendo. Te la va a comprar la cátedra de Cine de Valladolid, te la va a pagar la dirección general de Cine a medias con la dirección general de Información, te la va a distribuir la Editora Nacional." Pues muy bien. "¿Qué es lo que quiere cada uno?" Pues tres millones de deudas más lo que pida cada uno. La operación la montó García Escudero, diciéndome: "Compra tú a esos tres, porque si les dices que va a comprar la dirección general --yo tengo mucha experiencia en eso-- van a pedir más: está una cosa tirada, llega la dirección general para comprar y entonces piden millones. O sea que compras tú, como si fueras a hacerte cargo de todo, y luego tú me vendes por lo que hayas pagado." Total, que yo entonces pedí un crédito al Ban-

co de Santander, pagué los tres millones y di un dinero a Tapia Chao, otro a Gallardo y otro a Pruneda. Hice la primera parte de la operación, y la segunda coincidió con el cese de García Escudero [noviembre de 1967]. Y yo me encontré con tres millones de deuda con el Banco de Santander: justamente el día uno de este mes diciembre de 1978 he pagado la última letra. Al final he liquidado la deuda con el banco y me ha costado cinco millones. Robles Piquer quedó de director general de Cultura Popular y Espectáculos.

- Dirección general que absorbió el sector de cine que había sido de García Escudero.

- Sí. Robles Piquer se dio cuenta de que me habían dejado a mí en la estacada y finalmente me dijo: "Bueno, vamos a seguir sacando Film Ideal. Entonces fue cuando yo reduje el formato...

- Y aumentaste las páginas.

- Porque el problema era ya que la revista nuestra no podía salir al kiosco, tenía que ser una distribución de suscripción, porque salía al kiosco con treinta y dos páginas, a cincuenta pesetas, y al lado estaban La Actualidad Española o la Gaceta Ilustrada, con doscientas páginas y a quince pesetas. Y decían: estos cabrones se están forrando. Lo que pasa es que esas revistas tenían doscientas páginas de publicidad y ganaban dinero, mientras que yo, como no tenía nada de publicidad, pues era todo a base de pagar dinero. Enronces, como era la moda de las ediciones de bolsillo, se me ocurrió el subterfugio de hacerla pequeña: precio ya de edición de bolsillo, parecía un libro, y ya no estaban tan

desfasados presencia y precio. Era en realidad doblar en tres la revista, con lo cual las 32 se convertían en 96 páginas: fue un subterfugio de astucia y nada más. Todo el mundo decía: qué formato más maravilloso. Luego me ha imitado todo el mundo, pero la verdad es que era el papel que teníamos, doblado en tres. García Escudero se quedó desolado por aquello: diez horas antes lo habríamos hecho. Total, que entró Robles Piquer y, dándose cuenta del embarque aquel, me dijo: "Bueno, pues vas sacar Film Ideal y yo voy a subvencionártelo con el fondo de publicaciones. Te voy a subvencionar el doble de lo que te cueste cada número, y así, al cabo de quince números, te hemos pagado todo el dinero que tú habías anticipado. Y luego, cuando estemos a ras, pues regalas la revista o haces una fundación o lo que sea. Y ya está. Tú te has quedado como querías: dar la revista a un centro oficial. Y yo no te he pagado." Entre otras cosas porque Robles Piquer no era partidario de las revistas oficiales: García Escudero sí, pero él no. Decía: "Mira, tenemos La Estafeta Literaria, que todo español, por el mero hecho de serlo, se considera obligado a que se la regalen, y nadie la compra. Nos llaman de la embajada, y del ayuntamiento, y nos piden La Estafeta. Clientes de verdad no sé si hay diez: todo lo demás es regalado. Y como es regalado nadie lo aprecia, nadie habla de La Estafeta, hagas lo que hagas, es como si no existiera. Yo no quiero eso. Film Ideal va a seguir siendo tuyo, lo que pasa es que yo te ayudaré con una subvención." El primer mes de la subvención, en vez de dármela el día 1 me la dieron el 7 del mes siguiente, con lo cual yo había tenido que firmar unas letras, tenía que pagar los intereses de las letras y me comía lo que ellos me daban para pagar deudas de atrás. Entre los intereses de los tres millones y los

intereses de las letras del papel de la imprenta, se me comían la subvención que me daban para amortizar la deuda, con lo cual yo tenía los millones ahí, la revista seguía saliendo, los intereses me los pagaban, pero ahí estaban mis tres millones. Entonces llegó Sánchez Bella, dijo que no le interesaba la mendicidad cultural, que éramos unos mendigos de la cultura y que eso se había acabado. Y yo me quedé con mis tres millones colagados y sin Film Ideal, porque ya no me daban un duro. Entonces cerramos y se acabó.

JUAN COBOS

Cofundador y copropietario de Film Ideal. Redactor-jefe de la revista hasta 1965. Cofundador y copropietario de Griffith en 1965.

Nacido en Madrid en 1933. Estudios inacabados de Ciencias económicas, Historia y Dirección cinematográfica en la EOC.

Ha colaborado en Signo, Vida Nueva, Sight & Sound y Cahiers du Cinéma.

Fue director del cineclub Vincés, corresponsal de Ya en Roma y ayudante de dirección de Eugenio Martín, Isidoro M. Ferry y Orson Welles. Actualmente dirige películas industriales.

Ha estado vinculado a Acción Católica y actualmente se declara afín al PSOE.

- ¿Cuál era tu relación con el cine antes de la fundación de Film Ideal?

- Pertenecía a un cineclub, como toda la gente que le interesaba un poco todo esto. En ese momento, prácticamente sólo existían ese y el del SEU, pero como yo entonces no estaba estudiando, no tenía carnet de facultad y al del SEU no me presenté siquiera. En el cineclub pasaron una serie de películas italianas y Juegos prohibidos de Clément. Había conferencias, me hice socio. Hubo una especie de interés por despertar entre la gente la vocación crítica, hubo un concurso, algunas de las cosas que hice gustaron y me adscribieron un poco a la dirección, que llevaba José María Latiégui. El estaba ya muy ocupado, me pasó a mí los poderes y de ahí pasé a Signo, donde también estaba José María.

- ¿Cómo fue lo de encontrarte entre los fundadores de Film Ideal?

- Fuimos a Salamanca, a las Conversaciones de Cine. De la gente que más o menos luego formamos parte de Film Ideal habíamos estado Pérez Lozano, García Escudero y yo, y Marcelo Arroita que iba un poco por libre. Conocimos allí a un jesuita que se llamaba padre Landáburu y a la vuelta

nos vimos en Madrid alguna vez. Se vio la necesidad de que hacía falta una revista que defendiese un cierto tipo de militancia crítica cristiana, como ellos decían, y se fundó. Se buscaron medios, se unió otra persona que yo conocía de otro colegio mayor, que se llamaba padre Sobrino, y éste buscó fondos, unos fondos iniciales muy pequeños, en aquel momento fueron treinta mil pesetas o así. Con eso nació la revista, que era muy pobre como es conocido, era muy pobre hasta de contenido. De contenido sobre todo, vamos.

- En el número 2 hay un artículo tuyo sobre neorrealismo cristiano. ¿Te sentías cristiano militante en aquella época?

- Yo no me considero un buen cristiano, porque creo que eso obliga a cosas que yo no soy capaz de cumplir. Es el mismo problema que el de las militancias políticas: militar es algo que supone entregarse muy de lleno, responder éticamente, ser un poco ejemplo. Yo, como me sentía cristiano, escribí aquello. Luego me he dado cuenta de que tenía un fondo de razón en cuanto a humanismo, pero visto desde hoy no era demasiado serio, no era un enfoque importante. Hubo gente caritativa, como Muñoz Suay, que escribió un artículo para Cinema Nuovo en el que defendía la validez de lo que se estaba haciendo, aunque no compartía el adjetivo que yo le había dado. De todos modos, yo me había informado bastante. No era muy creador pero sí muy informado.

- En el número 15 de la revista anuncian tu marcha a Roma, donde al parecer estuviste bastante tiempo. ¿Qué hacías en Roma aparte de mandar crónicas a Film Ideal?

- Me habían contratado más o menos para fundar una agencia de prensa. Necesitaban a alguien que fuese joven, me conocían a mí y me eligieron. Me venía muy bien, porque lo que más me gustaba en aquel momento era el cine italiano. Era la oportunidad de conocer todo ese cine que no venía aquí. Como no me importaba nada el cambiar porque no estaba a gusto aquí, en el sistema político que teníamos y las circunstancias y la estrechez en que nos movíamos, pues para mí era una oportunidad muy buena y me fui. Pero a los veinticinco días de irme cayó uno de esos gobiernos venezolanos que caen. Franco y toda la corte de aquí decidieron que aquello había que callarlo. El hombre con quien estaba --un sacerdote que ahora dirige la edición española del Osservatore Romano-- mandó una crónica sobre el golpe de Estado en Venezuela. En el Ya no se la publicaron porque la censura lo prohibió. Entonces la mandó a Ecclesia, de la cual también era corresponsal. Durante todo el tiempo del franquismo Ecclesia fue un sitio donde no había censura.

- Sí, dependía sólo de la censura eclesiástica.

- Fue fulminante: publicar aquello y pedir Castiella que inmediatamente le quitasen de corresponsal del Ya. Entonces, a los veinticinco días de llegar a Roma, me quedé sin patrón y sin trabajo. Me quedé provisionalmente con el Ya, porque él se vino aquí a ver si lo resolvía y luego se puso enfermo. Yo me quedé allí, arreglándome como pude con el Ya, que pagaba muy poco dinero, y viendo todo el cine que podía, en unas condiciones muy estrechas.

- En aquella primera época de Film Ideal, ¿con quiénes te sentías tú más vinculado?

- La primera época de Film Ideal es muy floja, críticamente y de escritos, muy mal época. Desde el punto de vista afectivo yo me sentía vinculado sobre todo con Pérez Lozano, que siempre fue muy amable conmigo y me trató muy bien, mientras no tocásemos temas que rozasen la moral: ahí era muy intransigente. Hasta una segunda época me sentía muy bien con Martialay, porque Martialay en esa época representaba una apertura bastante grande, era bastante democrata y bastante liberal, por lo cual también tuvo un problema con la policía y le metieron un mes de castigo en Barcelona.

- Mientras estabas en Film Ideal, ¿cómo te ganabas la vida? Porque, claro, aquello no era un medio de vida.

- Bueno, es que yo vivía muy poco. Mi madre era viuda, yo tenía un hermano que estaba en una universidad laboral y, realmente, yo me ganaba la vida con Film Ideal y con lo poco que me daban en Vida Nueva. Reunía muy poca cantidad. Incluso cuando me casé no tenía más que Film Ideal, que en aquella época eran cinco mil pesetas. Yo es que, realmente, hasta que la sociedad de consumo no me ha metido muy de lleno, siempre he ganado muy poco dinero.

- ¿Cómo describirías la evolución de la revista desde sus comienzos?

- Hay una primera época muy floja, en la cual yo tenía más libertad que nadie, en el sentido de que a mí me tocaba hablar de directores, entrevistar directores. Pérez Lozano seguía su línea más o menos y Martialay estaba, como tú de-

bes saber, dedicado a entrevistar a estrellas. Luego llega un momento en que nos separamos de Pérez Lozano porque hay una irregularidad económica procedente de que él tenía acceso a los cheques y todo eso. Yo hago de hombre bueno, hablo con él, le explico todo, digo: "Mira, todo el mundo sabe esto, hay un problema en el banco." El no se avino a razones, reaccionó mal y provocó la escisión de la revista, llevándose los archivos. Con lo cual nos quedamos --como liberales, digamos-- Paco Izquierdo, Martialay y yo. Salimos adelante como pudimos.

- Tú estuviste en la Escuela de Cine. ¿Cuándo ingresaste, por qué lo dejaste?

- Tuve una primera época, que fue antes de irme a Roma. Lo aprobé todo menos Serrano de Osma, que me suspendió. Serrano le dijo a Berlanga --que era muy amigo mío y con el que yo trabajaba-- que no veía que yo tuviese capacidad para esta profesión. Me suspendió a mí, suspendió a Javier Aguirre y suspendió a más gente.

- Entonces decidiste dejar la Escuela.

- No, entonces me fui a Roma, y cuando volví habían cambiado un poco las cosas. Fue mejor. Ya tuve a Saura y a Picazo. Eran buenos profesionales pero no eran buenos profesores, no sabían transmitir lo que tenían que transmitir, eso es evidente, para mí por lo menos.

- Llegamos a los años sesenta y Film Ideal inicia, tras la marcha de Pérez Lozano, una etapa distinta.

- En el primer momento entra García Escudero. Nosotros, al quedarnos huérfanos y ver que además nos sacaban una revista que tenían ya preparada --que era Cinestudio--, tratamos de apuntalar aquel edificio frente a los lectores con unos nombres, que fueron Alfonso Sánchez, García Escudero, Lamet, Florentino Soria y no sé quién más. Todos se portaron muy bien, accedieron a formar aquel consejo que de alguna forma nos avalaba a nosotros, aunque nos imponía también, lógicamente, algunas servidumbres.

- Sí. Según Martialay, Florentino Soria actuaba como una especie de censor allí, tenía un espíritu como muy intransigente.

- También era muy intransigente en determinados puntos García Escudero. Además, como era un hombre más de contenidos de película que de forma, nos era un peso en cierto sentido.

- Entonces aparece Nuestro Cine, que a lo largo de la década sería "la otra" revista de cine española.

- Que nace mucho más sana que Film Ideal. Es decir, que nace con mucho más ímpetu y más libre de condicionamientos. Film Ideal heredó muchos condicionamientos, porque además la iglesia en ese momento tenía una actitud muy cerrada. Era una situación muy incómoda hacer aquella revista, aparte de nuestra propia incapacidad intelectual para hacerla mejor. Eso de tener que escribir pensando en que hay un tipo de gente que te va a echar la bronca en cuanto no esté bien...

- ¿Cómo veías tú la postura de Nuestro Cine?

- Yo siempre he considerado que más o menos tenían más libertad. Podían haber escrito mejor, pero yo creo que fundamentalmente Nuestro Cine estuvo siempre muy marcada por la dirección de Monleón. Me parece --y me sigue pareciendo-- que Monleón no sabe de cine, pero ejercía una presión muy grande, supongo, sobre toda aquella gente. Es que el fenómeno del cine todo el mundo cree que lo sabe, y después de toda una vida dedicada a él te das cuenta de lo poco que se sabe. Monleón era de esa gente que llega con estructuras teatrales, con estructuras literarias y se empeña en escribir sobre cine. Creo que en ese sentido coartó a mucha gente. De lo que estoy convencido es de que el punto de vista de Nuestro Cine fue casi siempre errado en el enfoque del cine, desde el punto de vista de los postulados y de los autores que defendían. La prueba está en que pasado el tiempo, con todos nuestros errores, nosotros hemos tenido más razón frente a la historia que ellos. Frente a la historia del cine, vamos.

- Nuestro Cine era más o menos un intento de implantación del Partido Comunista dentro del campo de la cultura. ¿Cómo veías tú eso entonces?

- Yo no he sido nunca comunista, aunque he tenido muy buenas relaciones con ellos. Pero me he dado cuenta de que a mí, cuando se me llamó para escribir en Objetivo en los años 54, 55, 56, me fueron rechazadas cosas hasta que las hacía como ellos querían, o se las encargaban a otro. Eso en Film Ideal nunca se hizo. Si yo llamaba a César Santos

Fontenla y César escribía, se publicaba lo que decía. Y yo a Bardem (que humanamente ha sido siempre un tipo extraordinario y como realizador es muy desigual) le he defendido siempre en muchos sitios: en Mar del Plata, cuando fui jurado, defendí la película de Bardem hasta el final, porque en ese momento había que defender la película de Bardem por encima de todo. No sé, creo que en el PC había una cierta apertura hacia afuera, pero luego hacían la capilla, se reunían ellos y ahí yo nunca he entrado, nunca he sido invitado a esa pequeña reunión donde de verdad se decidía todo y donde el dogmatismo aparecía de una forma terminante.

- En el número 48 de Film Ideal entrevistas a Nicholas Ray. ¿Te sentías ya entonces cahierista?

- No. Yo entrevisté a Nicholas Ray, hice una buena amistad con él, fue un hombre siempre muy abierto. A mí me gustaba, me ha gustado siempre mucho aprender de esa gente que tenía una obra detrás. Yo, de los grandes que he entrevistado, nunca olvidaré por ejemplo la entrevista con Hitchcock, que no salió entonces. Pero de aquellas dos horas con Hitchcock me acuerdo más que de mi boda. Entonces, no, yo no entendía a Nicholas Ray como le he entendido después. Yo he caminado mucho a ciegas y he dado muchos pasos en falso. De todos los que han trabajado ahí posiblemente he sido el que ha tenido una línea más irregular. Lo único que pasa es que he sido muy animador del grupo, he sido muy animador de Film Ideal en la primera etapa y he sido un poco el banderín en cuanto a llevarlo a ciertos sitios. Yo luchaba por que se publicasen cosas más serias, era un poco el pequeño "intelectual" entre comillas del grupo. Cuando Pérez Lozano,

cuando Martialay también. Yo era el de la exigencia, equivocado o no, pero el de la exigencia frente a la frivolidad. Y después estuvo el hecho clave de que fui el hombre sobre el que pivotó la ruptura de Film Ideal y el accidente de Griffith.

- A eso llegaremos después. De momento, en 1961, se van Pérez Lozano y los curas, y tú, como ya has dicho, te quedas con Pérez Lozano e Izquierdo. ¿Cuál fue tu postura tras la escisión?

- Como ya te he dicho, yo quería que Pérez Lozano hubiese admitido aquel error económico que había producido, se hubiese hablado, no ha pasado nada y seguimos igual. Pero resultó que, cuando nos dimos cuenta, Pérez Lozano había conseguido reunir cuatro votos frente a tres. Tuvimos que comprar en muy malas condiciones, la segunda época de Film Ideal quedó hipotecada por aquella compra. Entonces entró el cuñado de Martialay como administrador, y aquella tercera persona deterioró mucho las relaciones entre Martialay y yo. No sé si en cierto sentido provocó una cierta postura reaccionaria que se fue adivinando en Martialay, a partir por lo menos del primer año después de la separación. Hubo un tiempo todavía en que nos entendíamos muy bien y luego cada vez nos fuimos entendiendo peor.

- Progresivamente, la revista se va haciendo más digamos cahierista, sobre todo con Guarner y otras incorporaciones. ¿Cómo te vas adaptando al cambio? ¿Qué papel juegas ahí?

- Yo no jugué un papel muy grande. Documentos cinematográ-

ficos no me gustaba como revista. Visto desde ahora, pienso que tal vez tuviese cosas más importantes que nosotros incluso, porque por ejemplo tenía a Guarner, que era una figura muy importante, casi la única que tenía la revista. Pero nosotros buscábamos colaboradores continuamente, una revista se hace muy monótona y hay que buscar nuevos colaboradores continuamente. Guarner escribía bien, le pudimos atraer, se hizo muy amigo de Félix Martialay. Y luego Sagastizábal y una serie de gente que fue entrando, que traían una inquietud, quizá porque leían las revistas, mientras que yo llevaba mucho tiempo influenciado por la crítica inglesa, que es lo que leía. Como en esa época tú leías las cosas mucho antes de que las películas llegasen aquí, te iban conformando el pensamiento, salvo que luchases contra ello: en ese momento, yo era más que nada receptivo.

- En esa oposición que había entonces entre lo que se llamó el contenutismo y la otra postura, más o menos atenta al cine como fenómeno estético o formal, ¿tú tienes la sensación de haber evolucionado desde, por ejemplo, tu vinculación con el neorrealismo?

- Sí, yo he evolucionado mucho. A mí me costó un poco llegar a entender la segunda etapa de Rossellini. Me gustaba mucho el Rossellini de los primeros años (del 44, 45, 46) y me costó entender la segunda etapa. A mí me costó mucho entender, por ejemplo, El general de la Rovere. Era también un problema del contenido famoso. Yo conocía las cartas de los condenados a muerte de la resistencia italiana. Entonces, entre el dramatismo de aquello y lo que yo vi en una primera lectura de la película, me pareció que había una distancia muy

grande. Entonces yo todavía seguía arraigado a que tenía que haber sido una película mucho más dramática. Sucesivas visiones me han dado ese dramatismo, pero transformado por la visión de Rossellini, que lo da, pero de otra forma de la que yo esperaba, ese es el problema. Yo he sido siempre muy incierto, mi transformación ha sido más lenta que la de todos los demás. Porque, además, yo tenía que hacer una cosa que no hacían los demás: yo tenía que escribir mucho más que nadie, porque al ser propietario de la revista y estar metido en la aventura comercial, no podía tomarme los tiempos que se tomaban los otros. En general, en la revista, había gente que hacía un artículo muy bien pensado, o una crítica o dos, que eran lo único que hacía. Yo, sin embargo, tenía que estar siempre con la sensación de que escribía para un diario, casi siempre con esa sensación.

- En esta segunda etapa, ¿qué nombres te parecen, entre las nuevas incorporaciones, más significativos en la evolución de la revista?

- A mí me parece que un nombre fundamental en esa evolución es Miguel Rubio. Luego, a partir de Miguel Rubio ya viene otro hombre fundamental, que es Ramón Gómez Redondo, que escribía con un átomo grande de locura. También Gonzalo Sebastián de Erice, con una visión terrible a veces: se podía equivocar, pero abría unas perspectivas muy grandes. Desde mi punto de vista, ahora, creo que el gran nombre ahí es Miguel Rubio. Y Redondo, y Drove...

- Luego están los marcianos, esa línea que lleva hasta sus últimas consecuencias lo que en alguna medida inició Guarner en un momento dado.

- Nosotros teníamos una gran amplitud de miras. Nos reuníamos, lo sabes tú, en un café, en Chócala. Te dabas cuenta de que aquello se iba disgregando en cuanto a unidad, porque venían gentes con visiones muy diferentes. Estaba por ejemplo un hombre que no se menciona mucho, Julio Martínez, que nunca cambió mucho; siempre fue un hombre muy profundo, muy pensador, muy convencido de lo que escribía y de lo que hacía, que nunca participó de ninguna de las locuras en las que de una manera u otra todos tomábamos parte. Estaban Buceta y Palá por otro lado, es decir que la revista, de pronto, era una especie de cajón de sastre. Eso sí, era muy viva, había locuras, irritaba mucho. Faltaba un criterio unificador, pero de cualquier forma a la larga a mí me parece que fue muy eficaz. Creo que se abrieron perspectivas, se demostró que había muchas formas de cine, aunque hubiese para cada uno unos monstruos sagrados y un estilo.

- ¿Crees que en algunas de las cosas que decíais había un afán de provocación?

- Sí, estoy convencido, creo que había afán de provocar, de ser originales. Hubo un momento en la revista en que de lo que se trataba era de ser original, había una competencia entre todos por ser original. A algunos, como a mí, nos quedaba mal, porque no lo sentíamos tan profundamente. A otros les salía muy natural. Se escribía cada vez para un grupo más reducido, pensando que unos y otros nos íbamos a divertir con lo que hacía el compañero.

- Está el asunto de Escala en Hi-Fi. Aparte de que tú trabajaras en la película, ¿había alguna otra razón para darle la importancia que la revista le dio durante algún tiempo?

- En ese momento, algunos empezábamos a preocuparnos de la cosa profesional. Yo ahí cometí la imprudencia de escribir algunas cosas que no debía haber escrito, visto desde un rigor que no teníamos. Luego hubo gente de la revista que encima le gustó la película, lo cual es mucho más grave. Pero vamos, eso es un pecado, es un pecado clarísimo, para mí no es defendible, no era para escribir sobre ella. De todas maneras era una película que no respondió después a lo que podía haber sido. Lo que pasa es que Ferry no creía en la película, porque la verdad es que tuvo un equipo muy bueno: estaba Angelino Fons, estaba Enciso, estaba yo... Pero él no sentía aquello. La incongruencia fue comparar Escala en Hi-Fi con los grandes musicales americanos, pero podía haber sido una película desenfadada y haberse salido de las películas musicales al uso en España, los Sara Montiel, los Joselito y todo eso. Pero no salió nada.

- Más o menos contemporáneamente se inicia la operación Nuevo Cine Español, que Nuestro Cine publicita. Film Ideal, pese a haber estado García Escudero en el consejo de redacción hasta su acceso a la dirección general, permanece al margen de dicha operación. ¿Por qué?

- Claro, tú lo tienes muy estudiado. Pero yo creo que en la revista estuvimos entrevistando, haciendo encuestas y publicando cosas con gente cuando todavía no había hecho ni siquiera una película. Siempre tuvimos una defensa grande, por ejemplo, de Saura y de Ferreri. Yo recibí cartas de gente muy importante de Procusa acusándonos de que éramos unos locos al defender a ese cine minoritario que no suponía nada, ni de plataforma industrial ni artística, y no dedicar la atención a otras cosas.

- Tus relaciones con García Escudero cuando llega a la dirección general de Cine tras haber estado con vosotros en la revista, ¿cómo fueron?

- Yo le hice la primera entrevista que salió nada más llegar a eso. Lo que pasa es que yo tampoco he conservado ese contacto con García Escudero. Hubo una época --del año 55 al 60-- en que las relaciones fueron muy buenas. Yo he pasado muchas horas junto a él hablando, por la mañana en su casa y saliendo por la noche. Pero en cuanto llegó a la dirección general se vio obligado --por las circunstancias supongo, por el ministerio, por todo-- a hacer una política que no era la que yo creía que se debía hacer. Yo en ese sentido era demasiado exigente quizá. Luego empezó a prohibir cosas. Delante de mí, en su mismo despacho, había dicho a un amigo común argentino que Buñuel iba a rodar en España, y al poco tiempo le prohibieron rodar Tristana: era la primera prohibición. Estas cosas a mí me dejaron muy perplejo, yo no entiendo de política pero aquello me parecía muy mal. Claro que el García Escudero que yo hubiese querido seguramente no hubiese durado dos días en la dirección general.

- A propósito de esto, Arroita-Jáuregui y Lamet estaban en censura, Martialay en el consejo superior de cine. ¿Por qué estabas tú al margen de esas cosas?

- Porque a mí no me llamaron nunca. García Escudero lo que sí tenía bastante claro es que yo era muy difícil de moldear. Siempre lo he sido con todos. Equivocado o no, siempre he sido muy difícil de moldear para todas las personas

que me han tratado. Entonces, ni se planteó siquiera. Berlanga me dijo: "Hombre, me he llevado una sorpresa. Ha llamado a Florentino Soria de secretario de la dirección, y esperaba que fueses tú." Dije: "No, Florentino es funcionario, está allí dentro." El numerito de Florentino fue para mí uno de los grandes errores de García Escudero, porque Florentino ha sido un hombre muy conservador, muy conservador en aquel momento. No sé si ahora será muy liberal, pero...

- Según Martialay, Florentino dice ahora que es socialista de toda la vida.

- Eso es una de las cosas que me sorprenden mucho. Muy buena persona, muy agradable, muy simpático, todo lo que tú quieras. Pero era muy temeroso, tenía muchos hijos, muchos problemas. Y funcionario, además. Y ese temor, en lugar de beneficiarle, perjudicó mucho a García Escudero. Creo yo, vamos.

- Tus relaciones con Martialay y los demás miembros de la revista, justo antes de la escisión que daría origen a Griffith, ¿se habían deteriorado ya?

- Totalmente. Yo estaba en la revista mañana y tarde y llevaba además la relación, íntima y cordial y de todo tipo, con ese equipo grande que eran Miguel Rubio, Gonzalo Sebastián de Erice, Pruneda y todo ese grupo. Si no lo aglutinaba yo, por lo menos lo reunía. Los reunía y me encargaba de ellos y de que hiciesen las cosas. Entonces, al irme yo a hacer Campanadas a medianoche, se crearon malestares. Todos los del grupo estaban muy enfadados, notaban interferencias

continuas. Martialay había dado un giro claro a la derecha, muy claro. Se me pegó el malestar cuando volví, hubo reuniones al margen de la revista y decidimos romper y sacar otra. Pero el único que podía hacer eso era yo, en el sentido de que yo era propietario: ellos se podían ir cuando quisieran, pero yo tenía que vender para irme. De esa escisión, el único punto grave que hay, para mí, es que, explicadas las dos partes, José Luis Guarner se quedó con Martialay, cosa que nunca entendí, porque ni desde el punto de vista estético ni desde el punto de vista político creo que pudieran estar de acuerdo. Pero se le ofreció venir con nosotros y se quedó con Martialay. Alguna otra persona concreta hubo --no voy a decir el nombre, pero está ahora en UCD y con un buen puesto en el gobierno-- que no se quiso unir a Griffith porque dijo que éramos muy peligrosos.

- ¿Cómo fue la aventura de Griffith?

- La aventura de Griffith es otro problema grave del país. El título lo sugirió Orson Welles. No sé cómo se enteró, llamó y dijo: "Ya sé que vais a dejar la revista, que vais a hacer otra." Y entonces sugirió ese título y nos ayudó a hacer aquel primer artículo, que hace algún tiempo me pidió Peter Bogdanovich para el libro que estaba haciendo. Bien. La hicimos. Hubo una serie de gente que no ha figurado nunca ahí y que fueron muy eficaces en cuanto a la aportación económica y en cuanto a todo tipo de colaboración y de estímulo, como fueron Molero y Prósper --Prósper incluso dejó su oficina--, que se portaron de maravilla. Eso hizo posible la revista. Pero la revista nace ya en un momento muy malo, porque toda aquella gente que éramos estaba en un pe-

ríodo de ebullición: estaban todos dispuestos a saltar y saltaron. Es decir: empezaron a hacer cine, a hacer ayudantías o a hacer guiones. De pronto, toda aquella gente tenía más ambición o más inquietud por hacer cosas que por quedarse en una revista. Y claro, una revista había que hacerla todos los meses, había que escribir los artículos y había que correr con la economía. Lo que en Film Ideal se había estado fraguando tiempo y tiempo, a todos estos les pilló ya en Griffith con la maduración suficiente para dar el salto: casi todos, como has visto, están realizando.

- Después del final de Griffith abandonas ya prácticamente la crítica.

- El final de Griffith fue un problema de organización, de que éramos todos muy capaces, pero había que someter aquello a una disciplina mínima para que saliera todos los meses. Y empezó a fallar la gente. Después de Griffith, abandono totalmente la crítica, sí. Ya no había nada. Tiempo después me llamaron para reformar una revista que ya salía, Cine en 7 días. Fui, intenté cambiar las estructuras para hacer una revista muy profesional, llamé a Miguel Rubio, llamé a una serie de gente. Se podía haber hecho una revista semanal interesante, pero Eugenio Suárez (no sé por qué está siempre quitando y poniendo cosas), a las cinco semanas y antes de que hubiésemos tenido tiempo de hacer el cambio, la cerró.

- ¿Cómo ves ahora la etapa más significativa de Film Ideal?

- Yo creo que significó descubrir a mucha gente --a mucha

gente joven y a muchos estudiantes y a muchos personajes que van por ahí con aficiones cinematográficas--, significó darles a entender una mayor compenetración con el cine, mostrarles que la forma era fundamental, que algo que había que contar había que contarlo bien y que no era lo mismo contarlo bien que mal. (Porque estaba el caso famoso de Visconti, que podía contarlo mal, pedestremente, y hacer una película aburrida y pesada.) Yo creo que fue una forma de abrir los ojos a la gente para una visión del cine que, al final, creo que ha resultado la más acertada.

- O sea que, en realidad, no te sientes ahora muy lejos de las posturas de entonces.

- No, cuando voy al cine sigo viendo que las cosas están más o menos como nosotros las dejamos. Vamos, como nosotros las veíamos. Cuando me encuentro con gente de ese mismo grupo y hablamos de una película, mantenemos la misma coincidencia de punto de vista. Cuando colaboro con Miguel [Rubio] --ahora hace un tiempo que no trabajamos juntos--, cuando trabajamos, podemos ir al cine y sentir más o menos las mismas emociones en los mismos momentos de las películas y en las mismas cosas. Y con Gonzalo Sebastián de Erice o con cualquier persona que encuentre. A otro chico que había allí (se llama Amando Pérez Benito y es especialista en cine negro) lo veo casi todos los días y seguimos igual, mantenemos nuestro punto de vista y no se ha deteriorado nuestra visión en absoluto: surge un director nuevo, hablamos de él y más o menos lo enfocamos igual.

- La mayoría de vosotros queríais dirigir cine, sólo Martia-

lay me ha confesado una vocación específica como crítico. ¿Tú pensaste alguna vez en la posibilidad de quedarte para siempre como crítico?

- Nunca lo pensé. Yo pensé siempre en hacer cine. He tenido cuatro o cinco oportunidades, que además no las he buscado yo, yo nunca he ido con un guión a ninguna parte, siempre me han venido de frente. Alguna vez he estado a punto ya, y de pronto ha habido un problema. Preparé con Piedra, preparé una película con Julio Coll... O sea que yo siempre he sabido que quería hacer eso. Ahora es cuando ya lo veo menos fácil, ahora lo veo bastante difícil. Porque yo, con mis características y con mi forma de ser y con mi individualidad, para hacer una película tendría que controlar yo el dinero. Los productores siempre te quieren llevar por un camino, que a veces es totalmente opuesto al que tú tienes. Lo único que he rechazado muy serio, que ahí sí creo que jugué todas mis posibilidades, fue cuando Orson Welles quiso producir una idea que teníamos Miguel y yo. Welles enriqueció maravillosamente aquella idea, le pegó un cambio terrible y se quedó con ella en la cabeza. Tiempo después me escribió una carta diciéndome que si quería hacerla él me la producía. Pero yo en ese momento estaba con muchos problemas de todo tipo y me he dado cuenta de que necesitaría por lo menos seis u ocho meses libres de preocupaciones y de dinero para empezar una película, sobre todo si ponía a Orson Welles como productor. Y como no disponía ni de ese dinero ni de ese tiempo, pues dije que no.

JOSE LUIS GUARNER

Crítico de Film Ideal desde 1961. Miembro de su consejo de redacción. Redactor-jefe de Documentos cinematográficos.

Nacido en Barcelona en 1937. Estudios inconclusos de ingeniería y filosofía y letras.

Ha colaborado en La ballena alegre, Estafeta literaria, Fotogramas, Movie, Filmcrítica, Catalunya Express y El Periódico.

Ha sido director de la Enciclopedia del Cine editada por Labor en 4 volúmenes. Ha sido miembro del cineclub Monterols y es actualmente directivo de la Semana de cine de Barcelona.

Guionista de Vittorio Cottafavi y Vicente Aranda y autor de los diálogos del Sócrates de Rossellini. En 1974 realizó el cortometraje Crónicas de Rondíbilis.

Aparte traducciones y prólogos, ha publicado los libros Antología de la literatura fantástica española y Treinta años de cine en España, así como estudios sobre Rossellini, Buster Keaton, Pasolini, Nicholas Ray y Visconti.

Afirma no tener ninguna militancia política ni religiosa.

- ¿Cómo debutaste en la crítica de cine?

- La primera crítica que publiqué debió de ser el año 55, en una revista de la asociación de antiguos alumnos del colegio La Salle Bonanova, a la cual yo pertenecía. Fue sobre una película de Sáenz de Heredia que se llamaba Historias de la radio. El contenido no lo recuerdo muy bien, aunque sé que le puse objeciones porque la película no me había gustado. Sí, en cambio, recuerdo perfectamente que aquella crítica me valió una cartita de un tipo de la agrupación o federación de padres de familia, diciendo que cómo me atrevía a poner mal una película que había sido clasificada 1, apta para todos, incluso niños. Entonces estábamos ya, no diré que en un primer período posglaciar, pero sí en un conato de deshielo. De modo que era una reacción exótica, pero que en cualquier caso puede dar idea de cómo funcionaba el ambiente en esa época.

- ¿Eras ya en tu adolescencia lo que después se ha llamado un cinéfago?

- Sí, sin duda. Tanto mi madre como mi tía eran aficionadas al cine. Mi madre me llevaba al cine todos los jueves por la tarde. Y el domingo, en el cine de mi colegio, veía dos

películas también. O sea que, en cualquier caso, ya a una edad relativamente temprana yo debía ver mis cuatro películas semanales. A partir de los diez años, que no está mal.

- ¿Cómo desembocaste en el Cineclub Monterols?

- En el Monterols desemboqué de una manera muy sencilla. En el susodicho colegio La Salle Bonanova, donde yo estuve, tenía de condiscípulo a un tipo cuyo nombre te sonará, porque ha sido luego director de ABC, que se llamaba José Luis Cebrián. José Luis Cebrián también funcionaba en esa asociación de antiguos alumnos. En cuanto a mí, justamente cuando terminé el bachillerato, mi contacto ya un poco más formado con el cine --fuera de ir al cine-- fue leer en la Biblioteca Central Una historia del cine, de Zúñiga, y la Historia de Antonio del Amo. Ahí descubrí que había unas películas de las cuales yo no tenía absolutamente ninguna noticia, que se llamaban Caligari, Nosferatu, Potemkin y todas esas cosas; naturalmente, pregunté si existía algún cineclub o alguna cosa donde pasaran ese tipo de material, porque en los cines comerciales ponían principalmente películas americanas. Me parece que esto lo comentamos una vez con Román Gubern: es un detalle indicativo de la generación nuestra. Porque tenemos la misma edad. Bueno, Román me parece que es un poquito mayor que nosotros.

- Tres años más.

- Entonces, en esa época no había revistas, ni había política de los autores. Nosotros veíamos --por lo menos Román se acuerda y yo me acuerdo perfectamente--, veíamos en los

cines unas películas que a mí me habían hecho impresión, como por ejemplo Al rojo vivo (que yo vi en el Tívoli), Ca- yo largo (que vi en el Intimo) y películas de ese tipo, que a mí me llamaban particularmente la atención por encima de otras y que me gustaban. Estaban hechas por tipos llama- dos Raoul Walsh o John Huston, pero eso no lo descubrí hasta varios años más tarde. En el principio, pues, no fue una política de los autores, sino una política de pelícu- las. Es un dato bastante significativo, porque creo que también indica muy bien cómo era la época. Porque hoy en día, con la información que hay, la subindustria cultural creada en torno a esto, es ya muy difícil que nadie haga un des- cubrimiento del cine así. El paso siguiente, cuando eso me empezó a interesar, fue buscar un cineclub. Entonces ese tipo llamado Cebrián, que frecuentaba esa asociación, me habló de un cineclub llamado Monterols, que existía en una residencia llamada Monterols. Por un afortunado azar, la residencia estaba a doscientos metros de donde yo vivía en- tonces. Recuerdo todavía bastante bien la tarde en que apa- recí por ahí. Me dieron el nombre de un tipo que se llama- ba Fernando Lorient, que era uno de los que llevaban el cineclub. Aparecía allí una tarde para verle, y recuerdo que me bajaron por una escalerita a un piso de abajo y me metieron en un cuartito. Ahí estaban Lorient y otro tipo que no recuerdo, con un armario lleno de revistas de cine. Estaba el hombre ojeando una cosa que se llamaba Cahiers du Cinéma: creo que fue la primera vez que vi la revista esa. Eso sería exactamente el año 57.

- Entonces tú te encuentras ya en el Monterols, colegio ma- yor del Opus. ¿No intentaron captarte para la Obra?

- Eso sería conveniente explicarlo. Yo había sido educado, como mucha gente de esa época, en una absoluta ignorancia política y de todos los órdenes. Mi padre y mi tío estaban exiliados, y eso era como una especie de vergüenza familiar que se soslayaba con hábiles eufemismos. A mí, en esa época, me interesaban fundamentalmente dos cosas, los libros y las películas, y con eso me contentaba. Creo ahora, con la perspectiva que da el tiempo, que los libros y las películas eran una válvula de escape frente a algo que yo intuía extraño y que no entendía muy bien, aunque tampoco tenía un interés particular en conocer. Había oído algo del Opus Dei, no sabía exactamente lo que era ni me preocupaba mayormente. Hitchcock decía en esa famosa entrevista de Truffaut: "Mi amor por el cine es más fuerte que cualquier moral." Yo me reconozco un poco en esa frase. Por lo menos en esa época, a mí lo que me interesaba era el cine. Entonces esos tipos, que me ofrecían la posibilidad de ver unas películas, pues de momento resolvían esa necesidad. Aunque sea quizá un poco anecdótico vale la pena contar todo esto, porque se conoce también cómo funcionaban las maniobras de ese tipo. En efecto, el hecho de que yo empezase a aparecer por allí motivó cierto esfuerzo de captación. Fernando Lorient me habló de que yo debía tener un director espiritual, cosa que me parecía como absolutamente inaudita y exótica. Me procuraron una entrevista con un padre que corría por allí, que simplemente me dio dos libros, que eran Camino y El valor divino de lo humano. Me dijo que los leyera y que si no me importaba los comentáramos al cabo de un mes o cosa así. Eso debía de ser el año 58. Me acuerdo de que efectivamente leí esos dos libros, y al cabo de un mes el mancebo me llamó para hablar del tema. Recuerdo que Camino me hizo una

cierta impresión, aunque había una serie de metáforas de tipo militar que quizá --como toda mi familia era de militares-- me resultaban antipáticas. Pero, prescindiendo de esto, me pareció un libro serio. El valor divino de lo humano me escandalizó. Por aquella época había acabado de leer Contrapunto, de Huxley, en cuyo capítulo tercero o cuarto hay una magnífica parodia de un pastor protestante, que es realmente una pieza muy distinguida. A mí lo que me hizo gracia fue que El valor divino de lo humano me pareció exactamente igual, en tono y en contenido, que el discurso del pastor protestante. Y tal cual le di ese juicio al sacerdote ese. Eso debió tener más efecto del que yo pensé --porque no le di al asunto la menor importancia en su momento--, porque ya nunca más nadie (excepto Fernando Lorient) me habló de la Obra ni de historias. Lorient un día me dijo: "Coño, el domingo hacemos retiro. Ven a acompañarme." Entonces, como mucha gente de esa época, yo me sentía muy solo en casa. Como un tonto, fui algún domingo allí a acompañarle. Recuerdo que un tiempo después, cuando ya conocía a Joan de Sagarra y nos gustaba mucho el jazz, un tío del Monterols que se llamaba Javier Coma y era aspirante a factotum del jazz, nos invitó a dar unas conferencias de jazz en la residencia del Opus para señoritas que hay por ahí, cerca de Vía Augusta. Fue muy divertido. Sagarra y yo recuerdo que nos quedamos escandalizados, porque Monterols era una decoración relativamente austera para tíos que estudiaban, pero la residencia de señoritas era de un lujo absolutamente insultante. Nos metieron en una sala para que nos recibiera la directora o no sé qué puñetas y nos tuvieron como tras cuartos de hora esperando. Nos cabreamos y robamos un retrato de Escrivá que había por

allí y nos largamos: no recuerdo qué hicimos luego con él. Total, que ahí quedó la cosa. Lo que ocurrió (los posefectos no los advertí hasta mucho más tarde) fue que de puertas para afuera, incluso en mi propia familia, daban por sentado que yo me había hecho del Opus, cosa que a mí no me importó. Luego, claro, cuando empecé a entender las reglas del juego y otro tipo de cosas, me pareció hasta divertido: no he podido evitar hacer maraña, incluso hacerme pasar por autoridad en público: siempre había siete tontos que se lo creían. Han pasado veinte años y todavía colea de vez en cuando. Cuando veo, por ejemplo, que el pobre Jorge Grau todavía amenaza a un tío con un proceso cuando le acusan de haber sido del Opus, me parece excesivo. Lo que pasa es que mi caso es un poco atípico --simplemente porque yo era muy loco y muy inconsciente en esa época--, pero es curioso, es divertido.

- Al margen de esta cuestión, te encuentras en el Monterols con una serie de personas interesadas como tú por el cine. ¿Hasta qué punto fue el Monterols el lugar donde se incubó la digamos crítica cahierista española? Tú mismo has dicho que allí viste por primera vez Cahiers.

- Esa es una cuestión que algún día habría que estudiar detalladamente, porque es una cuestión curiosa. Eso fue un poco como lo del Opus, se colgó el sambenito de Cahiers de la misma manera que se colgó el sambenito de Opus. Obviamente, Cahiers sí que ejerció una influencia sobre nosotros, por lo menos sobre mí. Y digo sobre mí porque quizá yo era el único de los que había por allí que leía francés bien y tenía cierto background de cultura francesa. En ese sentido supongo que me pudo influir más que a otros. Efectivamente, Cahiers, en aquel entonces, sí tenía un sonido nuevo, distinto por ejemplo del que tenía Bianco e Nero, que tam-

bién corría por allí. Bianco e Nero era un plomo, no se podía leer. En cambio, en Cahiers sí se hablaba en un tono cercano al tono que yo inconscientemente buscaba. La historia de la intelectualidad de Monterols... Efectivamente, Monterols sí fue un germen muy curioso y muy adelantado a su época, aunque curiosamente envuelto en una córnea de tipo espiritualista y metafísico. Porque efectivamente aquello llegó a tener la fuerza de una pequeña doctrina. Era pequeña, pero como en el exterior no había ninguna, obviamente acabó haciendo mella. Sobre todo, hay que tener en cuenta la época. Aquí confluyen simultáneamente varias cosas que voy a intentar desglosar. En esa época yo tenía veinte o veintiún años y era un tipo como protegido por un fanal de cristal. Intelectualmente quizá estaba por encima de esa edad, pero humanamente era como un niño de catorce años, que es también un factor significativo. Toda la crítica de entonces, consciente o inconscientemente --y eso es una consecuencia de la época--, tenía un carácter redentorista: el cine no era nada entonces, era poco más que mierda; el cine, el jazz o la ciencia ficción eran subcosas cuya condición de arte había que defender a toda costa. Los primeros teóricos del cine, empezando por Ricciotto Canudo y todos esos tíos, eran el perfecto equivalente de lo que éramos nosotros entonces: unos tipos que con toda buena fe descubrían una cosa que les gustaba, que intuían que tenía una sustancia creativa y que trataban de ponerla de largo. Ponerla de largo era demostrar su carácter artístico, la misma idea base que planea sobre todos los escritos de gentes como Eisenstein: pues ahí estábamos nosotros todavía en esa época. Estábamos mal informados y no teníamos películas para ver. Habría que estudiar, en la historia de

la crítica en los sesenta, si esa proliferación que hubo no fue un poco la consecuencia de que, como no había películas, había que inventarlas por escrito: ahí se inventó sin saberlo un universo paralelo casi borgesiano. El espíritu que había entre nosotros era muy redentorista y el cine era como muy importante. Monterols produjo al menos dos documentos que son importantes, uno de ellos la famosa carta sobre Rossellini. Además, yo me encontré allí con un grupo de cinéfilos, un grupo de tíos extrañísimos donde había tipos del Opus Dei, profesionales, estudiantes sin más con interés por el cine. Hubo un grupo que propugnó una minireligión y consiguió conculcar a más gentes. Esa religión se basaba en dos personajes concretos que eran absolutamente anatematizados en la época, Renoir y Rossellini, fíjate qué increíble modernidad hace veinticinco años, es una cosa que me sorprende mucho vista hoy. Pero entonces todo eran intentos conscientes o inconscientes de crear teorías redentoras del cine, a partir del catolicismo además, y frente a Cahiers, que era cosa de agnósticos.

- Aunque Bazin era católico.

- Sí, lo que pasa es que era un católico demasiado católico para lo que se llevaba entonces aquí. El problema de Bazin todavía está sin analizar. Mi teoría particular es que Bazin lo único que hizo fue tomar y aplicar unos principios de la teoría del arte de Malraux. Pero esto ya sería largo y nos sacaría del tema. Entonces, yo recuerdo que en una revista francesa publicaba artículos un tipo llamado Jean d'Yvoire, artículos que consiguieron un arraigo notable entre ese grupo de católicos españoles. Jean d'Yvoire era una bellísima persona, pero completamente desfasada. Yo sentía

también admiración por él. Claro, en ese tiempo en que eres todavía muy permeable a todo tipo de influencias, un tipo que de repente te abre una pequeña puerta metafísica llama mucho la atención. Esos artículos, que nunca se llegaron a publicar como libro en Francia, se publicaron aquí como libro, mejor dicho librito. Yo hice la traducción. Por cierto se llamaba El cine, redentor de la realidad [véase bibliografía], lo cual era ya todo un programa. Pero ahí, dentro de toda esa pandilla de locos, cada uno sustentaba su pequeña teoría. Fernando Lorient --apoyado en un tipo llamado Antonio María Ramírez, del que después hablaré-- había inventado el "montaje continuo". Después, otro tipo, un loco de Torredembarra a quien habrás conocido en la Escuela y que se llamaba Esteban Farré, había inventado una cosa que se llamaba el "diafanismo", que era el montaje continuo de otra manera. Incluso yo inventé un intento de sistematización de esas cosas, que se llamaba el "cine interior". En realidad, ahora me doy cuenta exacta de que lo que intentábamos era amueblar intelectualmente una cosa que era denostada en las esferas de la cultura oficial. Aparte de la carta sobre Rossellini que hizo Antonio María Ramírez, la manifestación más sólida que tuvo todo aquello (que así contado queda como muy exótico) fue el Manifiesto del color, donde ya intervinimos todos. Pero eso es otra historia. La carta sobre Rossellini no se llegó a publicar, pero era realmente penetrante para la época. A Antonio María Ramírez yo lo conocí superficialmente: después se ordenó cura del Opus y no he vuelto a verle. Era un tipo con sensibilidad que, no conociendo nada del cine, montó una magistral teoría sobre la base de media docena de películas. No hicieron falta más. Eran Stromboli, Europa 51 y Viaggio in Italia (que eran lo único que había de Rossellini entonces) y

La gran ilusión, El río y no recuerdo si alguna más de Renoir. Entonces, a partir de ahí, sin ningún tipo de prejuicio estético y no conociendo otras cosas del cine, el tío montó su teoría. Fue un descubrimiento interesante porque lo hizo por su cuenta y riesgo. Cahiers aún no se había visto y era obvio que el tío defendía esas películas dando sus propias razones, no tomando unas razones prestadas de otros. Ese chico, ahí, tuvo la feliz intuición de que esas películas proponían de alguna manera un lenguaje nuevo. Fernando Loriente hizo una versión anotada de esa carta, con llamadas e intentando razonar más las cosas. Fernando Loriente era también un tipo altamente peculiar. Era ingeniero industrial, era un tío muy inteligente, muy absolutamente loco y muy aficionado al cine. El sí tenía una mayor cultura cinematográfica, se había molestado en leer, había visto clásicos rusos. El invento ese del montaje continuo era de hecho la racionalización de una posibilidad estética cinematográfica contrapuesta al montaje dialéctico e ideológico ruso. Loriente preconizaba películas hechas de planos largos, con un montaje digamos contemplativo, que daba tiempo de ver las cosas, donde las cosas actuaban, no por estacazo en la cabeza como en Eisenstein, sino por sedimentación.

- Todo ello muy próximo a las teorías --por llamarlas de alguna manera-- de Bazin.

- Sí, lo que pasa es que eso Bazin no había llegado a formularlo con esa claridad ni de una forma tan tajante. Creo que tanto la carta como las notas, si llegaran a publicarse ahora, llamarían la atención, porque eran de una perspicacia

fuera de lo común para la época. Claro que eso iba mezclado con ciertas apetencias espirituales personales que a mí no me interesaban particularmente, aunque coincidiendo con esa época tuve un breve período de misticismo metafísico que pronto pasó. En cualquier caso, la carta en cuestión era una cosa absolutamente novedosa, me parece que nadie en España se había planteado aún ese problema. Lo que tiene más gracia es que todas esas son siempre el fruto de un conocimiento insuficiente del cine. Porque, ¿dónde ver cine? Recuerdo que devorábamos los pocos clásicos del cine que conservaba la Filmoteca, muchos de ellos en copias hechas un asco. Entonces, ya prescindiendo de las alturas elevadas de Rossellini y de Renoir, lo único que nos ofrecía cierta continuidad eran las películas americanas bien hechas. Esta es un poco la historia de una intelligentsia cinematográfica de derechas, que surgió por pura casualidad y que curiosamente vio mucho más allá de lo que veía la intelligentsia cinematográfica subterránea, que era de izquierdas obviamente. Porque aquí, en España, no había existido nunca cultura cinematográfica de derechas: piensa en Juan Piqueras y Nuestro Cinema, en toda esa gente.

- Estaba Ernesto Giménez Caballero...

- Sí, pero Giménez Caballero es un caso demasiado atípico para haber podido sentar escuela en ningún lado; porque, por ejemplo, esas gentes del Monterols, que podían haber tenido connivencias con Giménez Caballero, le consideraban un excéntrico. Efectivamente yo leí los libros de Giménez Caballero, que son más interesantes de lo que parece. Pero le considerábamos un excéntrico y un loco. Además, está esa cosa suya del film y la Hispanidad... y si había una cosa

en la que comulgábamos todos nosotros era en nuestro más absoluto desprecio hacia el cine español, que nos parecía la más absoluta de las bazofias.

- Si te parece, hablamos ahora de tu traslado a Madrid.

- Antes quisiera terminar con el Monterols. La operación Monterols --esto yo no lo comprendí hasta más tarde-- fue efectivamente una operación muy maquiavélica, que tenía un objetivo conquistador. A partir de esas cosas de que te he hablado, no sé con quién coño hablaría Fernando Lorient ni a qué conclusión llegaron, pero pusieron en marcha una operación perfectamente deliberada y planificada para hacerse con el cine español. Eso coincidió con la puesta en marcha del cineclub, que por lo visto era una especie de caldo de cultivo de la cosa. Lo que ocurre --y siempre pasa con las operaciones planificadas-- es que ahí había una serie de personajes atípicos que finalmente hicieron imposible que la operación se efectuara. En esa época montaron con la editorial del Opus los libros de cine Rialp. Eso lo hicimos nosotros. Uno de los veteranos que había ahí era un tío llamado Juan Ripoll, que me parece que tampoco llegó a ser nunca del Opus. Pero se encontraba cómodo, le daban una posibilidad de funcionar y el hombre se agarraba a eso sin más complicaciones: su inconveniente, por lo menos a mí me lo parece, es que era un tipo muy mediocre. Al mismo tiempo, la gente del Opus montó la productora Procusa, donde un tipo llamado José María Villota, que era ingeniero industrial y a quien yo recuerdo de los coloquios del Monterols, pasó a ser consejero-delegado. El capital era de los Luca de Tena y del Opus. Por otro lado,

en el cineclub pasaron a tener un papel protagonista gentes nuevas, como Jorge Grau y José María Otero. Siguiendo con esa defensa de la modernidad contra el cine antiguo o el cine clásico, inventamos la defensa del cine en color. Hicimos un ciclo de tres meses dedicado al estudio del empleo del color en el cine, que terminó convirtiéndose en manifiesto.

- La nueva frontera del color.

- Espeluchar el manifiesto del color y descuartizarlo es interesante, porque creo que es muy como éramos entonces. A mí me sorprende porque es un documento altamente perspicaz. Se preconizan cosas que han ocurrido todas puntualmente veinte años después. Claro que todo eso envuelto en una jerga humanista y metafísica de la cual yo me avergüenzo un poco ahora, pero que es muy típica de esa cosa idealista en la que entonces estábamos todos inmersos. Claro que, curiosamente, creo que era un espiritualismo no religioso, sino estético. A mí todavía me divierte cuando, muchos años después --sospecho que con propósitos avergonzadores--, todavía nos pasan el manifiesto ese por las narices. Ya te digo, a mí en ese sentido no me avergüenza sino todo lo contrario. Te puedo decir que me parece una cosa muy ingenua y muy desfasada en cuanto a su planteamiento digamos humanista, pero en cambio en lo que respecta a cosas concretas de cine específico te puedo decir que está bien.

- En Film Ideal apareces en julio del 61, con una crítica de Interludio de amor, de Douglas Sirk. En ella figuran ya algunas constantes del cahierismo: hablas de la puesta en escena y aprovechas para "cargarte" a Torre Nilsson, Ritt,

Zinnemann, Delbert Mann... Poco antes se habían ido de la revista Pérez Lozano y los curas. ¿Crees que tú fuiste un poco el impulsor del giro de Film Ideal desde el catolicismo "a la antigua" a un cierto cahierismo?

- Sí y no. No, en el sentido de que no tengo nada que ver con la marcha de Pérez Lozano: yo estaba en Barcelona. Lógicamente, cuando hay una escisión de este tipo se buscan nuevos colaboradores. A mí no sé de qué me conocían exactamente, pero me ofrecieron colaborar y acepté. Por esa época yo había frecuentado ya la biblioteca del cinema de Delmiro de Caralt. La historia de la biblioteca de Delmiro de Caralt es un poco la historia de cómo ha funcionado la cultura cinematográfica, por lo menos en Barcelona. Fernando Lorienté descubrió esa biblioteca a través de no sé quién. De repente, pasábamos de no haber nada a tener una biblioteca con tres mil libros de cine. Era, no sé, descubrir que la biblioteca de Alejandría no se había quemado, después de todo. Con eso, en Monterols, los jueves, se hacían como unos pequeños seminarios --éramos muy pocos, doce o veinte tíos-- llamados "Estudio de teóricos". Se empezaba por Ricciotto Canudo y se seguía por Eisenstein y todos esos señores. Todos esos tipos los conocimos gracias a la biblioteca de Delmiro de Caralt, porque esos libros no eran encontrables absolutamente en ningún sitio. Don Delmiro nos prestaba esos libros. Entonces yo me llevaba El sentido del cine, de Eisenstein, me lo leía, hacía una especie de resumen y lo exponía en el seminario, que ya era una operación curiosa para la época, ¿no? Volviendo a lo de Film Ideal, quiero decirte con esto que yo para la época ya había leído mucho. Cuando llegué a Madrid ya era un lector

Bastante asiduo de Cahiers, donde encontraba, como ya te dije, cierta afinidad de lenguaje. Como yo era muy joven, de la misma manera que eres influenciado a ideas lo eres a tics de lenguaje, de estilo, etcétera. No se me ha ocurrido nunca analizarlo, pero efectivamente una influencia la hay. Aunque no se trataba de devoción y repetición --que es de lo que se nos ha acusado--, porque yo sí recuerdo que había cosas de Cahiers que nos parecían muy bien, pero otras que nos dejaban absolutamente escandalizados. En cuanto a la influencia en Film Ideal, después se ha comentado que yo les había hecho cambiar. Yo tanto no puedo decir, pero sí hubo un punto de fisura muy claro. Fue un coloquio sobre cine americano. Me llamó Martialay y me pagaron el viaje a Madrid porque querían hacer un coloquio sobre cine americano, que era un poco lo que yo estaba defendiendo. Curiosamente, no lo estaba defendiendo de motu proprio: ya estaba trabajando sobre un pequeño bagaje colectivo adquirido en Monterols. Y es que ocurre una cosa que ya te apunté: Rossellini y Renoir se nos habían agotado en cuatro películas, y aquello era muy difícil seguirlo en aquella época; pero películas americanas que alentasen la llama había muchas. Con una de esas paradojas históricas que tienen mucha gracia: Film Ideal se dedicó --cuando ya ni siquiera lo hacía Cahiers-- a cantar las grandes alabanzas del cine americano cuando el cine americano ya estaba agonizando. Por una cosa muy simple: porque nuestra información se alimentaba de las películas y las películas, en esa época, llegaban con mucho retraso (Interludio de amor, por ejemplo, era una película de 1957). Quiero decir que en los primeros años sesenta se desarrolló una ilusión, se creó la ilusión de un cine que existía, cuando era un cine que ya estaba acabado

desde hacía un tiempo, porque funcionábamos sobre la base de películas que tenían diez años de antigüedad. Parece que el punto de cesura fue ese coloquio, en el cual me tocó llevar la voz cantante. A partir de ahí parece ser que efectivamente hubo un cambio de orientación en la revista. Un cambio en el cual mi influencia es casi sólo, me parece a mí, haber destapado una caja de Pandora. Porque yo recuerdo con absoluto escándalo críticas entusiásticas de Juanito Cobos, que ponía por las nubes alguna que otra película que a mí me parecía un horror. En cualquier caso, creo que eso fue una operación absolutamente artificial, absolutamente involuntaria. Ahí hubo un fenómeno de espejismo y de deformación: estudiar esas críticas no es estudiar historia del cine, sino estudiar la historia de los mitos y obsesiones de jóvenes españoles de cierta edad en los años sesenta. De una manera distinta a la del Monterols, se hacían un poco las misiones, se predicaba el cine a los infieles. Operación que, con todo, a la larga funcionó. Quiero decir que, hoy en día, hasta Martínez Tomás [crítico cinematográfico de La Vanguardia, de Barcelona] sabe que Minnelli es un señor respetable, aunque no tenga ni zorra idea del porqué. Efectivamente, con aquello, parece ser que hubo una serie de directores que por escalafón subieron de categoría, esto es obvio. Toda esa historia, finalmente, es muy irónica, ¿no?

- No sé si puede decirse que fuiste el artífice de la cuestión, pero sí por lo menos uno de los que pusieron en marcha la "operación Lazaga", con una crítica de Trampa para Catalina, en el número 140 de Film Ideal. Dices en ella que Lazaga es un buen artesano, no un genio, que haciendo peli-

culas malas ha aprendido a hacerlas buenas, que la película es un documental sobre Conchita Velasco... Es decir: en alguna medida, también lanzas el fenómeno Lazaga, que es uno de los que más comentarios ha promovido en torno a Film Ideal.

- Sí, pero insisto en que esa influencia es marginal. Puedo haber dado el empujón, o simplemente haber abierto esa puerta que es el pequeño invento de: "Ah, ¿pero también se pueden ver así las películas?" Desde el momento en que se puede ver así una película, no sólo esa, sino diecisiete mil se pueden ver así. Es un fenómeno de inversión del telescopio, que si no se utiliza con cabeza puede dar resultados absolutamente aberrantes. De lo de Pedro Lazaga obviamente sí me acuerdo, porque Pedro Lazaga era un tipo que habíamos conocido en Monterols: había traído una película que sería muy curioso ver ahora, porque era una película "de arte y ensayo" hecha con muy pocos medios, Cuerda de presos. Esa película se estrenó en el Kursaal y me sorprendió, porque era una cosa que entonces (no he vuelto a verla) funcionaba muy bien; me refiero a Trampa para Catalina. Era un intento de fundir comedia americana con comedia italiana. Por otro lado, ya, en esa época, atacábamos a William Wyler, al cine digamos A, para defender el cine de serie B, que entonces eran Nicholas Ray y Fuller. La película de Lazaga, que tenía bastante gracia, era un perfecto ejemplo de que ese cine, ese esquema de cine de serie B, daba mejores resultados que las monstruosas películas de mensaje que paría por entonces el cine español. Lo que ocurrió, en el caso de Lazaga concretamente, fue que en Film Ideal acabaron desbarrando por una serie de razones: porque estaban en Madrid, porque alguno terminó como de guionista con Lazaga, o de actor

como Marcelo Arroita, etcétera. Y la cosa se convirtió en un culto.

- Curiosamente, en esa línea iniciada por ti en cierto modo, hubo gente que fue más lejos. Quiero decir gentes como Palá, Buceta, Villegas, los llamados marcianos.

- Esto es muy curioso, porque además hay que confrontarlo con la otra crítica, la crítica "seria", cuya fuente de inspiración no era el cine americano, sino el cine italiano, el neorrealismo y todas esas cosas.

- Más tarde, el realismo crítico de Visconti que defendían los de Nuestro Cine.

- Sí, eso es posterior. Pero ya desde antes la influencia era cierta y estaba a nivel de lenguaje. De la misma manera que en Film Ideal se deslizaban escandalosos galicismos, fruto de la lectura desmedida y continuada de los profetas, también en Objetivo se deslizaban maravillosos italianismos fruto de la lectura continuada de Cinema Nuovo. En el caso del grupo de ruptura de Film Ideal, porque efectivamente fue una absoluta ruptura... No sé, yo al principio estaba en Barcelona, y cuando estuve en Madrid tampoco participaba mucho en las querellas porque estaba muy ocupado en Documentos [Cinematográficos]. Pero sí, en Madrid eso fue dramático. Esos chicos, los marcianos, vinieron a ocupar un poco una función como la que Luc Moullet introdujo en Cahiers, por ejemplo. Porque los otros, finalmente, sólo pretendíamos cambiar una cosa académica por otra cosa académica. Porque lo que yo propugnaba era en el fondo una cosa como

muy cultural, muy creativa y pese a todo muy respetuosa de las estructuras. Ellos dieron un paso más. Hicieron otra cosa, que ya era --sin ellos saberlo-- un tímido intento de crítica behaviorista. Reducir la cosa a su simple esquema era muy sencillo, ahí se trató de ejercer una ruptura contra la digamos crítica de contenidos. Hasta entonces una película valía lo que decía, y si no decía algo concreto importante no valía nada. Eso era una cosa mucho más arraigada y mucho más grave de lo que pueda parecer ahora, veinticinco años después. Si tú lees, por ejemplo, que en el año 53 Berlanga tuvo que decir una cosa del calibre de que el cine de evasión es defendible cuando es inteligente, te puedes dar perfecta cuenta del grado de deformación al que se había llegado. La ruptura que nosotros iniciamos fue en la línea Bazin --que era finalmente el plan Malraux--: el contenido no se dice a través del contenido en sí, se dice a través de una forma cuya misión es la de explicitar dicho contenido. Esa es una cosa que se presta a mucha deformación literaria y a mucha historia todavía. Esos mancebos, que eran unos puros, iban todavía más allá. Es decir, pusieron un ladrillito estructuralista sin saberlo: no creemos en contenidos, no creemos en nada, creemos únicamente en la realidad del fotograma. Sin saberlo, pusieron en el ruedo uno de los caballos de batalla de la crítica moderna, pero a un nivel que se prestaba enormemente a confusión. Y, efectivamente, hubo todo tipo de confusiones, pero la cosa tuvo gracia. Yo no recuerdo quién me descubrió a Marcelino Villegas, pero --debía de ser en el año 63-- Marcelino Villegas me trajo unas críticas para Documentos, que eran absolutamente incomprensibles, porque además estaban muy mal escritas y yo se las tenía que corregir de

estilo para que se entendieran. Luego pasó a Film Ideal, porque Documentos tuvo una vida breve. Marcelino hacía una reseña de una película simplemente desmenuzando la mirada de una actriz en un plano. Era un poco como volver al cine en los orígenes. Marcelino se maravillaba con el cine igual que en los tiempos de Louis Lumière: galopaban unos caballos y levantaban una nube de polvo: que hubiese polvo y tapase la escena, eso le parecía el non plus ultra a Marcelino. Claro, eso forma parte de la reproducción mecánica del cine, que es muy importante porque su estética nace precisamente de eso. Pero, claro, de ahí a establecer una cosa de tipo ideológico media un abismo. Con todo, los marcianos acabaron teniendo influencia, porque yo recuerdo con enorme regocijo una reseña de Augustito Torres sobre una película de Marisol, que a Augustito le gustaba porque cuando Marisol mueve la cabeza se le mueve el pelo.

- Tú introdujiste en Film Ideal a los colaboradores catalanes: Gimferrer, Terenci Moix, Ramón Font...

- No particularmente. Nos conocíamos de los cineclubs y, lógicamente, el grupo fue absorbido tal cual por Madrid. Ahora, con el tiempo pasado, parece que yo tuve un papel muy protagonista, pero no me parece que fuera así. Simplemente es que vino rodado, eso es todo. Lo que pasa es que sí es posible que yo, sin saberlo, ya te lo decía, abriese una pequeña caja de Pandora que terminó teniendo consecuencias nunca esperadas.

- Al principio de tu colaboración en Film Ideal, eras a la vez redactor-jefe en Madrid de Documentos Cinematográficos,

que se editaba en Barcelona bajo el patrocinio del Opus. En el número 13 de Documentos [diciembre de 1962] hay una especie de editorial firmado por Coma, Ripoll y tú y titulado "La nueva frontera de la crítica". Allí preconizáis una nueva política de los autores: decís preferir Demy a Fellini, que los cuatro grandes son Rossellini, Renoir, Hawks y Lang... En el número 16-17 [primavera de 1963] revisáis directores: os cargáis a Bergman y a Buñuel, sois bastante reticentes con respecto de Antonioni, consideráis a Walsh y a Sirk como maestros ignorados. ¿Había en todo eso un afán de provocación?

- Obviamente un poco sí. En aquel momento, tras el cambio de orientación, las posturas entre Film Ideal y Nuestro Cine se hacían cada vez más irreductibles. Esas cosas de Documentos eran intentos de clarificación que inevitablemente conducían a mayor confusión todavía. De lo que se trataba un poco era de volver a empezar desde el principio. De todos modos, hay que situarse en la época. Cuando se publicó eso, las últimas películas de Orson Welles habían pasado aquí completamente desapercibidas. De Sed de mal nadie había hecho ni caso. Yo recuerdo haberme encontrado con [Juan Francisco de] Lasa en el Windsor después de una proyección de Mr Arkadin y que el hombre comentaba: "Pues qué porquería, ¿no?" Ciudadano Kane se había estrenado doblada, me parece que fue por esa época, por los primeros sesenta, y [ El esplendor de ] los Amberson no se había visto nunca (después apareció una copia que explotó la federación de cineclubs y fue como una revelación, porque era una película mucho más moderna en su discurso que Ciudadano Kane). Ese tipo de afirmaciones que comentas son muy taxativas,

pero al mismo tiempo muy susceptibles de inducir a confusión: son muy periodísticas y absolutamente ceñidas al tiempo: era un poco ese empeño absurdo que existe de clasificar y evaluar. Ahora, efectivamente, tal como lo has resumido tú, queda como altamente extravagante. Sin embargo, en su época, tenía la significación que he apuntado.

- Sobre todo, parece hoy muy extravagante la taxativa descalificación de Buñuel.

- Entonces Buñuel era muy escasamente conocido. Buñuel representaba --y puede representar todavía hasta cierto punto-- un cine que es muy viejo de factura, muy calculado y pobretón en determinadas películas. La culpa de esa toma de postura la tiene muy concretamente Viridiana, que me parece una de sus peores películas y que además tuvimos que verla en privado porque estaba prohibida. Los olvidados no se estrenó en el Diagonal hasta el 66 ó 67: yo no la había visto nunca y me quedé como absolutamente estupefacto. ¿Qué quiere decir esto? Pues que se cometía un pecado que es muy común cuando se es joven y muy ingenuo: pretender reducir una cosa, no a lo que es, sino a algo que se conoce de ella. Es lo mismo que el espíritu redentorista de que hablábamos antes. No habíamos visto El, no habíamos visto [La vida criminal de] Archibaldo de la Cruz...

- Ni El ángel exterminador, claro.

- Porque eso se escribiría, irónicamente, justo en el preciso momento en que Buñuel hacía El ángel exterminador, ¿no? [Esa película se rodó en 1962.] El ángel exterminador es

el cierre del círculo y el regreso a La Edad de Oro. Pero en eso de reducir una cosa a lo que se conoce de ella pecamos todos, pecó Film Ideal y pecó Nuestro Cine: hoy en día a nadie le importa ya un pimiento discutir si el cine es un arte o no es un arte. El tiempo ha terminado de hundir unas cosas, pero ha rescatado muchas otras: Billy Wilder, por ejemplo, que era un tipo que en esa época no nos interesaba mucho. Con el tiempo, automáticamente, la gente que tiene cierta calidad sube imparablemente en el escalafón, no se puede evitar. Ocorre además que nosotros, sin saberlo, estábamos viviendo el fin de una época, el fin de una etapa. Sobre el fin de esa etapa nosotros pretendíamos justificar una serie de cosas, porque también era una forma de justificarnos a nosotros mismos, en último análisis, porque éramos misioneros y cristóbales colonos y estábamos frente a gente agorera. Esas gentes agoreras sabían más que nosotros, simplemente porque habían visto las películas que había que ver en los momentos oportunos. Nuestra relación con el cine era absolutamente de tipo amoroso y no queríamos aceptar que el cine se estaba acabando. Queríamos justamente demostrar que estábamos en la edad de oro, cuando el tiempo se encargaría de demostrar justamente lo contrario: ahí, en los primeros sesenta, es cuando empieza el fin de la época.

- De todos modos, el tiempo parece haberos dado la razón en buena medida. Es como si hubiérais tenido una intuición curiosamente certera o una comprensión real del fenómeno, porque los más de vuestros defendidos parecen defenderse hoy mejor que los defendidos por Nuestro Cine.

- Puede ser, pero yo no creo que hubiese mayor comprensión por nuestra parte. La única ventaja, por lo menos en cuanto a mí, es que pese a todo siempre he tratado de apegarme más a la realidad física impresionada en celuloide --que yo percibía-- que a ciertos presupuestos estéticos o políticos que no comprendía o comprendía muy mal, que no he llegado a comprender hasta mucho tiempo después. Esto creo que se entiende muy bien comparándonos con las jóvenes generaciones de ahora. Las jóvenes generaciones de ahora yo creo que no necesitan escribir, porque es que ya tienen todas las películas que quieran. Ahora, cualquier mozo aficionado al cine se puede hacer con un bagaje de películas que nosotros tardamos quince años en adquirir.

- La Filmoteca funciona, hay más libros, entran más películas...

- Funciona televisión... En este país conocemos a Lubitsch, conocemos a King Vidor gracias a la televisión. Luego ha venido Filmoteca... Monterols inventó una religión con dos películas de Renoir y tres de Rossellini: a mayor o menor escala, todas las revistas de aquella época repiten de diferentes maneras esa fórmula.

- Lo que no ha resurgido, aunque existen ahora un par de revistas de cine, es esa pasión que había entonces. Sería, como tú apuntas, una pasión vicaria.

- Tenía que ser, porque si no no hay explicación lógica. Era como ese reclamo de una colección de libros de cine, que venía a decir: "como no hay películas, hacemos los libros".

- De toda aquella época, tanto en Film Ideal como en Nuestro Cine, ¿qué nombres destacarías como más significativos?

- Esto es difícil. Recuerdo con gusto, en Nuestro Cine, cosas de Víctor Erice, y de Claudio Guerín Hill, que ya murió. Hay cosas que las recuerdo como muy esquemáticas, pero que con todo me divertieron mucho. Recuerdo una cosa de Julio Acerete sobre los vampiros, Christopher Lee en las películas de la Hammer, que todavía me estoy riendo. Me parece un ejemplo tipo de crítica terrorista ideológica que no deja de tener cierta gracia, aunque obviamente es poco consistente. De Film Ideal yo recuerdo con gusto algunas cosas exóticas de Martialay sobre Raoul Walsh o Howard Hawks, o algunas críticas delirantes que me divertieron mucho, como una de Terenci sobre Cleopatra que era absolutamente inenarrable. Lo que pasa es que no la he vuelto a ver.

- Me la citaba Gubern el otro día.

- Es que eso escandalizó mucho. Me parece que todavía alguien recientemente cita con escándalo esa crítica... Yo recuerdo principalmente, por algo debe ser, las cosas bien escritas: ciertas cosas de Marcelo Arroita y de Pere Gimferrer sobre todo. Marcelo Arroita también tuvo sus frivolidades, porque hizo una crítica en verso de Charada que es típica. Pero recuerdo las cosas de Marcelo y de Gimferrer a nivel de puntos sueltos. Es decir, cosas con las que no estaba de acuerdo y me chocaban, pero daban detalles concretos que a mí no se me habían ocurrido y me parecían justos. También recuerdo algún detalle de las críticas de Palá y Villegas, como una reflexión sobre el montaje de dos planos, que ellos utilizaban para darle la vuelta a un razona-

miento que era habitual. Normalmente, para lo que sirven las críticas es para esto, para que alguien te dé un punto de vista que a ti no se te había ocurrido. Porque tú eres tú y ves las películas de una manera, pero hay otras personas que las ven de modo distinto, y si su argumentación está formulada con coherencia y de una manera racional, es siempre una experiencia enriquecedora. Lo que pasa es que eso no se da con la frecuencia que debiera darse.

- Ahora tú eres crítico de un diario y un semanario. ¿Te sientes un superviviente o crees que aquella época ha tenido incidencia sobre la crítica de periódicos?

- Por lo menos en Barcelona, yo creo que la crítica en diarios ha cambiado en pocos años de una manera absolutamente radical, hasta el punto de que lo que era normal antes --La Vanguardia y Martínez Tomás-- hoy es una absoluta rareza que la gente utiliza para divertirse. Creo que es un cambio considerable. No me considero como un superviviente, porque la verdad es que, como dice Cabrera Infante, ningún niño dice que cuando sea mayor va a ser crítico de cine. Me he considerado cinéfilo --que es palabra que me ha gustado mucho y que ahora me parece muy taxativa-- y ahora me considero uno que va al cine, simplemente eso. Lo que pasa es que el hecho de haber rodado algo, de haber visto cómo se ruedan las películas en la realidad y no como las has soñado, tiene una incidencia altamente interesante sobre tu labor como crítico: te ayuda a reconocer lo que tiene valor, lo que es dificultoso o meritorio rodar. Muchos críticos se deslumbran por cosas muy sencillas de conseguir, que están al alcance de cualquier hijo de vecino. Esa es finalmente, ni

más ni menos, la gran aportación de la gente de Cahiers, que en realidad era gente que se quería dedicar a dirigir películas. Su gran aportación fue dar un nuevo punto de vista. Se trataba de no ser El Elegante Caballero en la Tribuna [alusión al libro de Tom Wolfe El Nuevo Periodismo] , sino otra cosa.

MIGUEL RUBIO

Miembro del consejo de redacción de Film Ideal entre 1963 y 1965. Cofundador y copropietario de Griffith.

Nacido en Madrid en 1935. Estudios de derecho y comercio. Antropología en París con Merleau-Ponty.

Ha colaborado en Mundo Diario, El Socialista (publicación de la que es redactor-jefe de cultura), El Imparcial, Mundo Joven, Tele-Siete, Cahiers du Cinéma y Sight & Sound.

Fue director del cineclub de la facultad de derecho de Madrid (1954-55). Ha colaborado en los programas "Cineclub" y "Filmoteca", de la segunda cadena de TVE. Ha escrito guiones cinematográficos para películas de Mario Camus, Pedro Lazaga, Pedro Olea y Germán Lorente.

Ha preparado una Introducción a la historia del cine, publicada por la Dirección general de difusión cultural.

Se declara ateo militante. Miembro fundador de la ASU (Asociación socialista universitaria). Ingresa en el PSOE en 1961. Expulsado posteriormente por filocomunista, vuelve a militar en el partido desde 1968. Actualmente es miembro de la Comisión de cultura y del Comité de propaganda del PSOE.

- ¿Qué habías tenido que ver con el cine antes de llegar a Film Ideal?

- Tuve la afición de escribir desde muy pequeño, y la vi muy compartida con el cine. Tengo una anécdota un poco mística, pero no importa. La recuerdo perfectamente. Yo entonces estudiaba comercio. Acababa de ver en el cineclub universitario Hombres intrépidos, una película de John Ford. Tendría entonces quince o dieciséis años y me gustaba el cine desde pequeño. Salí --era un domingo por la mañana-- y sentí tal vértigo, tal sensación de que aquello era maravilloso y extraordinario, que me tuve que agarrar a un árbol porque me daba vueltas el mundo, auténticamente. Es algo parecido a lo de la famosa escena de Por quién doblan las campanas, pero sin mujer y sin sexualidad; algo parecido a lo que decía Aldous Huxley de la mescalina. Más o menos entonces decidí que me dedicaba al cine. Como te digo, estudiaba comercio. No había estudiado el bachillerato porque pertenezco a una familia obrera. Estudié comercio porque los profesores del colegio nacional donde yo iba llamaron a mi padre, que era un viejo militante del partido [PSOE], y él hizo todo lo posible por que yo estudiara. Eramos siete hermanos y yo era el más pequeño. Los demás trabajaban, pero en una situación horrorosa. Entonces,

lo que había que estudiar era una cosa posible para un chico de la clase obrera: comercio. Más tarde hice el bachillerato en un verano, estuve todo un año estudiando. Aunque en realidad, sentía tal pasión por el teatro en aquel momento que sólo estudié en verano. Pasé aquello que hacían entonces después del séptimo curso...

- El examen de Estado.

- El examen de Estado. Me dieron notable, supongo que por la redacción, porque no tenía ni puta idea de latín ni de ciencias. Me ayudó el sentido común y el saber francés. Entonces empecé a estudiar derecho, porque todo el mundo decía que había que estudiar derecho. Pero yo el esfuerzo lo hice en función de estudiar cine, porque en la Escuela de Cine exigían tener bachillerato. Hice dos años en la Escuela. Aquello era un desastre, el segundo curso no llegué a acabarlo porque era un aburrimento. Yo sabía más de lo que me enseñaban, porque ya había aprendido inglés y francés, leía las revistas extranjeras y había viajado. Recuerdo que en aquel curso, como no nos enseñaban nada, nos reuníamos dos o tres veces por semana en un café y nos dábamos clases a nosotros mismos, a base de lecturas y tal. Dejé la Escuela y me fui a Francia. Allí conecté en un cineclub con el grupo de Cahiers: era un cineclub en el que intervenía fundamentalmente André Bazin, y después había coloquio. La primera persona de quien me hice amigo fue Charles Bitsch, luego conocí a Truffaut y a Chabrol. A Chabrol le conocí en una discusión que es histórica en la gestación de Cahiers. Chabrol y yo (yo menos, porque aunque hablo bien el francés tenía lógicamente menos posibilidad lingüística que Chabrol) defendimos al Hitchcock americano frente al Hitchcock

inglés que defendían André Bazin y todo el grupo joven de Cahiers. A la salida nos reunimos todos y empezamos a discutir. Fue muy apasionante y ahí empezó nuestra amistad, amistad que con algunos sigo compartiendo, como por ejemplo Truffaut, con quien compartí un apartamento en París, o Charles Bitsch. En París trabajé en el Musée de l'Homme, y en Cahiers hice un poco de secretario en la transición entre Truffaut y Labarthe. André Bazin me metió también en el equipo de investigación de Raymond Cartier. Mi ligazón con Cahiers ha sido siempre definitiva. Iba y venía de España. En España no me sentía a gusto en ningún sentido --creo que esto es absolutamente generacional--, no me sentía a gusto cinematográficamente, no estaba de acuerdo ni con lo oficial ni con lo profesional, ni probablemente con lo que se estaba haciendo en ese momento en el terreno de la crítica.

- ¿Conocías el Film Ideal anterior a tu incorporación? ¿Qué te parecía?

- Casi no lo leía. De la época primera de Film Ideal debí comprar dos o tres números, absolutamente nefastos. No tenía nada que ver. Tampoco me gustaba Nuestro Cine, aunque ideológicamente estaba muy de acuerdo. Tal vez hice mal no integrándome en ese momento en Nuestro Cine. Después hubo un momento en que Film Ideal empezó a cambiar, fundamentalmente por la entrada de Guarner. Me empezó a interesar, aunque era todavía una cosa híbrida, el ingenuismo de los seguidores de Guarner, por decirlo de alguna manera. Guarner era el mejor crítico, evidentemente, pero aquello no conformaba. De pronto, se dan unas situaciones por las que yo voy a Film Ideal. Luis de Pablo, el músico, era amigo mío desde hacía tiempo, y tuvo una cierta influencia al de-

cirme que tenía que hacer algo. Porque yo me sentía muy marginal, muy marginal a todo, y Luis de Pablo influyó un poco en mi decisión de hacer algo. Yo había intentado, evidentemente, hacer películas. Incluso ahora, que no siento pasión por realizar, me gustaría hacer una película, Johnny Guitar: siempre digo que me gustaría hacer Johnny Guitar. También quería escribir un libro sobre Rossellini, estuve en Barcelona para un corto sobre Guixart que entonces no se hizo (lo hizo después [Jean-André] Fieschi). Labarthe también insistía mucho en que hiciera algo. Labarthe y yo éramos grandes amigos, incluso amigos sexuales, en el sentido de que éramos quizá los que más ligábamos en aquella época, los que apostábamos las chicas cuando íbamos a Bruselas a ver películas americanas, o al mismo Cannes; Labarthe era muy bailón, tenía un sentido del ligue extraordinario. Por un lado, pues, Luis de Pablo, por otro Labarthe. Pero en definitiva el que tuvo una influencia definitiva fue [Jacques] Rivette. En París, una noche, cenando, me volvió a insistir en lo mismo. Parecía que hubiera una confabulación para ponerme en movimiento, para que dejara de ser una especie de sonámbulo en la vida. Me sorprendió que Rivette conociera muy bien Film Ideal: me decía que aquello había que moverlo. Yo siempre tuve una enorme admiración por Rivette, que me parece quizá el mejor crítico de toda la historia del cine, después de Bazin. Lo que me dijo me marcó, porque yo también había notado esa ebullición que había en Film Ideal. Al volver a España llamé a Julio Martínez, un amigo que había estudiado conmigo en la Escuela de Cine y colaboraba en Film Ideal. Le dije: "Voy a escribir en Film Ideal, coño. ¿Cómo lo ves tú?" Julio Martínez era un hombre de izquierdas, y yo tenía una gran desconfianza con Film Ideal desde

el punto de vista político. Me dijo: "Yo creo que se puede trabajar, allá se puede hacer todo, es cojonudo que vengas." Y entonces fue la ocasión famosa de El año pasado en Marienbad.

- Que es con lo que debutaste en Film Ideal.

- Llevaba un mes o dos pensando en escribir sobre ella. La película la había visto en Francia fuera de estreno, me había entusiasmado, la vi diecisiete o dieciocho veces, coincidió con una historia semicompartida tuya y mía. Yo no era un gilipollas, ni era una gratuidad dedicar un ensayo crítico a una mujer, lo de la famosa "fascinación de Marienbad": todo iba unido. Me sorprendió mucho el escándalo que se armó con la dedicatoria, el artículo tuvo una reacción enorme, yo me quedé muy acojonado. Recuerdo haber entrado en algún sitio donde la gente estaba discutiendo ese artículo y poniéndome verde. Me di cuenta de que aquello podía tener mucho sentido, podía ocurrir un poco lo que yo había vivido, no totalmente en primer plano, en Cahiers. Y decidí seguir escribiendo. Me parece que la segunda crítica fue sobre Dulce pájaro de juventud.

- Cuando tú debutas, Film Ideal lleva 116 números y ha iniciado una nueva etapa con la introducción del cahierismo por Guarner. ¿Qué incidencia vas a tener tú en el cambio de rumbo emprendido?

- Yo creo que definitiva, lo creo sinceramente. Cuando yo llego a Film Ideal, prácticamente no existe un cuadro de críticos. Hay críticos que se han gastado, críticos que han

dejado de salir, el grupo digamos de García Escudero ya no está. Prácticamente hay tres o cuatro tipos: está Julio Martínez, están Cobos y Martialay, Guarner esporádicamente porque va y viene de Barcelona, Gonzalo Sebastián de Erice que está poco en la revista porque no sé qué coño está haciendo... Y luego Porto y tres o cuatro que eran muy malos críticos. Entonces, debido a mi experiencia en Cahiers, yo sabía lo que había que hacer. ¿Qué hago yo al llegar allí? Una cosa elemental. Me conecto muy bien con Juan Cobos y Gonzalo Sebastián de Erice y seriamente les digo esto: hay que dar, por así decirlo, un golpe de Estado, es decir, hay que convertir la revista en lo que pretendéis. ¿Cómo lo hacemos? Yo sé cómo: lo que ha hecho siempre Cahiers. Tenemos que dedicarnos a ir los sábados y los domingos a los cineclubs. En los cineclubs la gente habla en los coloquios. Y a los que hablen, que nos parezca que tienen talento, que tienen sensibilidad y que están en una cierta onda parecida a la nuestra, hay que cogerlos, hablar con ellos y convertirlos en críticos, que es lo que siempre ha hecho Cahiers. Cahiers lo ha hecho de una manera muy estricta, estaban mucho tiempo preparándoles, no de una manera programática, pero se les iba formando de alguna manera. Exactamente, yo intervine en dos puntos clave: en lo de buscar a la gente en los cineclubs y en la organización de una especie de tertulias semanales que se hicieron en Chócala los viernes por la noche. Y en la introducción de algunos principios que siempre habían sido los de Cahiers. Por ejemplo, que la crítica la debía hacer aquel a quien hubiera gustado más la película. En el caso de que hubiera una confrontación digamos democrática --vamos a suponer en el caso de Visconti--, dar dos críticas, una a favor y otra en contra. Eso

me parece que fue esencial. Eso y las tertulias hablando de cine, repartiéndose las críticas, comentándolas, comentando las películas: todo eso me parece que fueron factores decisivos en el cambio de Film Ideal. Incluso el sitio, el Chócala, se me ocurrió a mí: siempre lo he utilizado, incluso en amores clandestinos. Entonces empezamos la historia, nos faltaba encontrar gente y empezó la historia. Yo no tenía ningún cargo, hice muchas veces casi la función de redactor-jefe sin serlo, pero yo había vivido con la gente de Cahiers y sabía que una de sus grandes aportaciones era el ser todos muy amigos, el defenderse, el mantenerse un poco como un clan. Y todo eso yo lo llevé a Film Ideal. Era una época en que yo vivía de traducir para Caralt, pagaban muy mal pero me daba suficiente para vivir mal, pero para vivir. Y fue una cosa apasionante: la historia de Cahiers se repetía en Film Ideal: convivíamos, íbamos al cine juntos, nos pasábamos los libros, nos pasábamos noches enteras hablando. Fue un tiempo maravilloso, en el que hicimos actos verdaderamente dignos de un Dada de la época. Creo que fue importante, creo que renovamos bastante la crítica, no me refiero ya sólo a la de cine. Alguna vez habría que hacer justicia a ese momento de Film Ideal, que luego influyó en Nuestro Cine: hubo un cambio de óptica en toda la crítica, no sólo en la de cine, algún historiador rastreará los cambios que se operaron en la crítica literaria, los Conte y otros que vinieron después. Yo creo que todo eso se debía un poco a la pasión que llevábamos (el famoso homenaje a Charada promovido por Carlos Suárez --magnífico operador hoy-- y por mí: llevamos botellas de champán y pasteles y la hostia), a una especie de entusiasmo por el cine que se notaba, y aunque la gente no estuviera de acuerdo con nos-

otros, lográbamos transmitir esa pasión.

- ¿Quiénes fueron los nombres clave de la etapa en que tú permaneciste en Film Ideal? ¿Con quiénes estabas más de acuerdo?

- Bueno, yo creo que había dos líneas políticas. Mi origen político, tanto familiar como sentimental, era el de un hombre que tenía una clara conformación política socialista, y socialista de izquierdas: yo he sido minoría mucho tiempo en la lucha contra Llopis, soy uno de los que he trabajado más en este partido. Había, pues, un grupo hacia la derecha, que era Martialay, y un grupo hacia la izquierda, con un hombre que estaba tomando cada vez más conciencia política, social y cultural, que era Juan Cobos, que al igual que Martialay era entonces uno de los propietarios de la revista. Evidentemente, yo me tenía que apoyar en Juan Cobos, aparte de que surgió la amistad. El descubrió, cosa que no se ha sabido mucho, mis relaciones con la gente de Cahiers. Estaban él y Gonzalo Sebastián de Erice haciéndole una entrevista a Anna Karina, cuando apareció Godard: "¡Migüel, Migüel!" (Ya sabes que Godard no habla muy bien el español, pero me llamaba Migüel en broma.) Se quedaron muy sorprendidos de la amistad que existía entre Godard y yo... Luego estaba Guarner. Entre Guarner y yo siempre ha habido una especie de frialdad, yo debo reconocer que siento un enorme aprecio por él, me parece un tío increíble, pero como crítico siempre ha habido una cierta distancia. Entonces empezaron a aparecer Ramón Gómez Redondo, Waldo Leirós, los Palá... En ese momento había ya una absoluta ruptura y un enfrentamiento claro con Nuestro Cine. Había un excesivo

ideologismo en Nuestro Cine, es una cosa que sigo pensando. Nunca hay que definir un arte socialista, una cultura socialista: lo que hay que hacer es poner los medios para que salga lo que tenga que salir. En todo caso hay que definir a posteriori, sobre las obras, no previamente. No hay que teorizar previamente, hay que teorizar a partir de las obras. Y en la importancia dada al contenido, en toda la teoría del realismo crítico, hay que decir que Nuestro Cine sufría una influencia tremenda de los italianos.

- De Aristarco especialmente.

- De Aristarco, que les trae a Lukács. Es un asunto que conozco muy bien: una de mis ilusiones es hacer una antología de la crítica de cine mundial. Creo que la crítica italiana --yo la conocía muy bien-- fue nefasta, incluso para la evolución del neorrealismo, que sabes que es fundamental para la corriente de Cahiers y para nosotros. Esa es un poco la razón por la que, estando de acuerdo ideológicamente con Nuestro Cine, en realidad no estaba de acuerdo con su método: se estaba haciendo demasiado hincapié en los contenidos en detrimento de las formas. El cine, como todo arte, es exclusivamente forma, y lo demás viene después. En este país hacía falta una revelación intensa sobre la forma en cine. Yo sabía esto y, conscientemente, traté de volcarme en una crítica sobre la forma.

- Sí, teorizaste algo. En el número 127 escribiste un artículo teórico titulado "La paradoja del crítico", en el cual ponías ciertas pegas a Cahiers e incluso a Bazin y venías a concluir que intuición más reflexión igual a obra. A tí se

te ha acusado de seguir demasiado de cerca a los franceses, de copiar la filosofía crítica de Cahiers y trasplantarla mecánicamente a España.

- Creo que es falso. No sé, puede ser, pero vamos... Me parece falso: yo he defendido a Hitchcock antes que los de Cahiers, a Anthony Mann y a John Ford antes que Cahiers.

- En la época en que estabas tú, ¿cuáles eran las diferencias esenciales entre Film Ideal y Cahiers?

- Es verdad que nosotros trasplantábamos las ideas de Cahiers. Pero también estábamos sometidos a una presión cultural y artística más fuerte. Lo de Film Ideal alguien tendrá que verlo como una operación de lanzamiento de nombres de la cultura e incluso como un intento de recuperación de nombres españoles. Escribimos cosas a favor de Baroja o del mismo Azorín, que es un excelente crítico. Hay en nosotros un larrismo que no existe en Cahiers. Creo que nuestra posición estaba a la izquierda de Cahiers en ese momento. La evolución de ellos hacia la izquierda fue muy lenta, mientras que en Film Ideal ya entonces yo era un hombre de izquierdas y lo llevé por allí.

- En cuanto a los más extremistas en el plano estético, los llamados marcianos, ¿qué piensas de su línea?

- Yo les apoyé al principio, creo que hay cosas en ellos absolutamente inenarrables. Puedo contar una anécdota de Ramón Gómez Redondo. Un día me viene alarmado para enseñarme una cosa --creo que era de Buceta o Villegas--, un aná-

lisis de una película que se llamaba Los siete espartanos, de Pedro Lazaga. Se maravillaban --está escrito, vamos, está publicado--, se maravillaban de que en un contrapicado se veía a un hombre andar poniendo un pie tras otro. Ramón Gómez Redondo se escandalizaba y lo quería quitar. Yo dije: "No, no, déjalo, cualquiera que lea esto se va a dar cuenta de que estos están locos." Ellos inventaron la que es probablemente la teoría más nihilista de la historia del arte: que para ser un buen director de cine había que ser un mal director de cine, que cuanto peor director de cine se fuera se era mejor director de cine, porque el buen director tenía unas intenciones y el otro no. Ese grupo desarrolla una especie de superbazinismo, por llamarlo de alguna manera, desarrolla la teoría del arte impuro, de documental involuntario: lleva la teoría del realismo ontológico de Bazin hasta sus últimas consecuencias.

- La llevan hasta el extremo de elaborar una crítica sobre la mera descripción del plano.

- Es verdad que en Bazin --lo digo porque últimamente he vuelto a enfrentarme con la obra de Bazin-- hay muchas cosas de una gran novedad y que dan unas posibilidades enormes de desarrollo. Te cuento otra anécdota. A Juan Cobos, que era un poco ingenuo, le sorprendió mucho que en una crítica --me parece que era de Palá-- se dijera que una película era excelente porque se veía correr un caballo y levantar polvo.

- Me lo comentaba Martialay.

- Eso le obsesionó tanto a Juan Cobos, que siempre que veía correr a un caballo en la pantalla, decía: "¡Joder, todos siempre levantan polvo! ¿No?" Esos tíos querían resolver unos problemas que no había resuelto la metafísica occidental a lo largo de toda su historia, y además querían identificar la realidad con lo trasplantado en el cine, cosa que como todos sabemos es absolutamente inviable y que es el problema fundamental del idealismo filosófico. Yo me enfrenté con esos chicos, porque yo había estudiado muy bien la fenomenología de Husserl en París, y la fenomenología me había llevado al marxismo. Tras el enfrentamiento, quizá para contrarrestar la influencia de Juan Cobos, Martialay se hizo cargo de esos chicos. Es una de las razones por las que salimos de Film Ideal.

- A ello vamos. Tú estás en Film Ideal un par de años, y a mediados del 65 te vas con Cobos y otros y fundáis Griffith.

- Bueno, los motivos de la escisión son varios, no sé exactamente cuál fue el orden. Una razón era la incomodidad. Yo creo que una revista especializada --y creo que en general todo tipo de publicación-- debe tener una cierta unidad. No puedes estar continuamente contradiciéndote, porque eso no sirve para nada. Esa fue también una de las razones de la decadencia de Cahiers, la falta de unidad en un momento determinado, y estaba ocurriendo lo mismo en Film Ideal. Llévabamos una lucha subterránea abierta. Martialay apoyaba a los marcianos y nosotros no estábamos de acuerdo. Había un aumento de conciencia política en el grupo --salvo quizá en Gonzalo Sebastián de Erice--, claramente hacia la izquierda. Descubrimos también que queríamos pasar al cine,

si hubiéramos encontrado las ocasiones de tipo político y estructural que tuvo la Nouvelle Vague en los años 57-58, quizá hubiéramos dado el paso. Empezamos a trabajar en 16 milímetros, pero las condiciones del país durante la dictadura lo hacían imposible. Entonces empezamos a interesarnos por el cine en España: una cosa buena, una de las grandes bazas de Nuestro Cine frente a Film Ideal era que se ocupó mucho del cine español. Hubo un acercamiento por parte de alguno de nosotros, los de Film Ideal, a los de Nuestro Cine: Claudio Guerín primero, Olea, y luego Víctor Erixe y Angel Fernández-Santos. Empezó a rectificar Nuestro Cine y nosotros empezamos a ocuparnos del cine español. Recuerdo una noche --estaba Pilar Miró también, por casualidad-- en que yo ofrecí unir las dos ideas, que era exactamente lo que pretendíamos con Griffith. De todos modos, ya por entonces Film Ideal no era tan Cahiers como la gente cree, nos habíamos lanzado a una política crítica propia. Hay dos números que dirigí yo, los dos números sobre Hitchcock, en que eso se nota.

- En los dos números sobre Hitchcock, que desencadenan la escisión, parece que hubo un veto tuyo contra un artículo de Cobos, que originé que él se fuera. Martialay afirma haber quedado muy sorprendido de que tú te fueras con Cobos, siendo como eras el causante directo de su marcha.

- Eso quizá Martialay lo recuerda más aviesamente de lo que fue en la realidad. A mí Juan Cobos no me parecía muy buen crítico, yo creo que él lo sabe. Me parece que ha sido un animador constante, que se le debe mucho, mucho, y que habrá que hacerle justicia. Era muy buen entrevistador, muy buen

cohesionador, pero como crítico no me gustaba. Cuando alguien escribía una buena crítica, yo la comentaba diciendo que era magnífica, y muchas veces Cobos se había quejado de que no lo decía de las suyas. Entonces, yo pedí asumir la responsabilidad del número sobre Hitchcock. Yo tenía una idea muy clara: eran dos números, y el que suponía exactamente dónde queríamos ir era el primero, en el segundo se meterían las cosas que sobraran. Fue un número muy hecho, muy pensado, muy colaborado. Cobos escribió una cosa creo que sobre Rebeca, en el segundo número está publicado [no aparece ningún artículo de Cobos en los números 157 ó 158 de Film Ideal, dedicados a Hitchcock]. A mí no me gustó, no iba con la idea que yo quería. No sé si esto influyó. Lo que sí es verdad es que estábamos muy incómodos. Yo estaba muy incómodo con Félix Martialay, que se había portado muy bien al principio, debe decirlo sinceramente. Pero después tal vez temía una especie de poder en nosotros --quizá porque todos éramos solteros y él era casado y nos veía más libres-- y veía que nosotros queríamos cambiar la orientación de la revista. Nosotros estábamos empeñados en que había que volver al cine español, porque ya no servía de nada que te gustaran mucho las películas de Richard Quine. Probablemente fue una pena que dejáramos Film Ideal o que no nos integráramos en Nuestro Cine para continuar esa visión de la crítica. Recuerdo que a la salida de la Filmoteca tuvimos una conversación con Claudio, Pedro Olea, Pilar Miró y no sé si estaba Víctor Erice. Estuvimos hablando de unir las dos cosas, de que ellos tenían razón en un replanteamiento del cine español y en una cierta crítica a la sociedad, cosa que yo siempre he sostenido y sostengo. Había una, una...

- Confluencia.

- Una confluencia, sí. En cierto sentido, esa confluencia desembocó en Griffith, que se hizo prácticamente en mi casa. Yo estaba recién casado.

- ¿Cómo fue posible la puesta en marcha económica de Griffith?

- Griffith la hice yo sabiendo que teníamos unas ventas aseguradas. Fue un éxito, un éxito enorme. Se necesitaba realmente muy poco dinero. Llamamos a una serie de amigos que estaban dispuestos a poner un cierto dinero, nosotros también aportamos algo. Gonzalo Sebastián de Erice y yo pedimos dinero a una serie de amigos: Paco Molero, Francisco Prósper, creo que Borau también, Pepe Peña. Ponían dos, cuatro, cinco mil pesetas cada uno, y con eso nos lanzamos, firmando letras. El éxito nos sorprendió. Del primer número sacamos 4 000 ejemplares y los vendimos. Recuerdo que cuando ya teníamos el número preparado, yo lo paré porque me parecía que faltaba algo. Alguien había dicho que estaba Buñuel en Madrid. Montamos un aparato bastante policíaco en torno a la torre de Madrid: Buñuel no quería recibirnos. Montamos guardia Gonzalo Sebastián de Erice, Juan Cobos y yo, le seguimos, entró en California a comer, le abordamos, aceptó hacer una entrevista pero no con magnetofón. Inmediatamente después nos fuimos a casa de Juan Cobos a reconstruir lo que Buñuel había dicho, luego siguieron solos Gonzalo y Juan. Buñuel siempre dice que es la única entrevista de verdad que se le ha hecho, siempre pregunta por Griffith. El nombre de Griffith, como sabes, lo eligió Welles. Le

mostramos una serie de nombres y él dijo: este es el mejor. Fue un éxito mundial. Todos se quedaron acojonados con que unos españoles hicieran una revista dedicada a Griffith: los franceses, los americanos, los ingleses, todo el mundo. Se vendió muy bien, lanzamos seis números que se agotaron, a mí me han pedido colecciones Louis Malle y todos los que han venido por aquí, me parece que ya no tengo ninguna completa. Pero aquello era un desorden económico, no recuperábamos las ventas de provincias y aquello nos estranguló. Cuando recibimos el premio del festival de Venecia a la mejor publicación cinematográfica del año, ya no nos sirvió para nada, porque no volvimos a salir. Hasta hace poco ha sido un intento continuo del grupo el volverla a sacar, hemos estado muchas veces muy cerca, pero no podía ser. Yo creo que los seis números de Griffith son realmente ejemplares, acojonantes. La entrevista a Buñuel, la entrevista de Orson, la entrevista con Buster Keaton: hay un material acojonante. Realmente fue una pena, porque teníamos muy claro por dónde había que ir.

- En el número 2 de Griffith hay un artículo tuyo sobre la teoría de la puesta en escena, en el cual, bajo la bendición de Merleau-Ponty, citas a Roland Barthes. Es una de las primeras veces que se le cita en España.

- Bueno, ten en cuenta que yo había estudiado con Merleau-Ponty y conocía muy bien la cultura francesa. En aquella época yo estaba leyendo a Roland Barthes y lo que hacía me parecía muy interesante, aunque yo nunca he sido un estructuralista, sino un fenomenólogo. Hay un famoso ensayo de Merleau-Ponty que es decisivo para la creación de la nueva

crítica. Algunas de las cosas que sobre literatura, sobre arte, incluso sobre cine, escribe Sartre, van en esa dirección. Y toda la obra de André Bazin es una obra basada en la fenomenología, quizá sin saberlo él. No creo recordar haberle oído hablar nunca de ello, pero tal vez de modo intuitivo había aplicado de modo espléndido la fenomenología a la crítica de cine.

- Tu paso por revistas especializadas, ¿dejó alguna huella sobre tu posterior trabajo como crítico de diarios? ¿Te considerabas distinto a los demás críticos de diario?

- Sí, evidentemente. Paco Molero fue el culpable de que yo pasara a Nuevo Diario: "Debes olvidarte del cine, tú lo que eres es un buen crítico." Era la teoría de Paco Molero. Cuando iba a salir el periódico, un primo de Molero que era consejero-delegado me propuso ya en serio ser el crítico de cine. Me lo pensé unos días, porque yo quería dedicarme al cine: quizá el hecho de haber hecho crítica me ha impedido desarrollarme más como hombre de cine. Pero algo me llamó la atención: lo que habían hecho Bazin y Truffaut. Al final decidí que me apasionaba la idea, porque yo fui a la crítica diaria convencido de que había que cambiar esa crítica, que era absolutamente estúpida. Yo pienso sinceramente que lo mejor que he hecho en la crítica ha sido en el diario, podría hacer una colección de críticas que son superiores a las de Film Ideal. La de La madriguera es probablemente la mejor crítica que he escrito nunca: media página de aquella enorme sábana. Para los críticos de entonces era absolutamente incomprensible que hubiera llenado media página de aquel enorme periódico hablando de una película. Por supuesto, hay que adaptarse a la prensa diaria, hay que

ser más sencillo, más directo. Pero creo que como crítico de cine mi gran trabajo lo he hecho en Mundo Joven y en Nuevo Diario. Por ejemplo, la interpretación probablemente más original sobre Buñuel que yo conozco la publiqué en Mundo Joven, a propósito de El discreto encanto de la burguesía.

- Siendo crítico de Nuevo Diario empezaste a trabajar como guionista en el cine español. ¿Te resultaba fácil compatibilizar la tarea crítica con tu trabajo en el cine? Siempre se habla de los compromisos que se adquieren al tener una actividad remunerada en el cine y seguir ejerciendo la crítica.

- Me costó muchos disgustos. Pero debo decir que la gente del cine es mucho más cojonuda de lo que se cree. A mí me sorprendió que pronto entendieran lo que estaba haciendo. Algunos amigos se cabrearon, hubo gente que me retiró la palabra, pero los más entendieron que yo era parte de ellos, que yo era gente de cine, que estaba siempre dispuesto a defenderles en el momento decisivo. A algunos se lo expliqué: era absurdo que yo les hiciera una buena crítica de una película mala. Tenían que esperar que yo --debido a las condiciones estructurales del cine, la anemia absoluta, el mal endémico-- les subiera a nueve una película que en realidad valía siete según mi criterio. Tenían que esperar esa oportunidad. Y la gente lo entendió muy bien, yo creo que todo el mundo me respeta. Hay muchas anécdotas, como la de Conchita Velasco. Yo fui el primero que empezó a decir que era muy buena actriz, luego fue una moda. Yo hice críticas terribles de aquellas películas que hacía con Ma-

nolo Escobar, pero la salvaba a ella. No nos conocíamos, pero ella me escribía cartas agradeciéndome las críticas: "No te preocupes, que si un día me pones mal no me importa." Un día, en un estreno del cine Capitol, estaba con unos amigos y dije que me la presentaran. Estaba temblando, se debía creer que yo era un tío cargado de libros, es una imagen que siempre han tenido de mí: que yo era una especie de Paco Llinás pero en alto. En fin, creo que trabajar en en el cine no ha influido para nada en mi trabajo como crítico: un crítico está para decir lo que tiene que decir. A veces te puedes encontrar con el caso de un amigo muy íntimo que estrena una película: hay una posibilidad, no decir nada.

- O puedes encontrarte con que se estrena una película de la cual has hecho el guión.

- Entonces no he hecho crítica. Yo pacté unas condiciones con Villanueva, el director de Nuevo Diario. Le dije que me negaba a hacer crítica de todo. Hacía el setenta o el setenta y cinco por ciento, pero no todo. Cuando entré en El Imparcial hice igual. De La cólera del viento, por ejemplo, no hice la crítica, la hizo un compañero. Y eso que yo estaba muy cabreado con Mario [ Camus ], porque había admitido muchos cambios en el guión por parte de los italianos. Es una película sorprendente, en la que se dicen cosas acojonantes. Hay un discurso de un anarquista que es la hostia. Es una película muy curiosa, porque es una mezcla de anarquismo y socialismo, el anarquismo por parte de Mario y el socialismo por parte mía. Lo que sí creo es que la crítica me ha impedido hacer más cosas en el cine, eso sí.

- ¿Cómo ves ahora, con la perspectiva del tiempo, la significación de Nuestro Cine y Film Ideal?

- Evidentemente, han sido dos aportaciones decisivas. El cine español no hubiera sido lo que es sin ellas. Las tentativas actuales del cine español por trascender el dominio imperativo del realismo y sobre todo del naturalismo de nuestra cultura, arrancan de ahí. La gran fuerza del cine español, la que puede tener en el futuro, se debe justamente a eso. Hasta los españoles no serían lo que son, no tendrían la mentalidad que tienen, no tendrían la enorme información que tienen sobre cine, si no hubieran existido esas dos revistas, sobre todo Film Ideal. Eso me parece absolutamente evidente. Es una pena que ahora no exista una revista así. Una revista no la puede imponer el ministerio de Cultura, tiene que promoverla un conjunto de gente. Los críticos que han venido después deben mucho a la existencia de Film Ideal: por ejemplo tú, por ejemplo Fernando Trueba, o Manolo Marinero, que estuvo en la última etapa de Film Ideal. Es decir: la buena crítica que hay --que yo creo que ahora hay muy buena crítica en España-- arranca de ahí. Fue un momento maravilloso, y además la dialéctica entre las dos revistas fue muy fructífera, estableció unas polémicas muy vivas. Ten en cuenta que en un momento dado Film Ideal era la segunda revista especializada del mundo en cuanto a circulación, después de Sight & Sound. Es una pena que no exista una revista así ahora que el cine español va a tener un gran juego, si cambia un poco la estructura del cine se podría propulsar mucho el cine español.

- Están Dirigido por y Cinema 2002.

- Nadie ha ocupado el lugar de esas dos. Y eso no se puede arbitrar, tiene que ser un grupo de gente joven que lo haga. ¿Por qué no ha surgido? Quizá por un hecho sociológico. Nosotros hemos sido, probablemente, los últimos cinéfilos de verdad. Yo, en estos últimos cuatro o cinco años, en el partido, me encuentro con gente que sus comienzos ideológicos y culturales han sido en el cine y por las revistas, empezando por Alfonso Guerra, por ejemplo. Es sorprendente lo que me conocen. El otro día descubrí la enorme pasión que sentía por el cine --ha sido un lector absoluto de Film Ideal-- el mismo Felipe [González, secretario general del PSOE]. Yo conocí a Felipe en el 68. Yo era miembro del comité federal. Estábamos en Bayona. Fue la primera aparición de Felipe fuera de Andalucía. Era el famoso "Isidoro", aunque yo supe enseguida que se llamaba Felipe González. Cuando él supo que yo era Miguel Rubio, se quedó acojonado: "¿Tienes algo que ver, eres o no eres el de Film Ideal?" Eso era así, y ahora ya no existe. Es verdad lo que siempre ha dicho Truffaut y ha dicho Juan Cobos y podemos decir todos nosotros: hemos leído libros porque en ellos se basaban las películas, nos hemos aficionado al whisky JB porque salía en las películas americanas. El cine ya no ocupa ahora ese lugar casi único, ya no es la pasión única --tal vez con el jazz-- de toda una generación de españoles.

FERNANDO MÉNDEZ-LEITE SERRANO

Redactor de Film Ideal en la última etapa de la revista. Miembro de su consejo de redacción.

Nacido en Madrid en 1944. Licenciado en derecho. Titulado en dirección por la EOC en 1971.

Ha colaborado en Fotogramas, Pueblo, Diario 16, Reseña, Ozono y Dirigido por.

Profesor de Teoría y técnica del cine y de Historia general del cine en la cátedra de cinematografía de la Universidad de Valladolid.

En TVE ha sido realizador de los programas "Galería" y "Cultura 2", de siete episodios de "Los ríos" y de Niebla, El club de los suicidas y El rey monje.

Premio nacional de teatro y Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor labor periodística (1974).

Durante su etapa universitaria fue miembro del SDEUM (antes UED). Posteriormente lo fue asimismo de la Junta democrática. Actualmente está afiliado a Comisiones obreras.

- ¿Cuándo empezó a interesarte el cine?

- Mi afición al cine empieza de muy pequeño. Creo que la primera película que vi fue Bambi: no me gustó nada, lloré mucho y decidí no volver al cine; debía de tener unos tres años. Pero hacia los cinco o seis recuerdo haber ido a ver Hablan las campanas. Esa película me gustó mucho y decidí que lo que más me gustaba en el mundo era el cine. Empecé a aficionarme a coleccionar cromos, mirar revistas --digo mirar porque en realidad no las leía--, revistas que había en casa de mis padres, porque yo en aquella época no vivía en casa de mis padres. Empecé a ir al cine un par de veces por semana. Eso duró hasta los nueve años. En esos tres o cuatro años empecé a hacer una serie de juegos infantiles totalmente relacionados con el cine. Creo que mi afición por el cine estaba relacionada con la exhibición, pienso ahora, porque a mí lo que me gustaba era hacer circuitos de cine con recortes de los periódicos de las películas que estrenaban. En las sillas de mi casa iba colocando los distintos recortes de las películas y cada silla era un cine: una era el Callao, otra era el Capitol, otra el San Miguel. Yo ponía los recortes en esas sillas, y cuando recorría todo un circuito llegaba a los cines de barrio: al Chueca, al Magallanes, al Lusarreta.

Entonces volvía al cine Callao y decía: Raíces profundas, segunda semana. Y cuando Raíces profundas llevaba siete u ocho semanas consideraba que llevaba tiempo suficiente en el Callao, la quitaba del Callao, estrenaba Secreto de Estado y Raíces profundas la reestrenaba en el San Miguel. Por eso digo que mi afición era ser exhibidor, ser Alfredo Matas o algo así. Ese mismo juego lo hacía en el Retiro, cuando iba allí a jugar. Con un palito lo pintaba en el suelo, pintaba los circuitos de cine, y luego hacía distintas combinaciones. Generalmente estos juegos se referían a películas existentes, pero en un momento determinado empecé a inventarme películas con títulos y repartos inexistentes. En ese punto decidieron que debía de estar un poco loco, tuve una enfermedad nerviosa a consecuencia de la cual me tuvieron que llevar al campo a descansar, después caí en un colegio de niños subnormales, después volví al campo y me recuperé.

- ¿En esa época dejaste de ver cine?

- Dejé de ver cine durante más de un año, a la época de nueve años. Me parece recordar que la última película que vi era una basada en cosas de Somerset Maugham que se llamaba Cada vida es un mundo, y la primera que volví a ver después fue Aventuras del barbero de Sevilla, de Ladislao Vajda, con Luis Mariano. Pero por medio hay un año y pico en que no vi ninguna película, porque achacaron mi enfermedad básicamente al cine y a los tebeos.

- ¿Qué era entonces para ti el cine: un vicio, un juego?

- Yo en el cine me lo pasaba muy bien, me divertía mucho con las películas, con las historias de las películas, con los argumentos, con los actores. El mundo digamos del Star System, de las estrellas, me fascinaba muchísimo, pero luego ese entretenimiento de ir a un cine y ver una película lo prolongaba a lo largo del resto de la semana con juegos referidos a las películas, yo solo. Por ejemplo, yo mismo escenificaba trozos de las películas. En algunas ocasiones intenté implicar a mi hermana --que vivía con mis padres-- en estos juegos, pero ella, aunque le gustaba mucho también el cine, no participaba nada de mis supuestas locuras. Ciertamente yo era un niño muy fanático, era un niño débil, un poco afeminado, por supuesto en una época en que todavía no había ningún grado de diferenciación sexual, pero sí creo que era un niño muy afeminado. Tenía unas muñecas, recuerdo por lo menos dos, una se llamaba Claudette Colbert y la otra Ann Blyth, que eran, supongo, las dos actrices que me gustaban más a los seis años. Es una cosa muy curiosa, porque por lo menos Claudette Colbert me parece raro que me gustara tanto.

- De toda esa época infantil y preadolescente, ¿recuerdas alguna película concreta que te haya impresionado o gustado mucho?

- Aparte la que he citado, Hablan las campanas, Un día en Nueva York creo que es la película que más me ha gustado en esa época. Y luego me gustaban mucho las películas españolas, me gustaban mucho Balarrasa y La Señora de Fátima, las películas religiosas. Por supuesto, iba a un colegio de monjas de pequeño y a los jesuitas después, hasta

la enfermedad.

- Ahora situémonos, por ejemplo, en una edad casi adulta. Sigues yendo al cine. ¿Leías críticas de cine?

- Primero leía las críticas de los periódicos, concretamente del ABC, que era el periódico que había en casa. Eran unas críticas muy malas y creo que no aprendía nada con ello. Pero, al mismo tiempo, sí, empecé a leer libros, primero libros que tenía mi padre en casa: Los secretos del cine, por ejemplo, que era un libro sobre técnica de cine, y luego alguna historia de esas que tenía mi padre, Historia del cine americano o alguna cosa de esas. Sí leía revistas, pero leía las revistas (te hablo de una primera adolescencia, de los catorce años o así) Primer Plano, Triunfo, Fotogramas o cosas así. Lo que hacía era escribir críticas. Fundé una revista en el colegio (fui luego al Pilar, a los marianistas), en segundo de bachillerato, que se llamaba El rayo mundial. Hacía críticas de películas, recuerdo que la primera que escribí en mi vida fue sobre Safari, una película con Victor Mature. Y luego, finalmente, cuando estaba en Preu, dirigí la revista del colegio y también llevaba la sección de cine. En esos años yo ya escribía mucho de cine, aunque, como puedes imaginar, era muy malo. Y crítica de cine sería empecé a leer al llegar a la universidad.

- El hecho de que tu padre fuera una persona relacionada con el cine, que escribía sobre cine, ¿influyó en ti de alguna manera? ¿Hablabas con tu padre de cine?

- Hablaba poco con mi padre, sobre todo en el comienzo de mi afición. Mi padre era una visita en casa de mi abuela, una visita diaria pero una visita. Yo quería mucho a mi padre, siempre le he querido mucho y me he entendido muy bien con él a ciertos niveles, pero, sobre todo en mi infancia, había una admiración un poco abstracta hacia mi padre pero no había un contacto directo, es decir no había una transmisión de la afición de él a mí. Creo que mi afición al cine es muy personal, aunque por supuesto el hecho de que el cine estuviera en mi familia, ahí, siempre, supongo que influyó en mi subconsciente. Luego, más adelante, ya más mayor, sí empecé a hablar más de cine con él. Llegó un punto en que no nos entendíamos muy bien en materia de cine, pero no creo que haya una relación directa.

- Nos situamos ya en la universidad. Allí, ¿qué haces? ¿Lees revistas especializadas de cine? ¿Lees el propio Film Ideal en el que después colaborarías?

- Sí. Yo ingreso en la universidad en el año 62 y entonces ya leo Film Ideal. Había leído ya algo Film Ideal en el colegio, pero era la etapa muy católica, la etapa de Pérez Lozano; no lo había leído asiduamente, no todos los meses, había caído en mis manos algún número. Y cuando ya empiezo a comprar todos los números es al llegar a la universidad, que es cuando coincide con la etapa en que cambia de rumbo, influido por Cahiers du Cinéma, y empieza a defender el cine americano. Entonces, como para mí se estaba produciendo también ese fenómeno, paralelo a lo que les estaba pasando a los críticos de Film Ideal, pues me sentí muy remunerado en eso, muy apoyado por la revista. Empecé a

comprarla regularmente, aunque en un principio la entendía mal y me parecía que lo que contaban eran delirios, pero cuando defendían esas películas yo decía: "Pues tienen razón." Pero no entendía muy bien los razonamientos. Es decir: entendía que lo que apoyaban era lo bueno, pero no entendía muy bien por qué. Cuando decían que "detrás de las colinas de Hatari! está Dios", pues yo eso no lo entendía muy bien; ahora, lo que sí entendía es que Hatari! era una película espléndida.

- Las revistas extranjeras --Positif, la propia Cahiers, Cinema Nuovo, etcétera--, ¿tú las seguías?

- No, no, yo Cahiers... Leía algún número en aquella época, pero también esporádicamente. Seguía Cahiers a través de Film Ideal, de alguna forma.

- Parece que tú te sentías bastante cerca del Film Ideal digamos cahierista. En aquella época estaba la pugna entre ellos y los de Nuestro Cine, entre "idealismo" y "realismo", entre "contenutismo" --o "contenidismo"-- y "formalismo", por decirlo de algún modo. ¿Como vivías todo eso?

- Seguimos hablando de la etapa preprofesional. Yo había pasado, supongo, lo que pasó casi toda la gente de mi generación aficionada al cine. En un primer momento a mí me habían gustado las películas americanas, que eran las únicas que se veían en España, y muy concretamente los musicales, que siempre han sido mi género vitalmente favorito, las películas de Anthony Mann, Raoul Walsh, Hawks, todas esas películas de los años cincuenta: El diablo de las

aguas turbias, Ivanhoe, todas esas películas, las mejores y las menos mejores, El halcón y la flecha y tal. Esa es mi etapa más infantil. Luego, cuando empiezas a ser mayor, empezabas a buscar que las películas fueran como de mucho mensaje. Además, estaba el cineclubismo, el cineclub del colegio, el Film Ideal católico, todas esas cosas que te llevaban a pensar que las películas tenían que ser más serias. Es la época de El renegado y de la revisión de Ladrón de bicicletas y de La strada, de todas esas cosas. Incluso aquellas primeras películas del Este, Romeo, Julieta y las tinieblas, todas esas que a mí me pillan por sexto o Preu. Hay una época de mi vida en que me gustan oficialmente las películas "serias". Pero aún así, de repente, por ejemplo en el año 62, que es el último del colegio y primero de la universidad, dos de las películas que más me gustan son de Anthony Mann: La colina de los diablos de acero y El Cid. En esa época en que a mí me gustaban Margarita de la noche, La isla desnuda, Romeo, Julieta y las tinieblas... Perdona: La isla desnuda no me gustó nunca, pero era una película del momento.

- Curiosamente, La isla desnuda logró una especie de unanimidad en el rechazo por parte de las revistas especializadas.

- A mí no me gustó nada, pero sé que era una película considerada buena, no por las revistas pero sí por el público. Entonces, de ese momento en que me gustan las películas "serias" paso ya inmediatamente al cahierismo. Es decir, que de repente empiezo a darme cuenta de que no hay por qué falsear los gustos y que a mí lo que realmente me gusta

son las comedias americanas, los westerns, etcétera etcétera. Ten en cuenta que la "Nouvelle Vague" no ha aparecido todavía en España, yo no he visto ninguna película de Godard, ni de Truffaut, ni de Rohmer, nada de eso; que tampoco han aparecido movimientos posteriores a la Nouvelle Vague y que Bergman se ha visto muy poco ( a mí Bergman me gusta enseguida, El séptimo sello, El manantial de la doncella, El rostro). Todavía el llamado cine moderno no ha nacido y entonces yo vuelvo a los clásicos. Se produce entonces ese fenómeno del "marcianismo", de asimilación a los clásicos de películas que pueden tener algo parecido pero en realidad son muy malas. Sí hubo una época (creo que fue en el año 64) en que Film Ideal empezó a defender películas como Playas de Florida, películas de Henry Levin o de gente así más bien mala, simplemente por el hecho de que no eran sesudas. Claro, no eran sesudas, pero además eran una estupidez.

- En toda esa evolución de Film Ideal, ¿qué críticos te van llamando la atención?

- En un primer momento, Miguel Rubio y Javier Sagastizábal. Luego, enseguida, el que más me llama la atención es Ramón Gómez Redondo, que hacía unas críticas muy raras. Primero me llama la atención por raro y poco a poco voy entendiendo sus planteamientos. También, en esa época, Waldo Leirós. Todos esos son anteriores a mí en Film Ideal. De todos modos yo creo que el mejor momento de Film Ideal es posterior, o podía haberlo sido. Es cuando yo ya estoy. No por mí, por supuesto, pero es cuando se incorporan como críticos Manolo Marinero, José María Carreño, los Martínez León,

Jaime Chávarri, Manolo Matji, incluso ya en una época muy posterior Miguel Marías, que llegó a escribir algo en Film Ideal.

- Pero Miguel Marías donde escribía era en Nuestro Cine.

- Era en Nuestro Cine, sí, pero luego hablaremos de eso.

- A ti Nuestro Cine te debía de parecer como bastante alejado de lo que te iba interesando.

- Sí, pero lo leía de todos modos, lo leía paralelamente a Film Ideal, aunque estaba muy claramente a favor de Film Ideal. Lo que ocurre es que las dos revistas fueron llevando una política progresiva de acercamiento, hasta que en un momento determinado eran un poco intercambiables: cuando Nuestro Cine prácticamente se lo escribían Miguel Marías y Paco Llinás, a fines de los sesenta.

- Y Vicente Molina-Foix, que había estado antes en Film Ideal.

- Claro. Y Emilio Martínez Lázaro y toda una serie de gente que entonces escribía allí y que ya eran de formación cahierista, de alguna forma. En esa misma época, hay gente que escribe en Film Ideal --Ramón Gómez Redondo o, un poco después, nosotros-- y al mismo tiempo, en la universidad, está militando en partidos de izquierda o en sindicatos de izquierda. Es decir, esa gente son de la FUDE en la facultad y están llevando los departamentos culturales de las facultades de Madrid y haciendo una política totalmente de

izquierdas, y al mismo tiempo escriben que Desayuno con diamantes es maravillosa. Creo que es curioso. No creo que haya una contradicción, creo que simplemente es una cosa a resaltar: la actitud personal de estos señores --que teóricamente defienden un cine que podía ser considerado de derechas-- es de izquierdas.

- Antes, a pesar de las vinculaciones de García Escudero con Film Ideal, la revista se había mantenido bastante al margen de la operación Nuevo Cine Español.

- Es que en Film Ideal había dos capas muy claras: digamos la base, los que escribían la revista, y los que la controlaban de alguna manera. No había ninguna relación de ningún tipo entre Ramón Gómez Redondo o Waldo Leirós con García Escudero, no existía, probablemente ni se conocían, o si se conocían no congeniaban para nada. El no apoyar al Nuevo Cine Español fue porque de alguna forma el Nuevo Cine Español era una prolongación del contenutismo. De todos modos no se atacó a todas las películas del NCE, sólo a algunas, creo que Nueve cartas a Berta, pero creo que se apoyó a La tía Tula y luego a Saura: La caza, Pippermint frappé más adelante... Con respecto del cine español se cometieron todo tipo de arbitrariedades.

- Lazaga, Escala en Hi-Fi...

- Lo de Escala en Hi-Fi fue una majadería: Juan Cobos estaba en la revista, y como también estaba implicado en la película, pues se la apoyó. En cuanto a Lazaga, e incluso gente mejor que Lazaga, como Isasi, se exageró. A Isasi se

le dedicó un número en una época en que no tenía una obra para nada: era un artesano mejor que el nivel medio, pero no era para dedicarle un número.

- Volviendo a las vinculaciones, Arroita-Jáuregui estaba en Censura.

- Sí, estuvo siempre en Censura. Es que cuando yo digo que los que están defendiendo el cine americano están haciendo una política de izquierdas en la universidad, no me refiero, por supuesto, a Martialay o Arroita, que efectivamente eran las cabezas visibles de la revista y que siempre tuvieron una militancia claramente de derechas. Aunque tanto Martialay como Arroita-Jáuregui eran bastante más liberales que son ahora.

- Ahora pasemos un poco a tu situación, compartida por muchos, como alumno de la Escuela Oficial de Cine y crítico de la revista. Los de Nuestro Cine, que os precedieron en la EOC, parece que lograron en alguna medida introducirse en la industria. Vosotros, por el contrario, no lograsteis esa especie de penetración como grupo. Estoy simplificando.

- Y estás pasando muchos años a la vez. Ingresé en la Escuela en el año 66, en octubre del 66, en la especialidad de guión. A la vez, empiezo a escribir en Film Ideal. En esa época, de la Escuela de Cine han salido ya los nombres más importantes del Nuevo Cine Español, ya no están en la Escuela. De todos modos, quedan en la Escuela algunos representantes de la línea Nuestro Cine, escriban o no escriban en la revista. Quedan, por ejemplo, Angel Fernán-

dez Santos, Pedro Costa, Manolo Revuelta... Toda esa gente son la línea Nuestro Cine. En cambio la línea Film Ideal no está muy representada en ese momento, es precisamente con nuestra promoción con la que queda más representada. Estaba todavía Jesús Martínez León, estaba Carlos Gortari, estaba gente más o menos afín a nuestra línea, como Antonio Drove, Iván Zulueta, Juan Tébar, pero cuando entra un bloque grande es en nuestra promoción: entramos Ramón Gómez Redondo, Manolo Matji, Manolo Marinero y yo. Ten en cuenta que en ese momento Film Ideal se había desgajado por el nacimiento de Griffith. Manolo Matji y Ramón Gómez Redondo eran de Griffith, y Manolo Marinero y yo de Film Ideal. Pero en la Escuela éramos un frente común. Griffith había fracasado o estaba fracasando en ese momento, no podía salir adelante, y nosotros tampoco nos sentíamos muy vinculados a una línea política de una revista, sino a una línea estrictamente cinematográfica de esa revista. Entonces nosotros cuatro formamos un bloque muy unido, junto con Drove y con algún otro más. En esa época, en la Escuela se pasan muchas películas y hay un fenómeno de polarización espantosa de la gente. Cuando ponen una película de Elio Petri, los de Film Ideal la boicoteamos, la pateamos de una manera feroz, mientras los de Nuestro Cine la defienden muchísimo. Y cuando ponen Eldorado, de Howard Hawks, los de Film Ideal nos volvemos locos y los otros patean y nos llaman fascistas. No digo nada del día que pusieron Cortina rasgada, fue un verdadero follón el que se armó en la Escuela. Era una época en que éramos de alguna forma enemigos, aun cuando nos lleváramos bien en el terreno personal. Pero sí había un enfrentamiento muy fuerte en la Escuela, incluso llevado a actitudes de tipo casi

adolescente o de juego, como por ejemplo un día en que me parece que eran Drove y Manolo Marinero aparecieron con un moratón en un ojo, porque habían estado homenajando la pelea de Robert Mitchum y no sé quién en Eldorado. O cuando los de Film Ideal nos dejábamos todos bigote a la vez y los de Nuestro Cine no lo llevaban... Ese tipo de anécdotas muy infantiles, pero que subsistieron algún tiempo en la Escuela.

- A los de la Escuela de tu época, ¿no os daba un poco la sensación de haber llegado tarde, de que hubo una oportunidad determinada llamada Nuevo Cine Español y que ya había pasado?

- Nosotros, en la Escuela, teníamos claro en ese momento --cuando ingresamos en el año 66-- que tardaríamos tres, cuatro, cinco años en acabar la Escuela, y que inmediatamente después haríamos una película. Estaba el Nuevo Cine Español, estaba la política de García Escudero de protección a los directores salidos de la Escuela. Entonces lo normal para todos nosotros, puesto que eso estaba pasando en ese momento, era que nos incorporáramos inmediatamente a la profesión. Cae García Escudero, a fines de los sesenta cae Fraga con lo de Matesa, entra Sánchez Bella y se acaba la protección al nuevo cine español. En ese momento se decanta toda la crisis de la Escuela de Cine, que empieza a no tener ningún sentido y a ser manipulada totalmente por la Administración, a través de la figura siniestra de Juan Julio Baena. Entonces, efectivamente, nosotros empezamos a darnos cuenta de que ya lo de hacer cine no va a ser tan fácil. Y de hecho, sí, creo que hoy en día nos

frustrados. Ramón Gómez Redondo lo explicó muy bien en una conferencia en el Club Pueblo, en que habló de la "generación bloqueada", es decir de una generación a la que se le fueron cerrando todas las puertas en los distintos campos. Porque también se nos cerró la puerta de la crítica: Film Ideal se acabó, Griffith se acabó; después no pudimos hacer cine, después entramos en televisión. En televisión también se nos cerraron prácticamente las posibilidades de trabajo, porque lo que trabajamos en televisión y nada es todo uno. Sí es cierto que es una generación bastante jodida en este sentido, no hemos podido hacer ni remotamente lo que nos habíamos planteado. Más, teniendo en cuenta que tampoco era una generación que planteara una revolución total en las formas, sino que al fin y al cabo queríamos hacer un cine enraizado en todo lo que venía antes, no había una ruptura clara en lo que nosotros queríamos hacer. Sí, creo que es muy frustrante que no hayamos podido hacer cine. No hemos tenido la misma oportunidad que tuvo mucha gente de la generación anterior, la aprovecharan o no. De esa generación anterior salió gente que no consiguió salir adelante, pero al mismo tiempo salía Saura, o salía Borau, o salía Patino.

- Vamos a concentrarnos ahora en tu incorporación a Film Ideal. Tú apareces más o menos hacia el número 200.

- En ese momento tenía ya una cierta relación con gente de cine, pero de todos modos mi relación era más con Martialay. Antes de conocer a Martialay había tenido relación ya con varios críticos de Film Ideal, especialmente con Jesús y Javier Martínez León y con José María Carre-

ño, y sobre todo con Javier Sauquillo, que era nuevo en esa época en la revista, pero que desde hacía mucho tiempo era amigo mío de la facultad. Al mismo tiempo, Martialay había hecho amistad con mi padre en los festivales de San Sebastián y yo recuerdo que venía por casa (yo vivía entonces con mis padres), venía por casa a cenar frecuentemente. Yo hice amistad con Martialay en mi casa: en esto sí, mi relación con mi padre me sirvió. Martialay me invitó a ir a las reuniones de Chócala --donde había los consejos de redacción, me parece que era los viernes por la noche-- y allí ya conocí al resto de la gente de Film Ideal. Ya he dicho antes que no estaban los de Griffith, es decir que yo no conocí en Film Ideal, entonces, precisamente a los críticos que más me gustaban, a Waldo [Leirós], a Ramón [Gómez Redondo], a Miguel Rubio. Pero como al mismo tiempo ingresé en la Escuela, allí sí traté mucho, sobre todo, a Ramón Gómez Redondo, que en cierta forma fue siempre un poco mi mentor cinematográfico y además luego fue la persona que se portó mejor conmigo, que me dio más oportunidades en televisión: me propuso sustituirle como director del programa Galería, cuando yo ya había decidido irme a dirigir Radio Popular de Murcia porque no conseguía trabajo como realizador en televisión. Ramón fue una persona muy importante en mi trayectoria como crítico, cinematográfica en general y por supuesto humanamente. A las reuniones de Chócala estuve yendo tres o cuatro meses antes de empezar a escribir. En aquella época teníamos mucho respeto por escribir, es decir que nos daba mucho miedo escribir determinadas cosas y empezábamos, normalmente, por algo que no fuera demasiado comprometedor para nosotros, porque no estábamos muy seguros de nuestra formación. Es

decir que en ese momento en que empezaban a llegar todos los Godard --Pierrot le fou, A bout de souffle y todas esas cosas-- comercialmente a España, a mí no se hubiera ocurrido nunca, aunque me encantaban esas películas, escribir mis primeras críticas sobre eso, sobre Godard, porque no me atrevía. Entonces me atreví con un par de cosas muy sencillas (en las que metí la pata considerablemente), que eran las primeras películas de western italiano y español, concretamente La muerte tenía un precio y una película de Romero Marchent que se llamaba La muerte cumple condena. En una época en que en Film Ideal privaban mucho los marcianos (los Palau, Buceta...), pues yo defendí ese tipo de cine, imitación del cine americano, que enseguida me di cuenta de que era un bluff absoluto.

- ¿Por entonces se puede hablar de que había un cierto espíritu de equipo en Film Ideal, o cada uno iba por su lado?

- Sí, sí lo había. En Film Ideal había un cierto espíritu de equipo. Y en la última etapa (en la etapa de "la guía" de teléfonos, en que la revista era como muy gorda) lo había más todavía. Es decir: Film Ideal, como Nuestro Cine o Griffith --y en contra de lo que ha pasado después con las revistas como Dirigido por o Cinema 2002-- era una revista de equipo. Aquellas eran revistas de pensamiento y, por supuesto, dentro de esa uniformidad había corrientes, y en un momento dado una corriente podía sobre la otra. En un momento en que los críticos más responsables del cahierismo se habían pasado a Griffith, toman la revista una gente que eran muy buenos tíos y que yo los recuerdo con mucho cariño, pero que cinematográficamente creo que fueron bas-

tante nefastos: los Buceta, Palá y Villegas --los que nosotros llamábamos "los marcianos"--, que defendían películas como Concilio Ecuménico Vaticano II, Los titanes, El hijo de Espartaco, ese tipo de películas rarísimas. Creo que todos los que andábamos por Film Ideal un poco novatos nos dejamos influir por ellos. De todos modos yo tenía en la Escuela la influencia muy beneficiosa de Ramón, de Marinero, de Matji, que me encauzaron enseguida por un clasicismo más serio y, por ejemplo, me hicieron ver inmediatamente la relación que existía entre los grandes clásicos y los grandes del cine moderno que empezaban a apuntar ya; que no estaba refido A bout de souffle con Nicholas Ray, sino todo lo contrario: era una consecuencia. Cuando yo empecé a hacerme una idea clara de todas estas cosas, fue justo el momento en que la publicación de Film Ideal se corta, se interrumpe.

- Y dejas de escribir.

- Vuelvo a escribir en el año 69. Han pasado tres años, y yo por supuesto he madurado como crítico. Me siento responsable de lo que digo, cosa que no ocurría en la etapa anterior.

- Nos situamos pues en el Film Ideal última etapa, en cuyo editorial de reaparición Martialay dice aquello de "ni política, ni cosmética: estética". ¿Asumís, como equipo, esa especie de manifiesto?

- No, no, eso nos horroriza. Es una época muy bonita, porque han pasado una serie de años en los que nosotros hemos

ido haciendo una especie de escuela de pensamiento cinematográfico ya un poco independiente del cahierismo. Ya estamos empezando a pensar sobre unas películas sobre las que los señores de Cahiers no hablaron, porque también Cahiers evoluciona, ya no tiene nada que ver con nosotros, ya nosotros tenemos una cierta autonomía con respecto a Cahiers. Por otro lado nosotros nos hacemos muy amigos, de manera que cuando vuelve a salir Film Ideal nosotros lo tomamos como la última balsa donde agarrarnos, porque además ya es la crisis de la Escuela. Entonces consideramos que es el momento de hacer una buena revista de cine y una revista de opinión. Conseguimos reagrupar en torno a Film Ideal incluso algunas de las firmas que se habían ido a Griffith, como por ejemplo Manolo Matji. Escribe Chávarri, empieza a escribir Miguel Marías (Miguel Marías no sé si llegó a publicar, pero sí estuvo en la redacción de Film Ideal [no llegó a publicar: véase entrevista a Miguel Marías]). Estaba Jos Oliver y luego, sobre todo, estábamos un grupo que realmente éramos como uña y carne: Carreño, Jesús Martínez León, Manolo Marinero y yo; no sé si me olvido a alguien, pero sobre todo nosotros cuatro. Nosotros es que hacíamos vida en común prácticamente, íbamos al cine juntos todos los días (es la época más cinéfila de mi vida, creo que más seriamente cinéfila). Lo que ocurre es que ahí sí se produce muy claramente el choque entre la redacción y Martialay, que es el director. Durante todos esos años de interrupción, yo he sido ayudante de dirección de Martialay en televisión, con lo cual a mí se me produce una dependencia personal de él un poco difícil.

- Una situación un poco esquizofrénica, ¿no?

- Sí, porque yo a Martialay le tenía muchísimo cariño, como es lógico, porque era una persona que conmigo se había portado muy bien, en cuanto que me había abierto las puertas de la profesión (aunque luego eso ahí se estancó: yo era el ayudante de Martialay y de ahí no podía salir). Martialay adoptaba una posición un poco de padre con respecto a mí --yo ya tenía un padre, me bastaba con uno, no necesitaba dos-- y a mí me molestaba tenerme que enfrentar con él, me dolía mucho. Pero los enfrentamientos en el año 69 ya se produjeron muy claros y en el 70 también, mientras yo seguía siendo ayudante de Félix en televisión. Esos enfrentamientos todavía eran más peliagudos por cuanto que yo no podía llevarlos al extremo. Pero sí recuerdo, por ejemplo, una crítica de Rachel, Rachel que hice yo en uno de los primeros números del nuevo Film Ideal, que a Martialay le molestó muchísimo. No sólo fue esa crítica, sino todo un cuerpo de críticas que hice en el mismo número con motivo de un festival de San Sebastián. Le molestaron por motivos ideológicos, claramente, y me lo dijo. Incluso me llegó a decir que la crítica aquella de Rachel, Rachel ofendía el concepto que él tenía de la familia y de la paternidad. Quiero decir con esto que sí existía el propósito, por parte de la redacción, de hacer una revista muy coherente, muy seria (por supuesto con las raíces digamos cahieristas, americanistas más nouvelle vague más el cine moderno que se estaba produciendo ya), y al mismo tiempo una revista de pensamiento de izquierda.

- Pretendéis, dices, combinar la herencia de Bazin con el pensamiento de izquierdas. ¿Tenéis alguna base teórica para ello?

- Creo que no había una base teórica clara. Era más bien algo autodidacta, con una base estrictamente de pensamiento cinematográfico, no referida a la crítica en otros campos del arte. Es, digamos, la herencia de Bazin más lo que nosotros pretendemos aportar. Pretende ser bastante innovador. De poso, nosotros seguimos manteniendo --y yo aún hoy lo sigo pensando-- que la política del cine de autor, por ejemplo, es válida, con las limitaciones lógicas del asunto. Pero yo creo que es un momento en que se empieza a intentar hacer, por un lado, una crítica poética, una crítica más creativa. El representante más genuino de eso sería Manolo Marinero, un señor cuyos artículos son reflexiones poéticas sobre la película de la que habla. Por otro lado está la línea que yo cultivé más, la línea analítica, es decir analizar una película a través de todos sus elementos, sin desdeñar ni el contenido, ni la puesta en escena, ni las posibles connotaciones históricas o sociológicas o políticas: hacer un análisis en profundidad de la película. Esa es la línea que más o menos llevaba yo y llevaba por ejemplo José María Carreño, aunque por supuesto la influencia de Manolo Marinero era muy grande en nosotros, todas nuestras críticas llevaban ciertas incrustaciones de reflexión más personal, más poetizante. Es un poco difícil de explicar, porque tampoco creo que nosotros nos lo planteáramos muy teóricamente. Nosotros hablábamos muchísimo de cine, intercambiábamos muchísimo opiniones sobre cada película que veíamos, había una corriente que fluía entre todos nosotros. No era un tío solo que de repente elucubra sobre una película, sino que nosotros hablábamos prácticamente de todas las películas interesantes que se estrenaban, entre otras cosas porque las veíamos casi jun-

tos y las veíamos muchas veces. Era la época en que yo creo que éramos más serios. Vitalmente estábamos muy parados en ese momento, estábamos muy anclados en el cine y en una etapa como de indiferenciación, no de indeferenciación, de no saber muy bien cuál era nuestra salida. Casi nadie trabajaba, los que trabajábamos teníamos unos trabajos que nos absorbían más bien poco, y entonces lo único que hacíamos era ir al cine. En ese sentido, vitalmente estábamos muy parados; y, sin embargo, cinematográficamente creo que fue la época que más avanzamos.

- En esa situación, en función de que no puedas, por ejemplo, afianzarte en el campo profesional, ¿te planteas la posibilidad de que la crítica acabe convirtiéndose en tu actividad profesional, la posibilidad de ser sólo crítico?

- No. Verás, yo sobre esto tengo una idea muy clara y siempre la he tenido. Siempre he querido dirigir cine. Supongo que desde comienzos de la carrera decidí dirigir cine, y por eso cuando acabé en la facultad de derecho nunca trabajé como abogado, sino que me metí en la Escuela de Cine. Escribí sobre cine, al margen de que era un camino para irte metiendo en la profesión, porque a mí me gustaba mucho. Me parecía que era importante el escribir, por cuanto que te permitía reflexionar. Luego tuvimos una etapa un poco mesiánica, de decir nosotros tenemos la verdad y tenemos que contarla a los demás. Eso, por suerte, acabó enseguida. Después, yo tenía muy claro que me gustaba escribir, y que aunque dirigiera iba a seguir escribiendo. Aún hoy sigo pensándolo.