

CINE CATÓLICO Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS EN EL PRIMER FRANQUISMO: CRÍTICAS Y DEBATES INTERNOS

RICARDO COLMENERO MARTÍNEZ

Universidad de Alcalá
ricardo.colmenero@uah.es

RESUMEN: La victoria de la España nacional en la guerra civil supuso la implantación de un régimen que tuvo entre sus bases y objetivos un proyecto de restauración social católica, que buscó el restablecimiento de unidad religiosa de la nación y una clara reevangelización. El cine fue considerado, en algunos sectores políticos y religiosos, como un instrumento más para llevar a cabo esas aspiraciones. Su crítica y comentario, a través de publicaciones cinematográficas netamente católicas, podía aclarar a los creyentes su posición ante este popular elemento del ocio de masas, al tiempo que fomentar esos objetivos. El análisis de las mismas, durante el primer franquismo, nos revela su paralelismo con los cambios que experimentó la cultura, la sociedad, la Iglesia y el propio régimen. Y descubre también su interés por lograr una producción y una crítica auténticamente católica.

PALABRAS CLAVE: España – siglo XX – Franquismo – cine católico – crítica religiosa

CATHOLIC CINEMA AND PERIODICAL PUBLICATIONS IN THE FIRST FRANCOISM: CRITICISM AND INTERNAL DEBATES

ABSTRACT: The victory of national Spain in the civil war meant the implantation of a regime that had among its bases and objectives a project of Catholic social restoration, which sought the reestablishment of the Nation's religious unity and a clear re-evangelization. The cinema was considered, in some political and religious sectors, as one more instrument to carry out those aspirations. Its criticism and

Ricardo Colmenero Martínez. *Profesor Ayudante Doctor del área de Historia Contemporánea de la Universidad de Alcalá, donde ha sido Profesor Visitante. Doctor en Historia, Máster en Historia Contemporánea y Máster en Formación del Profesorado de ESO y Bachillerato. Miembro del grupo de investigación Historia política de la España contemporánea en la UAH. Es autor, junto a Antonio Moral, de Revolución y contrarrevolución. El siglo XIX a través del cine (2011) y coordinador de Iglesia y primer franquismo a través del cine (2015). Ha publicado diversos artículos en revistas como Memoria y Civilización, Investigaciones históricas, Ihering, Historia Actual online, Madrid e Historia abierta.*

commentary, through purely Catholic cinematographic publications, could clarify for believers their position before this popular element of mass entertainment, while promoting those objectives. The analysis of them, during the first phases of Franco's regime, reveals their parallelism with the changes experienced by culture, society, the Church and the regime itself. It also discovers the interest in achieving authentically Catholic production and criticism.

KEY WORDS: Spain – 20th century – Francoism – Catholic cinema – religious criticism

INTRODUCCIÓN

Las publicaciones periódicas cinematográficas resultan ser unas fuentes históricas adecuadas para analizar la relación entre el séptimo arte, el Estado y la Iglesia Católica en la España de los años cuarenta y cincuenta. Fueron iniciativas que intentaron asegurar cierta periodicidad y fidelidad ante un público que buscaba la opinión de la Iglesia y una forma de entretenimiento moralmente sano en una época histórica caracterizada por una acción pastoral de reconquista tras la traumática experiencia de la guerra civil y el control cultural a través de la censura.

Inicialmente, fueron pocas las revistas culturales que se tomaron en serio el cine en una época cuya visión parecía estar reservada al entretenimiento de masas más que al ejercicio intelectual. No obstante, surgieron las primeras críticas cinematográficas aparecieron en la *Revista España* (1915), *El Imparcial* (1916), *Revista de Occidente* (1926) y la *Gaceta Literaria* (1927-1932)¹. Paralelamente, aparecieron las primeras publicaciones monográficas que reclamaron su condición artística como *Arte y Cinematografía* o *El cine*, al tiempo que anunciaban las últimas novedades sobre estrenos y el mundo de los actores y actrices. En 1932 surgió *Nuestro cinema*, fundada por Juan Piqueras –redactor de cine en la *Gaceta Literaria*– que valoró al cine como un instrumento avanzado de propaganda. De ahí que sus páginas se inspiraran en el film soviético y su educación de las masas a través del montaje².

A partir de 1939, la crítica cinematográfica se reorganizó conforme a la realidad política. Los críticos más comprometidos con la España republicana marcharon al exilio o fueron silenciados inicialmente como Rafael Gil –que también era director de cine– o Luis Gómez Mesa. Todos ellos habían escrito en las páginas de *Nuestro cinema* alejados de la línea proletaria marcada por el director, lo que favoreció su lenta reintegración en la España franquista;

1 Alfonso LÓPEZ YEPES, “Catálogo de revistas cinematográficas españolas (1907-1989)”, *Revista general de información y documentación*, 1 (1992) p. 121-182.

2 Aitor HERNÁNDEZ EGUÍLUZ, “Las revistas cinematográficas españolas en la década de los años treinta (1930-1939)”, *Artigramas*, 11 (1994-1995) p. 565-570.

incluso algunos exiliados retornarían con el paso del tiempo, como Manuel Villegas López en 1953. Destacaron entonces tres publicaciones: *Primer plano*, *Fotogramas* y *Cámara*. La primera fue impulsada por falangistas en 1940 y estuvo dirigida por Manuel García Viñolas, que era el jefe del Departamento de Cinematografía y Teatro. Su militante línea editorial se atemperaría con la progresiva pérdida de poder de la Falange en las instituciones, por lo que –desde el número publicado en abril de 1942 y con el cambio de dicha jefatura a manos de Carlos Fernández Cuenca– los contenidos se trivializaron, aunque no estuvieron exentos de una carga ideológica acorde con los cambios del régimen debidos a la marcha de la Segunda Guerra Mundial a favor de los Aliados.

A la hora de analizar las publicaciones cinematográficas católicas durante el primer franquismo no debe olvidarse el contexto favorable que la Iglesia tuvo en los medios. Desde un punto de vista formal eran las únicas que podían publicar contenidos sin necesidad de sufrir la censura de prensa, que desde la Ley de Prensa de 1938 estuvo vigente en España hasta 1966. Esto permitió no solo una mayor libertad y la posibilidad de discrepar con el Estado franquista sutilmente, sino una mayor difusión de contenidos y vinculaciones con obras de carácter privado. Ello favoreció la proliferación de nuevas productoras católicas y una toma de conciencia que expandió el ideario de restauración social religiosa a la elaboración de películas, el control de la imagen y la crítica. Además, poco a poco, la clase política valoraría los films religiosos como una carta de presentación más en apoyo de la definición del régimen como Estado católico ante el mundo. Por poner un ejemplo, los informes de la embajada española en la Santa Sede recogieron el buen clima de acogida internacional en el Congreso Internacional de Apostolado Secular de la película *La Señora de Fátima* (1951) de Rafael Gil³.

Precisamente existe una evolución sobre los paradigmas de la crítica en torno a los intereses de la Iglesia. Para ello, los católicos se valieron también de su superioridad intelectual en el campo de la filmología, a partir de teorías nacionales e internacionales avaladas con acciones como la fundación del Departamento de Filmología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, la aparición del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, o la instauración de libros canónicos en el estudio de la materia como los *Elementos de filmología* del fray Mauricio de Begoña. La filmología es una disciplina destinada al estudio de las obras cinematográficas desde el punto de vista técnico, artístico o social. El lugar donde nació y prosperó fue en la Francia de los años cuarenta, en los primeros estudios del cine como objeto de análisis bajo perspectivas científicas como las ciencias físicas, la psicología, las teorías

3 Feliciano MONTERO, *La Iglesia: de la colaboración a la disidencia (1956-1975)*, Madrid: Encuentro, 2009, p. 43.

lingüísticas o la sociología. Consideraba al cine como un elemento frente a un espectador que actuaba como receptor de imágenes, sonidos que procesaba interiormente. La colectividad de espectadores formaba la comunidad cinéfila poseedora de una serie de identidades propias que conformaban la perspectiva cinematográfica⁴.

El primer gran ensayo de filmología fue *Essai sur les principes d'une philosophie du cinema* de Gilber Cohen-Seat en 1946. No obstante, la obra del fundador de la Asociación Francesa para el Estudio Filmológico no alcanzaría las cotas influyentes de autores confesionales como Henri Agel o Roger Caillois, ambos traducidos a finales de los cincuenta al castellano. Hasta entonces la disciplina era estudiada por francoparlantes que conseguían de importación los libros de Barthes o los números de la francesa *Revue Internationale du Filmologie*. Además, a su difusión ayudó la fundación en 1949 de la Asociación Española de Filmología a la que pertenecieron ilustres estudiosos del cine como el anteriormente citado Mauricio de Begoña, Carlos Fernández Cuenca o Julián Marías. En Barcelona a su vez se abrió una delegación compuesta por los más prestigiosos miembros de la crítica local como su director, Guillermo Díaz Plaja⁵.

Ese sentido analítico de la filmología atrajo también a los estudios del cine como elemento educador. Se constituyó, por tanto, una pedagogía sobre el medio cinematográfico que las revistas católicas adoptaron también en sus páginas, influenciadas igualmente por los postulados de la *Revue internationale du cinema educateur*. Nacida en el seno de la Sociedad de Naciones, esta publicación tuvo una periodicidad regular entre los años 1929 y 1934. Su director, Luciano de Feo, se esforzó por abarcar las escuelas internacionales en esta materia, especialmente la procedente de la Unión Soviética. De hecho, esta sería profundamente imitada por las potencias fascistas y las democracias a la hora de realizar propaganda y perfeccionar el montaje. Esta publicación intentó impulsar los estudios académicos de cine en las escuelas y centros profesionales estatales. Este fue el espíritu de una revista logró crear escuela y debate para una futura moralización y adopción por el mundo católico⁶.

Todas estas circunstancias auspiciaron la aparición de los primeros cine fórum y cine clubs en la España franquista, muchos de ellos vinculados a organizaciones religiosas como Acción Católica (Vinces) o el Opus Dei (Monte-

4 Mauricio de BEGOÑA, *Elementos de filmología*, Madrid: Dirección General de Cinematografía y Teatro, 1953.

5 Jorge NIETO FERRANDO, "La reflexión y la crítica católica en la prensa cinematográfica bajo el franquismo. Del nacionalcatolicismo a Ingmar Bergman", *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 2 (2012) p. 857-859.

6 Matie HANEGER (coord.), *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-garde in Europe, 1919-1945*. Oxford: BerghanBooks, 2014, p. 183-185.

rol). En la prensa escrita, o al menos en una gran parte de la misma, la difusión de estas actividades y encuentros fueron también la base para el intercambio de ideas y la proyección de películas. Este rasgo militante fue el factor que diferenció a estas nuevas publicaciones que no renunciaron a otorgar al cine un valor intelectual frente a aquellas que continuaron dotándole de un carácter frívolo inseparable. No obstante, tampoco se redujo todo a estos extremos, por lo que coexistieron fórmulas mixtas, como la revista *Primer Plano* en la que unas portadas y noticias comerciales fueron complementadas con artículos de carácter técnico o reflexiones en torno al valor y significado del cine.

Respecto al mundo estrictamente católico existió una evolución marcada por los contenidos ofrecidos según el franquismo fue atravesando etapas. Este camino fue largo y comenzó antes, concretamente en 1935, cuando la visión negativa de la Iglesia respecto al cine comenzó a variar con la aparición del boletín *Filmor*.

LA PIONERA: *FILMOR*

A pesar de que *Estrella del mar* –publicación de las Congregaciones Marianas– era pionera a la hora de realizar la crítica del cine en la órbita religiosa desde 1919, fue *Filmor* el modelo que seguirían los diferentes boletines que nacieron tras la guerra civil. En su corta vida -54 números desarrollados entre el 20 de junio de 1935 y 25 de junio de 1936- se establecieron los criterios básicos de lo que debía ser un boletín cinematográfico católico: editoriales, críticas, artículos y avances de las futuras producciones. Fue hasta la fecha la más completa de estas publicaciones, superando ampliamente la información aportada por las fichas del colectivo *Contra el Film Inmoral* y sumando información semanal que no aparecía en *Estrella del mar*.

Filmor nació en el seno de la Confederación Católica de Padres de Familia (CCPF), vinculada a los propagandistas e interesada por el cine desde los años veinte. De hecho, fueron unos de los miembros fundadores de la Oficina Católica Internacional del Cine (OCIC) en 1928, en Bruselas, donde entraron en contacto con el mundo cinematográfico europeo y con las diferentes perspectivas católicas de los estados vecinos⁷. Allí conocieron al dominico Félix A. Morlion, fundador de *Documentation cinématographique de la presse*, organismo vinculado a la OCIC y promotor la difusión de la educación cinematográfica a través del papel y la crítica, inspirando a los miembros de la CCPE.

El 30 de enero de 1935 se produjo en Madrid el encuentro entre el presidente de la CCPE, José María de Mayans de Seguera y el presidente de la

⁷ Marta GARCÍA CARRIÓN, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español*. Valencia: Ediciones de la Universidad de Valencia, 2013.

OCIC, Abel Broheé. Acompañados por el obispo de Madrid, Eijo y Garay, llegaron a un acuerdo para la producción y distribución de películas que pudieran interesar al mundo católico. De esta manera se pretendió alcanzar los objetivos católicos que el cardenal Pacelli había marcado a la OCIC en el Congreso Internacional de Bruselas (1933), fundamentalmente los puntos destinados a la creación de productoras católicas, la clasificación moral y el servicio de información. Estas directrices fueron un anticipo de la encíclica de Pío XI *Vigilanti Cura*, pero también debe entroncarse este interés con el proyecto general de la Iglesia española de acomodación a la pérdida de la confesionalidad estatal y a los nuevos tiempos republicanos.

Tales objetivos se alcanzaron por la CCPF, interesada en entrar en las organizaciones globales profesionales del cine. Se creó el Servicio Filmor a través de la también recientemente creada Secretaría Central Cinematográfica de la CCPF, un lugar donde poder acudir y solventar las dudas de los feligreses y sacerdotes en torno al séptimo arte. Dicho servicio poseía un archivo de fichas con clasificaciones anteriores a la fundación del boletín y proporcionó un soporte –Círculo Filmor– a los dueños de salas cinematográficas con la distribución de aparatos y películas. Por otra parte, a la hora de organizar una productora católica surgió Ediciones Cinematográficas Españolas que constituyó un rotundo fracaso, de tal manera que su vida no traspasó el conflicto bélico nacional⁸. Y, finalmente, se creó el boletín *Filmor* de información general que pretendió –en palabras de su editorial inicial– “aportar su grano de arena a la obra de regeneración cinematográfica”. Si bien no negó las bondades del cine, presentó su contexto contemporáneo con suma negatividad y cargado de “películas perniciosas”. El éxito de estas empresas dependió de la mayor o menor implicación de los católicos por lo que, para su movilización, el boletín hizo referencia al concepto de “cruzada”, que tanto éxito había tenido en Estados Unidos, aunque en España se redujo a acciones locales y puntuales⁹.

Para realizar sus críticas, *Filmor* utilizó un sistema alfabético a su juicio sencillo para los lectores. La persona que consultaba una la crítica identificaba fácilmente una letra con su calificación moral, aunque sus redactores también se comprometieron a introducir valoraciones en torno a la forma y el contenido más allá de un único veredicto de carácter moral, lo que resultó un claro avance¹⁰. Sin embargo, el rasgo pionero de esta publicación lo constituyó su esfuerzo por absorber los avances cinematográficos del catolicismo occidental y aplicarlos en España. No se limitaron a un discurso cerrado pues numerosos

8 Guido CONVENTS, “Catholiques et le monde du cinema en Espagne. Une histoire vue à partir de l’Office Catholique International du Cinéma. (OCIC), 1928-1976”, *Revista internacional de estudios vascos*, 56, 1 (2011) p. 27-30.

9 *Filmor* (20 de junio de 1935) p. 1-2

10 *Filmor* (20 de junio de 1935) p. 3.

boletines se nutrieron de editoriales alusivos a los éxitos de ciertos films en Estados Unidos o Italia junto a una sección de carácter regular titulada *Películas extranjeras*. No resulta extraño, por ello, que el primer film en ser profundamente analizado fuera el clásico francés *Golgotha*¹¹. Fue en estos aspectos donde se apreció la influencia de la OCIC y el espíritu de la *Vigilanti Cura*, ejemplo de lo cual serían artículos dedicados a los avances técnico-artísticos de la industria italiana o al análisis del Instituto Chileno de Cinematografía Educativa en los que se empezaron a analizar el cine extranjero como empresa cultural y propagandística. *Filmor* forjó un compromiso con el cine nacional al tiempo que fue escaparate del cine católico de vanguardia, como las películas experimentales del padre Gemelli en Italia¹².

¿Dónde reside la influencia de *Filmor* en las publicaciones posteriores? Sobre todo, en el diseño de una crítica que, a pesar de sus intenciones, siguió estando compuesta fundamentalmente de un componente moral. No obstante, en las páginas de este boletín hubo referencias a temas que siguieron estando vigentes en el pensamiento cinematográfico católico español y europeo. Entre ellas destacaron el uso del cine con fines educativos o el control de los largometrajes destinados a los niños y jóvenes como objeto de estudio. Es en estos puntos donde la mano de la OCIC volvió a brillar. También la influencia de *Filmor* se advirtió en los editoriales y noticias sobre asuntos exclusivamente nacionales que entroncarían con la mentalidad oficial imperante en la posguerra, como los destinados a la defensa de España frente a películas injuriosas y a la consecuente promoción de lo español a través de la gran pantalla. De ahí su preocupación por la crítica extranjera de los largometrajes nacionales, que transparentó un notable interés por su carácter folclórico y por la forma de escribirla¹³.

A partir de 1939, la CCPF editó solamente las fichas con críticas de películas, perdiéndose la línea editorial y el espíritu pionero de una publicación que buscó también la construcción de un cine nacional a partir de una influencia extranjera católica. El testigo lo recogería diez años después la *Revista Internacional del Cine*, un magazine periódico hermanado con otras revistas europeas satélites de la OCIC. Las fichas *Filmor*, consideradas por Sanz Ferreruella como el espejo del “ala más conservadora y retrógrada del catolicismo español del momento”, tuvieron una morfología rectangular, informando de los datos básicos a nivel artístico, las fechas de estreno y una valoración en términos morales de la película puesta a juicio. Y sus calificaciones —al igual que las del resto de sus boletines o revistas contemporáneas— también entraron en disputa no

11 *Filmor* (20 de junio de 1935) p. 9.

12 *Filmor* (12 de septiembre de 1935) p. 1.

13 Ángel Luis HUESO MONTÓN, “La preocupación por la moralidad cinematográfica: el caso «*Filmor*» (1935-1936)” en VV.AA. (coord.), *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid: Editorial Complutense, 1993, p. 215-226.

pocas veces con el veredicto estatal¹⁴. Las valoraciones de *Filmor* también llegaron a los lectores a través de las publicaciones de la Junta Nacional de Prensa Católica y su adhesión a las calificaciones proporcionadas¹⁵.

SENDAS DEL DEBATE CATÓLICO

Tras la Segunda Guerra Mundial la meca del cine para los críticos se situaría en Estados Unidos y películas de índole realista como *Los mejores años de nuestra vida* (1946) sobre la reintegración social de veteranos de guerra. Así se pretendió adaptar el modelo estadounidense sin éxito en una España en las que las libertades eran menores y el liberalismo era una lacra que había que eliminar. No hay que olvidar que este último concepto era también uno de los rasgos nocivos detectados en el cine folclórico anterior a la guerra civil.

En la prensa cinematográfica católica el debate se desarrolló entre cine comercial para las masas, conocido no pocas veces como “cine piadoso”, y las aspiraciones a una cinematografía religiosa más compleja. En esta pugna hubo también diferencias por la búsqueda de lo real, la verdad religiosa. Aquí surge un grave problema ¿Podía representarse en la pantalla los problemas humanos? Para los partidarios del cine piadoso bastaba con una edulcoración de los ambientes, pero la crítica de *Film ideal* o la *Revista Internacional del cine* había una frontera marcada por los postulados del cine neorrealista durante los cincuenta o en cineastas franceses como René Clair. En los sesenta la tensión se agravaría con las influencias del nuevo cine italiano o la *Nouvelle Vague*¹⁶.

El neorrealismo penetró en España, incluso en viejos falangistas como José Antonio Nieves Conde. Aunque entre los falangistas el problema no fue tanto una cuestión de búsqueda de la verdad, cercenada también por la censura, como una cuestión de clases. Para una parte de la crítica había que eliminar a las capas populares del cine y abandonar ese concepto interclasista que muchas películas habían planteado. Se podía criticar a la vana burguesía o el drama de los suburbios, pero eran asuntos diferentes e imposibles de ser extrapolados entre sí. Para el sector católico no fue así, se interesó por las clases bajas y siguió manteniendo sus enseñanzas morales a través de la caridad interclasista o el mestizaje matrimonial naturalizado por contextos como las sociedades rurales. Por lo tanto, entre críticos falangistas y católicos existieron puntos convergentes y claros divergentes.

14 Fernando SANZ FERRERUELA, *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013, p. 218-222.

15 Juan ORELLANA, *Como en un espejo*, Madrid: Encuentro, 2007, p. 204-205.

16 Sobre la época, la política y el cine ver Ricardo COLMENERO, “El cine católico español tras la ruptura de la Autarquía: influencias internacionales y límites del aperturismo”, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 41 (2021) p. 1219-1246.

En primer lugar, para los cuatro sectores había una necesidad de cambio. Las formas eran distintas, pero se buscó una evolución más o menos respetuosa con la tradición fílmica. Estos cambios coincidieron también con una pretensión de elevar el cine a una actividad cultural digna. Es en este punto donde se produce la divergencia entre los partidarios de un cine culto con contenidos y formas cuidados (falangistas rupturistas con el folclore y crítica católica intelectual de los años cincuenta) y aquellos cuya pretensión era llegar a un mayor número de personas. Esa apuesta entre lo culto y lo popular fue la máxima división en ambos debates.

Para la totalidad de esta crítica hubo una idea en común que también compartieron: el concepto de lo español. En efecto, para los falangistas y católicos la idea de hispanidad y el patriotismo también estuvo presente a la hora de analizar el cine. No debe olvidarse que el proyecto de Cristiandad defendido a partir de 1939 se centró en buscar el restablecimiento de la unidad católica de la nación, manteniendo el factor religioso como inherente a la concepción de “lo español”¹⁷. No obstante, los matices eran diferentes y coincidieron con la diversidad de los programas políticos de los falangistas y nacionalcatólicos. Es decir, en una mayor o menor proximidad con el discurso oficial del Estado Español de cada momento y la aplicación de la correspondiente adscripción o disidencia. Por poner un ejemplo, el concepto de lo hispano tuvo visiones tan diversas como las colonizadoras de *Alba de América* o la cristiana de *El pórtico de la Gloria*, donde el intercambio cultural se produce por una visita de un coro católico mexicano a tierras españolas. La idea de hermandad era la misma, pero las formas y el discurso es diferente. Lo mismo ocurriría con el tradicional concepto de Andalucía y la divergente visión entre películas folclóricas como el ciclo de Antonio Molina y el documental de Edgar Neville *Duende y misterio del flamenco*.

Más allá de estas cuestiones creativas, el patriotismo también estuvo marcado por la capacidad de impermeabilidad de ideas extranjeras. En este sentido todos tuvieron la necesidad de adscribirse a modelos populares (Hollywood, comedia italiana) o considerados intelectuales (Nouvelle Vague, cine soviético). Es otro elemento en común que se saldó con la mayor o menor frustración marcada por los modelos de producción de la industria española. Es decir, con la aceptación o rechazo clandestino de la censura y el sistema crediticio e importaciones que aseguraba una producción a imagen del Estado. En consecuencia, durante estos años y salvo excepciones como las películas llevadas a los festivales, el crítico español tuvo que hacer frente a un cine comercial que se esperaba cambiar y mejorar cualitativamente.

17 Como se analiza en Feliciano MONTERO y Joseba LOUZAÑO (coord.), *La restauración social católica en el primer franquismo, 1939-1953*, Alcalá: Universidad de Alcalá, 2015, p. 9-18.

EL CINE EN LA REVISTA *ECCLESIA*

Desde el año 1941 Acción Católica publica su boletín generalista *Ecclesia* con la finalidad de registrar toda la vida del catolicismo nacional e internacional a través del prisma del episcopado español y del laicado de la asociación. Junto con *Signo y Senda*, revistas destinadas a las organizaciones juveniles masculina y femenina de Acción Católica, *Ecclesia* imprimió en tinta la visión canónica eclesiástica de entonces con sus acuerdos y desacuerdos frente al Estado franquista¹⁸. Aunque la publicación incluyó breves referencias al cine en sus primeros años de vida, tuvo una sección de crítica de espectáculos y notificó algunos hechos como el rodaje y estreno de *Pastor Angelicus*¹⁹ o los sucesivos cambios a favor de la jerarquía de las leyes de censura estatal²⁰. En materia de estrenos *Ecclesia* registró —en sus tres primeros años— dos estrenos de relevancia: el film portugués *Fátima, tierra de fe*²¹ y *Forja de Almas*²², haciéndose eco de acciones contra el cine inmoral de la Acción Católica Italiana y de la conferencia organizada por la Confederación Católica Nacional de Padres de Familia en 1942 sobre la moralización del cine.

Un silencio se mantuvo, entre los años 1945 y 1946, en los editoriales y noticias sobre el cine, salvo algunas críticas de películas extranjeras como *La canción de Bernadette* o *La monja alférez*. A partir de entonces, *Ecclesia* aumentó progresivamente hasta finales de los años cincuenta sus artículos y noticias a nivel nacional e internacional, aunque cabe recordar que la pretensión de esta publicación no fue la misma que la *Filmor*, pues su eje central no era el mundo del espectáculo. De ahí que las reflexiones sobre el mundo del cine fueron a cuentagotas e irregulares, aunque destacasen los artículos cinematográficos publicados en varias entregas y bajo la pluma de los críticos habituales de la revista: José María Cano, Pascual Cebollada o José María Pérez Lozano²³. En los mismos no se comentó la acción de los cine-clubs católicos, que apenas tuvieron recepción en *Ecclesia* salvo en contadas ocasiones como la fundación de la Federación Nacional de Cine-club²⁴. En cambio, abundaron las noticias sobre los festivales europeos y latinoamericanos dentro de las políticas positivas al cine frente a la condena moral de las malas producciones. No obstante, desde la irrupción de la Secretaría de Espectáculos de Acción Católica y su progresiva

18 Por ello resulta interesante su estudio a los historiadores de la Iglesia, en tanto en cuanto proporciona una visión bastante aproximada de las posiciones o perspectivas de la jerarquía eclesiástica en torno a los asuntos cinematográficos que se desarrollaron durante el primer franquismo.

19 *Ecclesia* (8 de agosto de 1942) p. 766.

20 *Ecclesia* (9 de enero de 1943) p. 43.

21 *Ecclesia* (10 de julio de 1943) p. 25.

22 *Ecclesia* (9 de octubre de 1943) p. 25.

23 Fernando SANZ FERRERUELA, *Catolicismo...*, op. cit., p. 253-268.

24 *Ecclesia* (6 de abril de 1957) p. 25.

toma de poder acabaría por convertirse en la referencia tanto en el sistema de clasificación moral como en el juicio final de los veredictos.

EL BOLETÍN SIPE

En 1942 las Congregaciones Marianas refundaron su servicio de crítica e información cinematográfica en el SIPE (Servicio de Información de Publicidad y Espectáculos). Al igual que *Filmor*, las Congregaciones Mariana se vieron en la necesidad de reformar su sistema de calificación de films por otro más completo, adaptado a un régimen político que teóricamente protegía al espectador. Por lo tanto, un nuevo código basado en colores (blanco, azul, rosa y grana) mantuvo una calificación de “películas rechazables” que reservaron fuera de la escala cromática, de esta manera pronto fue una de las publicaciones más combativas con la penetración de elementos inmorales en España durante los años cuarenta y cincuenta. Otro rasgo de su identidad fue su capacidad de extenderse a las provincias para ofrecer la programación a nivel local y los diferentes espectáculos, adaptándose a la vida local, si bien tuvo más influencia en Madrid y Valencia. Entre ambas redacciones hubo una simbiosis, compartiendo algunos artículos que tenían interés para los lectores de ambas provincias.

Los boletines de SIPE nacieron para adherirse al apostolado positivo del cine que proponía el papa y la OCIC, aunque esta declaración de intenciones no impidió la crítica de actos sociales como el uso indecoroso de las fiestas populares o las salas cinematográficas. En todo caso, SIPE fue una manifestación de la mentalidad entre el temor y el abrazo a los nuevos tiempos de la posguerra mundial, que José Manuel Vivanco definió en su obra *Moral y pedagogía del cine*. En este libro de 1952 se explicó una breve historia de la calificación moral y, sobre todo, una idea básica: los problemas del cine debían ser combatidos sin rehusar a su disfrute y utilización. Pensamiento que SIPE imbricó en sus números y permitió unos contenidos ceñidos a la crítica de películas, al anuncio de rodajes de películas religiosas, a la publicidad sobre acciones emprendidas en el extranjero (prohibición de películas, pastorales de obispos, festivales) y una línea editorial que no dudó en repetir temáticas de otras publicaciones como el uso de la moral, la necesaria educación sobre el cine o la producción destinada a jóvenes y niños²⁵.

Uno de los rasgos característicos de SIPE fue su liderazgo en la *Campaña contra la inmoralidad* promovida en el seno de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad. Entre los años 1951 y 1952 –un tiempo en el que se celebró con el II Congreso Nacional de Moralidad de la Comisión Episcopal– acontecieron los años del mismo. Entre los compromisos que propusieron las

25 José Manuel VIVANCO, *Moral y pedagogía del cine*, Madrid: Ediciones Fax, 1952.

Congregaciones Marianas se encontró la abstinencia ante las películas 3R y 4, el acatamiento a la *Vigilanti Cura*, la vigilancia de la infancia y la acción en parroquias con la celebración de dos actos públicos cada año en torno a la materia moral en los medios cinematográficos²⁶.

Sin duda, el aspecto más arriesgado de estas operaciones fue el posible enfrentamiento con el Estado franquista. De no tener cuidado, podría desarrollarse un posible boicot contra la censura estatal y la crítica al modelo importador que dotaba de gran poder al mercado estadounidense. Cabe destacar que este discurso surgió en los albores de los acuerdos bilaterales con el país norteamericano de 1953, lo que añadió más tensión a la cuestión y pudo provocar un efecto dañino ante los planes del gobierno español. Quizá por ello, esta campaña contra la inmoralidad apenas contó con apoyos tanto oficiales como del mundo asociativo católico y su relevancia no fue excesiva. Por consiguiente, esta convocatoria social quedó relegada a la de un conato por simular los modos de lucha activa que las legiones de la decencia de medio mundo poseían, sobre todo las norteamericanas. Todo ello evidenció que la realidad española era diferente, al ser un régimen autoritario, por lo que las grandes estrategias quedaban relegadas al control estatal y al temor que podrían producir las posibles represalias.

Años más tarde algunas redacciones de SIPE sufrieron procesos aperturistas e incluso colaboraron en la difusión de cine prohibido como en Valencia, donde testimonios orales afirman como la redacción local realizó un pase de las películas de Sergei M. Eisenstein en el cine de los dominicos²⁷.

LA CALIDAD: *REVISTA INTERNACIONAL DEL CINE*

Alonso Barahona afirmó que la *Revista internacional del cine* fue la mejor publicación cinematográfica de la década de los cincuenta y una de las menos conocidas. A lo largo de sus 42 números, comprendidos entre 1952 y 1963, esta publicación –fundada por el erudito cinematográfico católico Pascual Cebollada– logró reunir en su seno al mundo del cine y el catolicismo de ambas orillas: la tradicional y la vanguardista. Por eso fue habitual encontrar en ella la pluma del secretario de espectáculos de Acción Católica, Salvador Font, junto a la de José María García Escudero o Carlos Fernández Cuenca²⁸. El proyecto surgió en 1951 con el objetivo –y la necesidad– nuevamente de formar a los espectadores católicos. Esta directriz se encontraba en las propias organizacio-

26 Juan Antonio MARTÍNEZ BRETÓN, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid: Harofarma, p. 72-77.

27 Fernando SANZ FERRERUELA, *Catolicismo...*, op. cit., p. 241-252.

28 Fernando ALONSO BARAHONA, *Biografía del cine español*, Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, S.A., 1992, p. 127.

nes españolas dedicadas al cine unidas en la Oficina Nacional Calificadora de Espectáculos, pero emanaba especialmente de las recomendaciones de OCIC. Precisamente esta institución impulsó la revista y la hermanó con el resto de sus publicaciones en Europa: la belga *Revue Internationale du cinema*, la italiana *Rivista del cinematografo* e *Internationale Film-Revue* de Alemania. 1951 fue el año en que España acogió las Jornadas de Estudio de dicha organización católica.

La vocación de la *Revista Internacional del cine* no fue elaborar una crítica periódica de las películas estrenadas. Sus páginas –por su calidad formativa– se poblaron de artículos filmológicos y crónicas de los diferentes eventos celebrados por la OCIC y por las asociaciones católicas españolas. A destacar la presencia y reflexiones sobre los festivales europeos en un momento en el que los premiados podían ser censurados por las autoridades españolas²⁹. Y fue en esta cuestión donde se produjo un cisma con la editorial de *Film ideal*. En efecto, la *Revista Internacional del cine* poseía un marchamo oficial que la impidió desligarse completamente de las tesis oficiales. Si bien profundizó en las teorías de Leo Lunders sobre los efectos en la infancia y la juventud³⁰ o en la aplicación del realismo cristiano de Amadee Ayfre³¹, incidió en los usos prácticos de la censura y en la crítica de modelos con mayores libertades, como el francés. Igualmente reprodujo manifestaciones episcopales sobre el cine y críticas a guiones de las películas que supuestamente se debía huir. De esta manera, la *Revista internacional del cine* se encontró a medio camino del periodismo cinematográfico al modo de *Ecclesia* y *Film Ideal*. Reprodujeron un diario de las famosas Conversaciones de Salamanca de 1955, pero en sus páginas se imprimieron también los discursos apologeticos de la censura emanados de la pluma de censores como el padre Peiró o Fray Mauricio de Begoña³². Así se constituyó como un almanaque de noticias y artículos que pretendían avanzar e introducir nuevas perspectivas cinematográficas sin levantar sospechas por una posible acusación de disidencia como había pasado con las publicaciones procedentes del entorno salmantino.

Un rasgo fundamental de esta publicación –y que evidenció la influencia de la OCIC– fue su interés por cinematografías hasta entonces desconocidas por el espectador medio español. Así, más allá de la pasión por el neorrealismo que la *Revista Internacional del cine* demostró en multitud de artículos, el magacín también dedicó su interés a filmografías como la india y la japonesa³³. *Film Ideal* también lo hizo, pero aquellos fueron los primeros que intentaron

29 Juan ORELLANA, *Como en un espejo...*, op. cit., p. 238-239.

30 *Revista internacional del cine* (octubre de 1955) p. 69.

31 *Revista internacional del cine* (noviembre de 1954) p. 26.

32 *Revista internacional del cine* (julio y diciembre de 1956)

33 *Revista internacional del cine* (marzo y abril de 1955) p. 28.

entender el cine más allá de las fronteras occidentales e incluso crearon una conciencia fílmica para apreciar el valor de otras cinematografías, todo ello en consonancia con el impulso misionero que también caracterizó al catolicismo español del primer franquismo. Pero fue también manifestación de los nuevos cambios de las estrategias misionales, pues ya no se trataba de extender sólo la fe sino de entender qué se producía en países de mayoría no católica y qué se podía aprovechar de ellos. Era, por tanto, la introducción sutil del pensamiento de la OCIC en territorio español, al calor también del aperturismo del régimen, cuyos cauces trataron de aprovechar los católicos.

Este carácter vanguardista fue la baza y el fracaso de la propia revista. A la hora de la verdad a pocos espectadores medios españoles les interesaron estas apuestas, manteniendo su interés en los estrenos o estrellas cinematográficas. Por eso el público de la *Revista Internacional del cine* se nutrió de la minoría cinéfila presente en las asociaciones católicas, algunos lectores independientes a las mismas, y, sobre todo, de los asistentes a los cada vez más numerosos cineclubs. Al respecto de este fenómeno asociativo la publicación de la OCIC comenzó a experimentar un creciente interés en el circuito desde 1955. De este modo sus páginas fueron eco del desarrollo de la unificación de todos los cineclubs en España y su problemática entre asociaciones³⁴. No alcanzó el grado de implicación de la revista *Film ideal*, cuya razón fundacional fue precisamente el ambiente del cineclub español, pero se dejó seducir por el fenómeno asociativo y las aplicaciones que podía desarrollar en los terrenos de la educación o la infancia³⁵.

FILM IDEAL

Fundada en 1956 por Félix Martialay y José María Pérez Lozano, *Film ideal* fue la revista heredera del espíritu crítico católico de las Conversaciones de Salamanca de 1955 y de los nuevos documentos pontificios de Pío XII en torno al cine, perdurando durante diez años³⁶. Sí la *Revista Internacional del cine* tenía en sus homólogas europeas un espejo respecto a las secciones y reportajes, *Film Ideal* es deudora de un cambio de década, caracterizado por el giro en política económica que implicó el plan de estabilización y por el debate interno en la Iglesia sobre el paternalismo y la justicia social, que afectó desde la orientación doctrinal hasta las obras sociales, a la forma implícita de la relación personal e institucional del católico con el franquismo. Si bien se mantuvo claramente el

³⁴ *Revista internacional del cine* (abril y junio de 1957)

³⁵ *Revista internacional del cine* (marzo de 1959) p. 18.

³⁶ José Luis GUARNER, *30 años de cine en España*. Barcelona: Kairós, 1971, p. 69.; Iván TUBAU, *Crítica cinematográfica española: Bazin contra Aristarco, la gran controversia de los años sesenta*, Barcelona: UAB, 1983.

apoyo y la colaboración, cada vez fueron más las críticas sociales, sólo implícitamente políticas³⁷. *Film Ideal* también sintió, en los años sesenta, el espíritu de la crítica francesa, concretamente del movimiento impulsado por *Cahiers du cinema*. Así en sus páginas se aprecia la influencia de representantes de la crítica católica francesa como también de George Sadoul o André Bazin y su “realismo a secas”, adoptando de la revista francesa su teoría crítica basada en el análisis de los elementos que conforman una película –arte y técnica– como un todo y no como puntos o factores que podían ser evaluados de forma individual³⁸. El equipo de *Film ideal* modificó su consejo de redacción cada vez que se advertía un cambio ideológico de la revista, que otorgaron una mayor a menor preponderancia de los contenidos religiosos. De esta manera, el primer consejo de redacción se compuso de nombres como el de Félix Martialay, José María Pérez Lozano, Juan Cobos y los padres jesuitas Félix Landáburu y José A. Sobrino.

Treinta números después del fundacional aparecen otros nombres de la crítica católica como José María García Escudero junto a otros habituales como Manuel Villegas López, Javier Aguirre, Enrique M. Martínez, Marina Díaz José María Latiegui, Jorge Feliú, José Luis Hernández Marcos, Pedro Recio, Alfonso Flaquer y José Antonio Pruneda. No hubo más cambios hasta el número 68 de la revista (abril de 1961) que provocó una escisión. A partir de este momento la jefatura recayó en Cobos, Francisco Izquierdo Martínez y Martialay, así como en un consejo asesor que se completaba con José María García Escudero, Florentino Soria, Javier María Echenique, Alfonso Sánchez y Juan Miguel Lamet. Fue entonces cuando la escisión se explicaría en un doble editorial, el respectivo a los que se marchaban y el escrito por los nuevos, para lo cuales la reorganización era la única salida para evitar su desaparición. Los que abandonaron manifestaron su desacuerdo y la desidia³⁹, aunque ante hecho resultó perceptible una visión ideológica clara.

Film ideal partió con la bendición de la jerarquía tal y como reprodujeron sus primeras páginas del número 1, donde el secretario general del episcopado español, el obispo Vicente Enrique Tarancón, y el presidente de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad, Luis Alonso Muñoyerro, redactaron unas palabras de ánimo y deseos en pro de un apostolado que favoreciera el buen cine frente al malo para así crear un mundo y mañana mejores. Para reforzar esa idea, el primer editorial de Pérez Lozano aclaró que el motor de su revista era el de crear un mejor cine más allá de cualquier frivolidad o amoralidad que lo dañaban. Su máxima preocupación fue el espectador y el mensaje del cine,

37 Feliciano MONTERO, *La Iglesia...*, op. cit., p. 80.

38 Cristina PUJOL OZONAS, *Fans, cinéfilos y cinépagos: Una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos*, Barcelona: UOC, 2011, p. 142.

39 Iván TUBAU, *Film ideal y nuestro cine. Tendencias de la crítica cinematográfica española en los años sesenta*, Tesis doctoral, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1979, p. 57-58.

un discurso lejano de aquel que valoraría las formas frente al contenido y que normalmente encontró el rechazo en una buena parte de la crítica católica⁴⁰.

Film ideal era el nombre del cine perfecto para Pío XII. Ese tipo de séptimo arte era el que defendían en estos primeros números y que a finales de 1959 logró evolucionar hasta acoger el término de “publicación humanista” de forma similar al festival de cine religioso vallisoletano. Se defendió un modelo de cine en contra de las convenciones comerciales y a favor del realismo cristiano ante el espectáculo y la huida. Se autoproclamaron como líderes de una generación de críticos que se consideraban independientes frente a las crónicas cinematográficas que los diarios promocionaban. Tal grado de reacción les llevó a renegar de los productores, del espectador medio y medidas como el Instituto de Investigación de Experiencias Cinematográficas. Se creó una tensión insostenible, de tal manera que se advirtieron ciertas contradicciones en sus páginas. Así, al analizar la obra del director Alfred Hitchcock, y con seis meses de diferencia, se pasó de una crítica rotunda a ensalzar su producción como un firme cineasta de carrera brillante⁴¹.

Si bien la independencia crítica ocasionó problemas, fue sepultada por el buen uso de los pequeños artículos y la sugerencia. De este modo, se homenajearon revistas desaparecidas por la censura como *Objetivo*, e incluso tímidamente se acusó al Estado franquista de la incultura cinematográfica española como, por ejemplo, en las siguientes líneas:

“Nuestra generación no conoce nada de: Carl Theodor Dreyer; Ingmar Bergman; Robert Aldrich; Richard Brooks; Sergio Mihailovicht Einsenstein; Abel Gance; G.W. Pabst; Eric von Stroheim; Robert Bresson; Luis Buñuel.

Puede que sean tan buenos como dicen los libros. Puede. Lástima que tal vez nunca consigamos comprobarlo. Ya hay quien se cuida de ello”⁴².

Era 1958 cuando se reprodujeron estas palabras, cuando *Film ideal* se movía en el circuito de cineclubs católicos, confesionales y de colegio. Podía estar acogido a la confesionalidad, pero ello no conllevaba una obediencia plena. Eran estas disidencias las que acabaron en una situación que causaron incomodidad entre los fundadores y la escisión. Ahora bien ¿esta ruptura fue un éxito o un fracaso? En términos de prestigio y número de ejemplares vendidos resultó

40 *Film ideal* (octubre de 1956) p. 34.

41 Iván TUBAU, *Hollywood en Argüelles: cine americano y crítica española*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1984, p. 83.

42 Iván TUBAU, *Hollywood...*, op. cit., p. 79.

ampliamente positivo. De 1.500 ejemplares vendidos en la etapa católica de la revista se llegaron a vender hasta 12.000 ejemplares en la etapa plenamente aperturista. Solamente pudo acabar con la revista la deriva ideológica que llevó a algunos de sus miembros a militar en democracia en partidos de izquierdas. Hasta entonces, y a pesar de ser negado por el propio Martialay, el sector “progresista” de *Film ideal* se marchó a *Nuestro cine* en julio de 1961. Fue la segunda escisión de la revista en la que Antxon Eceiza y nuevos críticos como Miguel Marías rechazaron el cine más clásico y apostaron por el *savoir faire* de Michelangelo Antonioni o Juan Antonio Bardem entre los directores más destacados en sus primeros números⁴³.

Quizás en una balanza *Film ideal* quedaría en un punto intermedio entre *Cinestudio*, revista de Pérez Lozano anclada en el neorrealismo o los grandes directores franceses, y *Nuestro cine*. Sin embargo, no resulta ser una apreciación completa, pues el espíritu de *Film ideal* en su segunda etapa se caracterizó precisamente por realizar una ruptura con sus anteriores postulados críticos y abrazar a directores anteriormente criticados, como Rossellini o Fritz Lang. Ya en 1965 acontecería una segunda escisión a la izquierda que llevaría a un sector de la revista comandado por Juan Cobos a fundar *Griffith*. Félix Martialay abandonaría con *Film Ideal* el periodismo cinematográfico. Las razones que le llevaron a ello –según una de sus últimas entrevistas antes de su fallecimiento en 2009– fue la emergencia del terrorismo cultural fomentado por la penetración del marxismo en España. Esa entrada ideológica sacudió a los cineclubs, la prensa y produjo, a juicio del famoso periodista, un pensamiento único sobre qué cine era bueno y cual no. La circunstancia implicó además la adoración de una serie de cineastas y teóricos del cine propuestos por la izquierda intelectual que invadieron cualquier posible intento de disidencia. Fue en ese momento cuando decidió “pensar por sí mismo y perder la inocencia”⁴⁴.

CINESTUDIO

La revista *Cinestudio* surgió en el año 1961 con un equipo de redacción conformado por los hombres próximos al crítico José María Pérez Lozano. Su vida se prolongó hasta el año 1973 y publicó más de 100 números⁴⁵.

Su definición era la de una revista cristiana sobre cine en la que participaron laicos y religiosos. En efecto, sus páginas fueron testigo de las críticas firmadas por el jesuita Pedro Miguel Lamet (S.J.), José María Caparros Lera, José Luis Garci o Carlos Pumares entre otros. A pesar de los cambios que experimentó

43 Iván TUBAU, *Crítica cinematográfica...*, op. cit., p. 65-94.

44 *Entrevista a Félix Martialay en La tribuna de la Historia*, reproducido en línea en <https://www.youtube.com/watch?v=8OC6TJ4eM8Y>.

45 Iván TUBAU, *Crítica cinematográfica...*, op. cit., p. 50.

en sus doce años de vida a nivel humano, el espíritu de *Cinestudio* mantuvo cierto arraigo católico en sus artículos, lo que no fue incompatible con la crítica y divergencia durante los años setenta en materias como la censura del séptimo arte⁴⁶.

Otra cuestión fundamental de la revista fue su firme defensa del Nuevo Cine Español y las políticas cinematográficas de José María García Escudero. *Cinestudio* fue un medio en el que se defendieron producciones como *Nueve cartas a Berta* (el mismo Basilio Martín Patino participó en la revista) o *La caza*. Sin duda, *Cinestudio* es uno de los casos más claros de la evolución que experimentó la crítica católica y humanística en el cambio de décadas⁴⁷. Es decir, la búsqueda de un mensaje sociocristiano a través de la nueva producción nacional.

El legado de la revista fue significativo y muchos de los críticos que estuvieron en su nómina continuaron en las revistas supervivientes o en otros medios de comunicación.

LA CRÍTICA REACCIONA: *OBJETIVO Y CINEMA UNIVERSITARIO*

La difícil situación política ante las disidencias tuvo en el periodismo cinematográfico un pequeño campo de batalla. Publicaciones como *Objetivo y Cinema Universitario* en los cincuenta o *Nuestro cine* en los sesenta plantearon una discreta visión desde el marxismo del hecho cinematográfico, siendo posible precisamente desde el auspicio de autoridades intelectuales o políticas conocidas por el franquismo. El origen de la primera publicación disidente estuvo a manos de un personaje católico-joseantoniano-franquista-liberal como fue Juan Fernández Figueroa. Humanista nacido en Extremadura y procedente de una familia leal al régimen, Fernández Figueroa compró en julio de 1951 la revista *Índice de Arte y las Letras* (fundada en 1945) y reestructuró su línea editorial en el que se comprometió a ejercer una reconciliación cultural entre las llamadas Dos Españas. Así sus páginas rescataron a León Felipe, Pío Baroja, Ortega y Gasset o Gregorio Marañón entre otros ilustres nombres⁴⁸. Ese objetivo también afectó a la sección de cine que ofreció a Luis García Berlanga, aunque finalmente recayó en Ricardo Muñoz Suay. Procedente de la clandestinidad comunista, este crítico valenciano fichó en su grupo de colaboradores a otros miembros de la cúpula como Eduardo Ducay. Fue así como poco a poco se conformó el grupo de críticos y colaboradores de la *Revista Objetivo*.

46 Juan ORELLANA, *Como en un espejo...*, *op. cit.*, p. 237.

47 Fernando SANZ FERRERUELA, "Ideología y cine a través de la prensa cinematográfica del tardofranquismo: De Primer Plano a Fotogramas (1963-1975)", *Artigrama*, 35 (2020), p. 140-150.

48 Iván TUBAU, *Film...*, *op. cit.*, p. 24.

En octubre de 1955 se produjo el cierre de *Objetivo*, acusada de no cumplir con los trámites sobre el consumo de papel ante la Dirección General de Prensa, aunque la redacción de la publicación argumentó que esta persecución se había debido a la línea editorial y a un homenaje póstumo a Ortega y Gasset. Años más tarde, según el testimonio de José Ángel Ezcurra, el entonces director general de prensa, Juan Aparicio, le confesó que las motivaciones procedieron de una sospechosa financiación de *Objetivo*. Concretamente se especuló desde el Estado que la extinta Unión Soviética nutría económicamente a la publicación. Jaime Company, el sucesor de Aparicio les confirmó que su retorno no era posible⁴⁹. Fue, en definitiva, una demostración de hasta dónde se podía permitir cierto aperturismo del régimen, puesto que la apuesta por su reconocimiento internacional había tenía frutos no deseados como la penetración de planteamientos e ideas incompatibles con el franquismo, que debían tolerarse sólo hasta cierto punto⁵⁰.

Cinema Universitario fue una publicación del SEU de Salamanca, nacida en enero de 1955 y superviviente hasta marzo de 1963. Sus 19 números publicados tuvieron en nómina a prestigiosos hombres de la izquierda cinematográfica como Bardem, Alonso Zamora Vicente, Antonio Tovar o Luis García Berlanga. A pesar de su militancia, la revista estuvo abierta al diálogo con otras opciones, entre ellas la católica, y no fue extraño encontrar en sus páginas referencias a críticos católicos⁵¹. En sus primeras páginas *Cinema Universitario* dejó claro que era una revista que no tenía “nada que ver con el cine” de entonces. Era, por tanto, una *rara avis* cuya misión fundacional era el rescate y la revalorizar el cine frente aquellos “barberos, duques y canónigos de cuyas manos Unamuno se lanzó a rescatar el sepulcro de don Quijote”. Los críticos y colaboradores se autodenominaron Quijotes a contracorriente de la norma habitual del cine español⁵². Esta declaración de intenciones fue similar a la de *Objetivo*, en cuyo primer editorial subrayaron la nula aportación del cine español a la vanguardia cinematográfica mundial y su deseo de caminar junto a las grandes revistas de cine de entonces como la británica *Sight and Sound* o los ya citados *Cahiers du cinema*. En este mensaje se encerraron los principios básicos de las dos publicaciones como fueron hacer del cine un elemento crítico, realista y socialmente comprometido. Por eso también admiraron el neorrealismo italiano, si bien eliminaron cualquier intento de cristianización del mismo y lo aproximaron a

49 José Antonio PÉREZ BOWIE, José Antonio, “La revista Objetivo (1953-1955) en el panorama cinematográfico español el realismo como resistencia” en Fernando LARRAZ ELORRIAGA (coord.), *Estudios de literatura, cultura e historia contemporánea*. Madrid: UAM, 2015, p. 485-504.

50 Sobre los efectos de la apertura internacional en el catolicismo española ver Feliciano MONTERO, *La Iglesia...*, *op. cit.*, p. 40-52.

51 José María HERNÁNDEZ DÍAZ (ed.), *La prensa de los escolares y estudiantes: su contribución al patrimonio histórico educativo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015, p. 443-444.

52 *Cinema universitario*, 1 (enero-marzo de 1955) p. 6-7.

las tesis marxistas. Más tarde fue considerado una lacra y las tesis evolucionarán hacia otras cinematografías extranjeras⁵³.

En aquellos aspectos que podían compartir, la revista *Objetivo y Cinema Universitario* abrieron sus páginas a personas abiertamente franquistas como José María Escudero⁵⁴ o Carlos Fernández Cuenca.⁵⁵ La razón fundamental de esta colaboración fue sin duda el ideal compartido sobre la mejora del cine español que repercutiría en beneficio de la propia imagen del régimen, que cada vez se presentaba más como “Estado del desarrollo”. El mismo que desde el catolicismo español compartieron en *Objetivo* filósofos como Julián Marías⁵⁶ o críticos como José María Pérez Lozano, mientras que las plumas de Henri Agel y Georges Sadoul⁵⁷ completaron el elenco de católicos internacionales participantes de *Objetivo*.

Acorde con la línea editorial de la revista en la sección crítica se presenciaron duros veredictos a las películas nacionales con algún contenido religioso. Así en sus nueve números de vida destacan las críticas a la *Hermana Alegría*⁵⁸, *Marcelino Pan y Vino*⁵⁹, *El canto del Gallo y Rebeldía*.⁶⁰ A ellas se sumaron dos películas internacionales: *La túnica sagrada*⁶¹ y la italiana *Magdalena*⁶².

La visión del cine católico en *Objetivo* fue oportunamente definida por el crítico Juan Francisco de Lasa en la crítica de *El canto del gallo* (1955). Dentro de un contexto en el que el cine español, y concretamente esta película, estaba falto de realismo entre otros defectos, Lasa señaló que el auténtico cine católico no tenía nada que ver con lo que se ofrecía en España. Se producía una subestimación de un público al que se le ofrecía lo que supuestamente podía satisfacerlo. Sin embargo, para una publicación no militante como *Objetivo* el cine católico merecía una mayor trascendencia estética y espiritual, una atención que nadie puede negarle y que no debía ser suplida por la necesidad de hacer taquilla⁶³. En opinión de *Objetivo*, el mayor enemigo del cine católico español, y en general de la industria española, fue precisamente la vulgaridad y la falta de fondo. Lo que también ocurría en el extranjero con espectáculos

53 *Objetivo*, 1 (julio de 1953) p. 3.

54 *Objetivo*, 2 (enero de 1954) p. 17-23.

55 *Objetivo*, 1 (enero de 1954) p. 31-32.

56 *Objetivo*, 4 (agosto de 1954) p. 5-17.

57 *Objetivo*, 4 (agosto de 1954) p. 18-30.

58 *Objetivo*, 5 (mayo de 1955) p.37.

59 *Objetivo*, 5 (mayo de 1955) p. 30-31.

60 *Objetivo*, 4 (agosto de 1954) p. 38-39.

61 *Objetivo*, 4 (agosto de 1954) p. 39-40.

62 *Objetivo*, 5 (mayo de 1955) p. 34.

63 *Cinema universitario* sería más benevolente con la crítica de *El canto del gallo* al señalar que “Rafael Gil confirma, una vez más, su gran clase cinematográfica y lo que él sería capaz de hacer si –hay que reconocer, que esto es muy fácil de aconsejar «desde fuera»– mirara más hacia dentro que hacia el público y la taquilla”. *Objetivo*, 9 (septiembre-octubre 1955) p. 36-37.

monumentales del cinemascope como *La túnica sagrada* o los “recursos llorones” que en la italiana *Magdalena* acontecían en el proceso de reconversión de la protagonista, aunque allí también se realizaba buen cine. De este modo enumeraba P.G. en la crítica de *Marcelino Pan y Vino* ejemplos como *La puerta del Cielo*, *La ley del silencio*, *Diario de un cura rural* o *El renegado* entre otros films. En España los argumentos vacíos eran la norma para los críticos de *Objetivo*, incluso en esfuerzos fílmicos como *Marcelino Pan y Vino*, en la que destacaron la interpretación de Pablito Calvo como un elemento sobresaliente en una película argumentalmente vacía, plana y sin suspense. A pesar de esta calificación, la película obtuvo un honroso 6 dentro de una publicación que normalmente suspendía a los largometrajes españoles.

Más dura fue la crítica de *Cinema Universitario*. En la primera crítica a la famosa obra de Vadja, titulada “Marcelino, ese cielín”, su autor se preguntó cómo podía haber triunfado esta película en el extranjero con su escaso realismo y con una historia dirigida a un público español poco exigente y al que no dudo en tildar como “tonto”. Una segunda crítica llegó a compararla y ridiculizarla con otras películas sobre el adulterio como *Muerte de un ciclista*, *Juegos Prohibidos* o cualquier película italiana de este género. Finalmente, la línea editorial más cruda apareció con un último artículo dedicado en el número cinco de la revista, con una descarnada opinión desde la óptica católica de lo que no debía ser el cine para creyentes.

“Se ha tomado a *Marcelino* como representación dignísima del resurgimiento del cine español. Se le ha traído y se le ha llevado; se le ha izado como una bandera constelada de sonrisas. Sus gracias y su flequillo han recorrido medio mundo, enamorándolo. Lo han visto ya en América y en Rusia. Y nosotros nos preguntamos. ¿Qué tiene de española esa película, hecha por un extranjero?”

Nosotros admitimos que es una película para hacer reír; del género de películas taquilleras, como las de Sofía Loren, aunque por otros motivos: Creo que en esto estamos todos de acuerdo; pero esa gracia grosera elemental y nefasta, ¿es española? Esas travesuras infantiles, —¡Lazarillo de Tormes asaeteándonos la memoria! —, ¿tienen algo que ver con el genuino humor español —¡Don Quijote levantando intocable en nuestro recuerdo!—? ¿Es que es española esa música ramplona y desgraciada? ¿Es que esos frailes barbudos y tiernos, son típicamente españoles? ¿Por qué *Marcelino* no se ha contentado con ser una

película chabacana para hacer reír a la gente sencilla? ¿Por qué la propaganda ha desorbitado hasta tal punto las cosas? ¿Por qué Marcelino no se ha limitado a cumplir su destino sencillo?

Nosotros somos católicos. No nos cansaremos de decirlo. Y por ser católicos nos carga esa película, ese símbolo, esa basura”⁶⁴.

No fue casual que en el mismo número incluyera una reflexión sobre lo que era cine católico y cinéfilo católico según el cineasta Cesare Zavattini.

“Cristo prohibido

Se ha insistido en numerosas ocasiones es el fondo cristiano del Neorrealismo. No vamos a descubrir esta idea ahora. Queremos únicamente señalar dos textos de Zavattini, muy claros y muy contundentes.

«Hay católicos estúpidos y otros que no lo son. Los primeros, los que tienen alma de policía, afirman que el neorrealismo es un movimiento ateo. Esto no es cierto, en la misma medida que la Italia que refleja el neorrealismo no es atea; pero estos católicos se niegan a ver a Dios, como en realidad es, unido a las exigencias elementales del hombre.

Si no temiese pecar de irreverente, diría que Cristo, con una cámara en la mano, no forjaría parábolas, por muy maravillosas que fueran, sino que nos haría ver quiénes son los buenos y quiénes los perversos actualmente, y pondría de relieve y en primer plano, a aquellos que hacen demasiado amargo el pan del prójimo y aquellos que son sus víctimas. Esto lo haría Cristo, naturalmente, siempre que se lo permitiera la censura»

Estos son los dos textos de Zavattini. No señalamos a nadie. Invitamos a la reflexión”⁶⁵.

⁶⁴ *Cinema universitario*, 4 (octubre de 1956) p. 4

⁶⁵ *Cinema universitario*, 4 (octubre de 1956) p. 2.

El auténtico cine católico partía, por tanto, de una realidad en la que existían problemas sociales, claros y oscuros. Por eso en las páginas de *Cinema Universitario* se celebró el estreno de *Los jueves, milagro* (1957) por su visión del milagro de lo cotidiano, lo que acontece día a día, a pesar de la censura a la que se enfrentó la película. Esa dirección era la que el llamado cine católico debía tomar, la de un realismo sin la marca que tachase a la cinta de católica. Esta reflexión fue un adelanto del cine humanista y de valores que se puso plenamente en boga años después. Y este debate resulta ser reflejo de los intentos por abrirse a las influencias del catolicismo europeo, rompiendo con los estrechos márgenes que establecía el régimen.

Objetivo también destino palabras cargadas de rabia hacia algunas películas. La crítica más afilada de todas las seleccionadas en esta publicación fue para la cinta *La Madre Alegría* (1954) a la que criticaron por no ser una “película enfática que pretenda airear la tesis (las jóvenes y la corrupción moral) de forma ostentosa; esta queda apenas insinuada tras los atractivos espectaculares urdidos en torno a Lola Flores, a fin de que el público se divierta –honestamente, eso sí– viendo a nuestra temperamental estrella con toca y sin toca, con hábitos y sin ellos, de frente y de perfil. Y cuando la monjita dice «asin» y «jozú», la gente se ríe mucho y piensa que, para cine cómico, el español”. Estas líneas cargadas de sarcasmo no fueron puntualmente a esta película, sino como señalaron en la misma crítica, a la labor de Luis Lucia y su “nueva muestra de eso que algunos llaman cine católico, pero comercial”⁶⁶.

No obstante, la ausencia de un buen cine en España no era producto de la falta de profesionales. Además de la carrera de Berlanga, en las páginas de *Objetivo* se valoró positivamente algunas películas de un director tan criticado como Rafael Gil y se elogió la técnica de José Antonio Nieves Conde aunque en sus películas faltase contenido. El problema era, en definitiva, la falta de historias completas en las que los personajes no fueran planamente buenos o malos, como en *Rebeldía* (1954) en la que Ángel B. Campo criticó un radical comportamiento de la protagonista que partiendo de la beatería finalizaba en un hospital como monja, previo disparo a su amado ateo al engañarla. En ese sentido, el propio Campo afirmó que esa abrupta deriva de los acontecimientos era producto del miedo a confrontar ideas antagónicas y una cultura reprimida por las circunstancias políticas⁶⁷.

Y la impermeabilidad y la cerrazón ante nuevas ideas era, a juicio de estas publicaciones, un mal causado por la censura. Este mecanismo de control fue combatido con riesgos, siendo protagonistas de un considerable número de artículos. Hubo posturas moderadas como la de José María García Escudero, quien en su

⁶⁶ *Objetivo*, 5 (mayo de 1955) p. 37.

⁶⁷ *Objetivo*, 4 (agosto de 1954) p. 38-39.

artículo “Los problemas del cine español” propuso que la censura no era mal en sí misma, pero debía ser reformada de una forma inteligente. En otras palabras, el Estado no debía entrometerse en la materia de calificación propia de la censura privada ni argumentar un criterio único válido para todos los ambientes (las salas comerciales y el cineclub). Por su parte la censura católica debía abandonar el aburguesamiento propio de las críticas que sólo exigían un final feliz y una línea moral en la que resultaban válidos los temas amorales si con ellos se mantenía una buena historia con final adecuado. El cine debía ser, en definitiva, un vehículo artístico en el que la forma y contenidos fueran apreciados y sujeto a unas pautas personales o culturales frente a lo puramente administrativo⁶⁸.

Pero *Cinema Universitario* no sólo se atrevió con la censura, sino que realizó una crítica a las publicaciones católicas, que mezclaban censura y calificación moral, y a la Oficina Calificadora de Espectáculos por prohibir películas avaladas en Europa. El llamado derecho de veto de los vocales eclesiásticos resultaba a juicio de la revista un boicot a la propia institución a nivel nacional e internacional que daba lugar a equívocos y veredictos de carácter subjetivo. Así señalaron:

“La censura, estamos de acuerdo, es un tema espinoso, difícil, pero que por eso mismo es interesante tratar. Lo que no debe hacerse nunca, por idénticas razones, es falsearlo, sembrando aún más confusiones que la que el tema de por sí ya tiene. Esto es lo que hace una conocida revista popular en unos artículos que su crítico de cine dedica a la censura. El último publicado comienza con este párrafo: «Por iniciativa de Pío XI, que tan maravillosamente definió la política de la Iglesia ante el cine en su encíclica «Vigilanti Cura» se inició la creación de Oficinas Católicas de Cine en todos los países. Salvo esos casos como el de España, donde el sacerdote componente de la censura civil tiene derecho de veto y puede, por tanto, impedir que pasen aquellas películas que considere altamente perjudiciales para el público, lo normal es que cualquier clase de películas sea impunemente exhibida y sean las Oficinas Católicas de Cine las que tengan, en sus respectivos países, que velar por la no asistencia de los católicos a espectáculos indignos».

Creemos que cuando se trata de estas cuestiones es imprescindible hacerlo con sinceridad y conocimiento de causa.

⁶⁸ *Objetivo*, 2 (enero de 1954) p. 17-23 y *Objetivo*, 3 (mayo de 1954) p. 7-14.

Sinceridad para no deformar los hechos, no simplificarlos y reducirlos a ecuaciones falsas. Conocimiento de causa para no confundir, por ejemplo, conceptos como censura y calificación moral que tienen fundamento y fines totalmente dispares. En fin, honradez e inteligencia para no decir tonterías sobre una cuestión que ya soporta bastantes. Si no mejor es callarse. Y volviendo al párrafo que reproducimos nos gustaría nos explicaran cómo existiendo una Oficina Católica Internacional del Cine coordinadora de las oficinas nacionales, que otorga anualmente sus premios, porque en España, donde se han sustituido aquellas, tan ventajosamente al parecer, por un censor con derecho al veto, no se han proyectado algunas de las películas premiadas por dicha oficina como *Dieu a besoin des hommes*, o *Journal d'un curé de campagne*. A lo mejor el sistema no es tan perfecto”⁶⁹.

Y fue esta presión, defendiendo un cine real, libre y sin estereotipos, la que despertó al grupo de críticos que se encontraron en Salamanca. El camino a esta reunión no fue fácil e incluso existieron rivalidades entre las publicaciones católicas y las más reaccionarias a nivel oficial. Compartían parcialmente una misma visión del cine, pero las diferencias afloraron incluso a nivel de la propia publicación.

DEBATES Y CRÍTICAS ENTRE REVISTAS EN EL ECUADOR DEL RÉGIMEN FRANQUISTA

A la anteriormente citada “guerra civil” que experimentó *Film ideal* entre los cahieristas, las alas progresistas que se escindieron en *Griffith* y *Nuestro cine* y el sector católico de Pérez Lozano, se le unió en la segunda mitad de los cincuenta ciertos problemas con la revista del SEU *Cinema Universitario* y *Radiocinema*.

La publicación del SEU salmantino con la que compartió el manifiesto de las Conversaciones sobre cine de 1955 depositó sus esperanzas en la publicación dirigida por Félix Martialay, al suponer un soplo de aire fresco frente a la *Revista Internacional del cine* de la que destacaron su carácter inactual y su único interés: ser archivada para rescatar ciertos datos necesarios a la hora de redactar artículos o filmografías. Así mismo el ala del catolicismo cinematográfico lamentó posteriormente la ausencia de una línea de artículos homogénea

69 *Cinema universitario*, 2 (octubre-diciembre de 195) p. 3.

y la desaparición en su segunda etapa de lo que denominaron “esplendidas fotografías y limpieza tipográfica”⁷⁰.

A pesar del cierto agrado o utilidad que la *Revista Internacional del cine* podía proporcionar al cinéfilo, *Film Ideal* aspiraba a más. En diciembre de 1956, mes de fundación de la revista católica, *Cinema Universitario* deseó el cumplimiento de su cometido fundacional —educar y formar al público— a la vez que criticó algunas de las prácticas de la revista.

“No nos gusta, por ejemplo, su crítica de películas, que incide en un camino al que nos hemos opuesto siempre, por su falta de honestidad y por ser superficial y graciosa. No nos gusta su infantil y colegial espíritu de grupo, ese hablar continuamente de sus redactores, de lo que hacen, dejan de hacer, o piensan hacer, aunque esta es enfermedad de recién nacido.

No nos gusta su fácil tendencia a las declaraciones solemnes, abstractas y consecuentemente vacías, con la amorosa predilección por las palabras que empiezan por mayúscula. Tampoco, por último, nos gusta el carácter con que quiere presentarse, de revista de buenos hijos de familia, de buenas madres de familia y de mejores espectadores de cine, de cine bueno, claro. No nos gusta su mentalidad —hasta el momento, por supuesto— de mesa de camilla. Del lado de acá estamos los buenos, del de allá los de ideas turbias, malos instintos y no claras intenciones. Los que defendemos la verdad y los que nunca la tienen. Este espíritu no nos parece modesto, ni realista, ni es el espíritu de «aquello» de Salamanca. Ni es Evangélico, por descontado. Uno recuerda que, en cierta parábola, el Dueño de la Mies impide a los criados que separen la cizaña del trigo.

Pero el hecho en sí mismo es consolador. En nuestro raquí-tico cine aparece un nuevo órgano de educación del público, un nuevo medio de expresión al servicio de la cultura cinematográfica, en un sector tan importante como es el católico. Esto es lo que, a pesar de todo, nos hace saludar con esperanza el nacimiento de *Film Ideal*⁷¹.

⁷⁰ *Cinema universitario*, 1 (enero-marzo de 1956) p. 64.

⁷¹ *Cinema universitario*, 4 (diciembre de 1956) p. 2.

Las expectativas aumentaron con la irrupción del cine club *Film ideal* del que declararon que estaba muy cerca de alcanzar esa calidad que debía exigirse, con la ventaja de realizar una labor indudablemente positiva en sus socios, que asistían sabiendo que de todas las sesiones pueden salir habiendo aprendido algo, o al menos que se les ayuda –si no con comentarios en los programas, sí con una previa presentación de la película– a comprender el valor de la obra proyectada y su significado dentro de la filmografía de un realizador determinado, de una nacionalidad o de un estilo. La programación, organizada exclusivamente con películas al alcance de cualquier cine club, ha sido meditada, utilizando el método de la organización por ciclos, que ayudaba al estudio de la obra, por la relación que guardaba con las del resto del ciclo⁷².

Las críticas surgieron en el año 1959, concretamente en el número 9 de abril. En el editorial sobre el carácter minoritario de la revista *Cinema Universitario*, sus redactores señalaron el carácter elitista de la publicación frente a otros medios populares y de un menor carácter intelectual. Entre este desprecio se encontraba la revista de Martialay.

“Otra gran parte de culpa es de nuestros posibles lectores, esos cientos de analfabetos en potencia, de los que se puede pensar todo menos que se acerquen a una librería a comprar un libro. Por eso es impensable que el hombre de la calle venga a leer nuestra revista; leerá *Marca* o *Primer Plano* o *Film Ideal*, pero nunca *Cinema Universitario*. Estamos condenados a su ignorancia y a su desprecio. Hay una barrera, un gran obstáculo, un imponente muro infranqueable”⁷³.

Sin embargo, el golpe de gracia vino de una serie de páginas después ante un supuesto caso de fraude en la línea editorial de *Film ideal*. El ensayista Luciano González Egido, reprendió a la revista católica por la falta de críticas a la película *Molokai* (1959). El carácter confesional de la película y los logros ante el Sindicato Nacional de Espectáculos fueron dos de los factores que avalaban a la película y que obviaron en la revista dirigida por Félix Martialay. González Egido se cuestionó si esa ausencia era producto de un distanciamiento hacia el cine comercial o de falta de elementos que justificaran la catolicidad del film. *Cinema universitario* realizó con posterioridad un análisis de la película comparando las críticas de la prensa con las de *Sonatas* (1959) de Juan Antonio Bardem. Los elogios a la primera cinta y los desagrazos a la segunda constitu-

⁷² *Cinema universitario*, 7 (julio de 1958) p. 54-55.

⁷³ *Cinema universitario*, 9 (abril de 1959) p. 1-3.

yeron ejemplos para la revista de una crítica que estaba vendida a las historias de siempre promocionadas por el gobierno franquista.

“La revista católica española de cine, *Film Ideal*, que, como su lema predica, desea un cine mejor en un mundo mejor, ha sorteado el peligro de hacer la crítica de la importante película nacional *Molokai* (...) La forma de sortear el peligro ha sido muy cómoda, pues lo que ha hecho es no hacer ninguna crítica. Esta elusión es un problema, pues les parezca bien a los responsables de dicha publicación o les parezca mal, deben decidirse a emitir un juicio sobre esta película, por un elemental principio de ética profesional y confesional, ya que de lo contrario tendrán que cargar para siempre con el molesto fardo de una mala conciencia irremediable o con el poco piadoso sambenito de una cobardía manifiesta (...).

Este silencio de *Film Ideal*, a nuestro parecer, sólo puede tener dos razones honradas: o la revista considera que el film no es importante o cree que no es católico. En cualquiera de los dos casos, ante la acogida por parte del público y ante los encomios de la crítica, su actitud nos resulta culpable. Y decimos culpable, porque significa una desatención hacia sus lectores, hacia sus fieles, a quienes tiene la obligación de guiar, de iluminar y, en último término, de informar a secas, puesto que no hablar de *Molokai* es dejar a sus lectores solos, cuando más necesitan de ayuda, dejarlos desamparados, cuando más necesitan de defensa, y dejarlos desarmados cuando la situación es más comprometida frente a un film que por todas las señales es católico y por todos los síntomas es importantísimo (...).

Sinceramente, no creemos que la revista no tenga nada que decir sobre este asunto. En pro o en contra, su locuacidad debe estar dispuesta. Son muchas semanas en cartel y son muchos elogios y son muchos premios *Film Ideal* tiene que elegir: no puede menos. No tengamos, en pequeño y al menudeo, otra actitud semejante en cierto modo a la del último Camus, al que puedan recriminar su abstención ante los problemas reales de su contorno y al que puedan echar en cara sus manos manchadas por demasiado limpias⁷⁴.

⁷⁴ *Cinema universitario*, 9 (abril de 1959) p. 8-9. Su autor fue Luciano González Egido.

En el mismo año se desarrolló otra polémica en torno a la catolicidad de *Film Ideal*. Concretamente en el número 461 de la revista *Radiocinema* cuyos orígenes falangistas con el periodista Joaquín Romero Marchent compartió con *Primer plano*. Evolucionó hacia una publicación destinada al espectador medio de cine, pero se acusó a aquella de ser una imitación de *Cahiers du Cinema*, careciendo de un carácter propio. La *Revista Internacional del cine* en un nuevo ejercicio de reproche ante este tipo de polémicas reprodujo parte del editorial:

“*Film Ideal* es una revista cinematográfica y católica. *Radiocinema* es la revista decana de la Cinematografía, católica y practicante, pero no profesional, lo que quiere decir que su catolicismo es desinteresado porque no vive de él.

Film Ideal nos reprochó un día que llevábamos mucha publicidad en cierto número extraordinario. Nosotros callamos, porque llevar publicidad es un medio honesto de subsistencia de las publicaciones libres, aunque sean católicas de ejercicio, pero no de profesionalidad.

Film Ideal, otro día, olvidándose de la piedad, del amor al prójimo y de la moralidad de la referencia –otra moral periodística que los morales no deben olvidar– ejercitó su ingenio a cuenta de que estuviésemos una semana –la primera en veintidós años– sin ver la luz pública.

Film Ideal, ahora, por pluma de Pedro Recio (Seudónimo del director de *Film Ideal*), ironiza con nuestras vacaciones, nos dice que nos hemos repuesto mucho –agradecemos el diagnóstico– y nos acusa de no entender nuestras editoriales. Sentimos que Pedro Recio no tenga las entendederas bien dispuestas, pero de eso no tenemos nosotros la culpa. Ya sabemos que es difícil escribir bien, pero nos sorprende la confesión de que no se sepa leer.

Nosotros estimamos los modos y las rutas de *Film Ideal*, pero no compartimos sus maneras.

Nuestra admiración y devoción personal por el Rvdo. P. Landaburu nos veda una respuesta a tono a la ironía de Pedro Recio, porque respetuosos con el continente, queremos guardar respeto al contenido. No obstante, si *Film Ideal* insiste en su

tónica hacia *Radiocinema* tendríamos, más que polemizar – no podríamos hacerlo con quien no nos entiende, que actuar para que nos entendiera...

También sabrás que tenemos un lenguaje para los que no nos entienden ¿Nos entiendes, Pedro? Pues vamos a dejarlo y respétanos en bien de tu doctrina y de la nuestra que, siendo la misma tiene procedimientos distintos, porque tú, Pedro, no has fundado la Iglesia, aunque también nos hayas negado por tres veces. Nosotros, sin embargo, no sabemos negar nuestra condición de compañeros.

El ser católico profesional obliga a la consideración, al respeto, a la prudencia, al buen sentido y a muchas cosas más que tú, Pedro, parece haber olvidado.

Si quieres lo dejamos aquí; pero si prefieres encender una vela a Dios y otra al diablo y nos buscas, nos encontrarás ¿Nos entiendes, Pedro? (...)”⁷⁵.

Ciertamente 1959 fue un año en el que *Film Ideal* sufrió un proceso de auto-crítica⁷⁶ y reafirmación de su propia identidad como revista católica⁷⁷. Resulta algo propio del ambiente, puesto que hasta Acción Católica se había presentado en el Congreso Internacional de Apostolado Seglar en Roma, dos años antes, con una conciencia social nueva, tras un ejercicio autocrítico del paternalismo social, mucho más integrada en la tendencia general de las organizaciones internacionales⁷⁸. El debate sobre *Radiocinema* fue una de las múltiples críticas que se hicieron durante ese año a otras publicaciones como el periódico *ABC*⁷⁹ o la extinta *Objetivo*, cuya mitificación denunciaban en sus páginas. Esa búsqueda de un lugar en el que las diferentes tendencias se adaptasen a

⁷⁵ *Revista internacional del cine*, (diciembre de 1959) p. 8.

⁷⁶ En el número de mayo de 1959 el consejo de redacción publicó un artículo con un cuestionario autocrítico sobre la revista. Así si Pérez Lozano afirmaba la continua falta de unidad y “pecados” de naturaleza humana, Martialay acusaba los problemas para conseguir una publicación semanal. Las ligerezas de crítica y asuntos formales completan el resto de los *mea culpa* que aparecieron en este número. *Film Ideal*, (mayo de 1959) p. 4 y 5.

⁷⁷ *Film ideal* (enero de 1959) p. 3 En el artículo *El film es una obra moral* reafirman la cinematografía como un arte católico y a *Film Ideal* como una revista cristiana acorde a las directrices de la Iglesia Católica.

⁷⁸ Feliciano MONTERO, *La Iglesia...*, *op. cit.*, p. 39 y ss.

⁷⁹ A lo largo de varios números aparece en la sección de mitos una crítica a la sección cinematográfica del viejo diario y a la que acusan de no estar a la altura respecto al resto de contenidos. *Film Ideal* (mayo de 1959) p. 14.

los contenidos finales de la revista y la inspiración crítica –reaccionando ante la influencia de *Cahiers du cinema*– les llevó a elaborar ese espíritu de disconformidad que se agudizaría con la salida del sector de los sacerdotes y de Pérez Lozano de la revista.

CONCLUSIÓN

De las columnas con información o reflexión de índole moral –con las que la crítica católica nació en 1919 en la revista *Estrella de Mar*– se evolucionaría a los boletines en los que se complementarían con noticias y editoriales sobre asuntos de actualidad. Ese avance durante los años treinta y cuarenta originó la aparición de la *Revista Internacional del cine* y *Film ideal* durante la década de los cincuenta. Así, de la concepción del cine como instrumento de apoyo al proyecto de restauración social católica se pasó a un claro interés por su calidad cultural, compatible con la formación de un espectador católico.

Al margen de estas publicaciones concentradas en el cine y de las críticas de *Ecclesia*, fue decisiva la aparición de críticas, noticias y reflexiones cinematográficas en medios reservados a debates intelectuales y culturales como *Razón y Fe* o *Arbor*. Esta última revista del CSIC fue –junto a la figura de Rafael Calvo Serer y otras de sus iniciativas– un pilar del proyecto tradicionalista católico, dominante en lo ideológico durante los años 1948-1952, al menos aparentemente⁸⁰. En el segundo franquismo desaparecieron *Revista Internacional del Cine* (1963) y *Film Ideal* (1966) con una escisión previa de parte de su consejo de redactor a la revista *Cinestudio*, surgida cinco años antes. La tensión entre la visión más vanguardista del cine y la crítica con las viejas percepciones morales marcaron sus vidas. Era la dicotomía entre el cine oficial que se ofrecía con un carácter nacionalcatólico y las obras de vanguardia que se desarrollaban en Europa y Estados Unidos. Como algunas de ellas poseían un carácter marxista prohibido para las tesis oficiales españolas, la solución fue adaptar el mensaje de ese cine a un discurso católico, sirviéndose para ello del discurso global de la OCIC.

Desde la posguerra mundial, en Europa se premiaban películas con el sello de esa oficina católica que en España eran denostadas e incluso prohibidas. En pleno ecuador del régimen franquista y con una Iglesia que comenzaba su camino hacia el Vaticano II, esta situación resultaba insostenible y las Primeras Conversaciones de Salamanca fueron la vía de escape para establecer unas bases para una nueva crítica, la que *Objetivo* y *Cinema Universitario* propusieron en sus escasos meses de vida. En esa óptica se encontraba también la crítica cató-

80 Onésimo DÍAZ, “El proyecto cultural de Rafael Calvo Serer: *Arbor* (1944-1953)” en F. MONTERO y J. LOUZAO (coord.), *La restauración social católica...*, op. cit., p. 21-44.

lica que logró sobrevivir al discurso más radical adoptando posturas mixtas. En este clima surgió la Semana de Cine Religioso de Valladolid y sus posteriores conversaciones nacionales e internacionales, revelándose la obra del erudito filmólogo y catedrático de cine en la Universidad de Valladolid, el jesuita Carlos Stahlin, el primer hombre que trajo a Bergman a España y lo transformó en católico.

El análisis de las principales publicaciones cinematográficas de arraigo católico en los años cuarenta y cincuenta demuestra la efervescencia del cine en los sectores de la Iglesia o, al menos, en una importante parte de la misma. No volverá a haber con posterioridad otro momento en el que un número de publicaciones abarquen el cine desde una perspectiva católica y se esfuercen por adoptar las diferentes perspectivas cinematográficas a la óptica cristiana. El desarrollo cronológico permite distinguir dos momentos que coinciden con el apogeo en España del género religioso. De este modo habría una primera etapa de reconstrucción entre los años 1940 y 1944 en el que los boletines SIPE, FILMOR y la Acción Católica reconstruirían el sistema de calificación moral a tenor de los nuevos tiempos y que finalizaría en la unidad de veredictos en los años cincuenta. Al margen de ello cada SIPE y Acción Católica compartieron una línea editorial similar, cercana a la visión del episcopado interesado por el cine y con perspectiva positiva ante el cine. Entonces también se distinguieron dos planos de cultura cinematográfica, la casual para el espectador medio y la intelectual para una minoría aficionada a la filmología. Ambas permanecieron durante la totalidad del franquismo y sufrieron su decadencia a la par. En el ámbito de la crítica intelectual se produjo una deriva ideológica que provocó una diáspora de críticos entre publicaciones de corte conservador y aquellas que se etiquetaron de vanguardistas o progresistas.

Precisamente en la revista *Primer Plano*, con una plantilla original dividida entre falangistas y otros autores como Edgar Neville, se dio una revolución interna parecida durante los años cuarenta. En efecto, la intelectualidad se dividió entre los que apostaron por el cine de tendencias falangistas (planteamientos serios lejanos del folclore tan querido por el público bajo la influencia de los modelos cinematográficos de los totalitarismos) y aquellos que buscaban renovar la tradición cinematográfica española a través de una revisión de los géneros populares (el sainete o la zarzuela entre los más habituales).

Comprobando la longevidad de las publicaciones católicas sobre cine, se puede llegar a la conclusión que el modelo que triunfó fue el adscrito a los gustos populares y el culto a la estrella. *Primer plano* progresivamente comenzó a compartir contenidos de cinefilia con otros más accesibles y *Fotogramas* tuvo en el fenómeno fan su parroquia de lectores, lo que las permitió continuar y evitar los debates internos que desgajaron a publicaciones como *film ideal*. No obstante, la falta de especialización —y en este punto hay que recordar otras

publicaciones de corta duración y minoritarias como *Otro cine* o *Revista del cine amateur*— ayudó también a atraer un mayor número de personas y a soportar transformaciones en la línea editorial menos traumáticas.

Tras el análisis de estas revistas resulta evidente que la prensa cinematográfica católica atravesó un tenso proceso de adaptación a la evolución no sólo del régimen franquista sino de la Iglesia y la sociedad. Las diferencias fueron compañeras de la admiración mutua por el cine, como se advirtió en diversos artículos, convergiendo en su calificación del cine español —y el exhibido en España— como un mal que resultaba perentorio sanar, aunque no se pusieron de acuerdo en las herramientas de mejoras, entrando con frecuencia en polémica por ello.

BIBLIOGRAFÍA

- Fernando ALONSO BARAHONA, *Biografía del cine español*, Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, S.A., 1992.
- Mauricio de BEGOÑA, *Elementos de filmología*, Madrid: Dirección General de Cinematografía y Teatro, 1953.
- Ricardo COLMENERO, “El cine católico español tras la ruptura de la Autarquía: influencias internacionales y límites del aperturismo”, *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 41 (2021) p. 1219-1246.
- Guido CONVENTS, “Catholiques et le monde du cinéma en Espagne. Une histoire revue à partir de l’Office Catholique International du Cinéma. (OCIC), 1928-1976”, *Revista internacional de estudios vascos*, 56, 1 (2011), p. 27-30.
- Onésimo DÍAZ, “El proyecto cultural de Rafael Calvo Serer: Arbor (1944-1953)” en F. MONTERO y J. LOUZAO (coord.), *La restauración social católica en el primer franquismo, 1939-1953*, Alcalá: Universidad de Alcalá, 2015, p. 21-44.
- Marta GARCÍA CARRIÓN, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español*, Valencia: Ediciones de la Universidad de Valencia, 2013.
- José Luis GUARNER, *30 años de cine en España*, Barcelona: Kairós, 1971.
- Maite HANEGGER (coord.), *The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-garde in Europe, 1919-1945*, Oxford: BerghanBooks, 2014.
- José María HERNÁNDEZ DÍAZ (ed.), *La prensa de los escolares y estudiantes: su contribución al patrimonio histórico educativo*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015.
- Aitor HERNÁNDEZ EGUÍLUZ, “Las revistas cinematográficas españolas en la década de los años treinta (1930-1939)” *Artigrama*, 11 (1994-1995) p. 65-570.

- Ángel Luis HUESO MONTÓN, “La preocupación por la moralidad cinematográfica: el caso «Filmor» (1935-1936)” en VV. AA. (coord.), *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid: Editorial Complutense, 1993, p. 215-226.
- Alfonso LÓPEZ YEPES, “Catálogo de revistas cinematográficas españolas (1907-1989)”, *Revista general de información y documentación*, 1, (1992) p. 121-182.
- Carlos JIMÉNEZ ROBLES, “El cine norteamericano en 1948”, *Arbor*, 26 (febrero de 1948), p. 256-266.
- Juan Antonio MARTÍNEZ BRETÓN, *Influencia de la Iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid: Harofarma, 1989,
- Yolanda MINERVA CAMPOS, “La construcción transnacional del cine mexicano, un estudio de caso: el cine de Emilio ‘Indio’ Fernández en España, prensa y censura”, *El ojo que piensa. Revista de Cine Iberoamericano*, 6 (junio de 2012) en línea, sin paginar.
- Antonio M. MORAL y Ricardo COLMENERO (coord.), *Iglesia y primer franquismo a través del cine (1939-1959)*, Alcalá: Universidad de Alcalá, 2015.
- José Enrique MONTERDE LOZOYA, “Hacia un cine franquista: la línea editorial de Primer Plano entre 1940 y 1945”, *Cuadernos de la Academia*, 9 (2001) p. 59-82.
- Feliciano Montero, *La Iglesia: de la colaboración a la disidencia (1956-1975)*, Madrid: Encuentro, 2009.
- Jorge NIETO FERRANDO, “La reflexión y la crítica católica en la prensa cinematográfica bajo el franquismo. Del nacionalcatolicismo a Ingmar Bergman”, *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 2 (2012) p. 855-873.
- Jorge NIETO FERRANDO, *Cine en papel: cultura y crítica cinematográfica en España*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca Valenciana, 2012.
- Jorge NIETO FERRANDO y Juan Miguel COMPANYY (coord.), *Por un cine de lo real: cincuenta años después de las Conversaciones de Salamanca*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca Valenciana, 2006.
- Juan ORELLANA, *Como en un espejo*, Madrid: Encuentro, 2007.
- José Antonio PÉREZ BOWIE, “La revista *Objetivo* (1953-1955) en el panorama cinematográfico español. El realismo como resistencia” en Fernando LARRAZ ELORRIAGA (coord.), *Estudios de literatura, cultura e historia contemporánea*, Madrid: UAM, 2015, p. 485-504.
- Cristina PUJOL OZONAS, *Fans, cinéfilos y cinépagos: Una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos*. Barcelona: UOC, 2011.
- Fernando SANZ FERRERUELA, *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013.
- Fernando SANZ FERRERUELA, “Ideología y cine a través de la prensa cinematográfica del tardofranquismo: De Primer Plano a Fotogramas (1963-1975)”, *Artigrama*, 35 (2020), p. 140-150

Iván TUBAU, *Film ideal y nuestro cine. Tendencias de la crítica cinematográfica española en los años sesenta*, Tesis doctoral, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1979.

Iván TUBAU, *Crítica cinematográfica española: Bazin contra Aristarco, la gran controversia de los años sesenta*, Barcelona: UAB, 1983.

Iván TUBAU, *Hollywood en Argüelles: cine americano y crítica española*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1984.

VV. AA, “La revista Arbor, 1944-2014: estudio y antología de una publicación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas”, *Anejos Arbor*, 10 (2015) 153 p.

José Manuel VIVANCO, *Moral y pedagogía del cine*, Madrid: Ediciones Fax, 1952.

Entrevista a Félix Martialay en La tribuna de la Historia, reproducido en línea en <https://www.youtube.com/watch?v=8OC6TJ4eM8Y>.

ARTÍCULO RECIBIDO: 18-02-2022, ACEPTADO: 04-04-2022

