El Cine-Club Monterols, una iniciativa vanguardista al servicio del séptimo arte (1951-1966)

JOSEP MARIA CAPARRÓS

Abstract: *Este artículo intenta dilucidar la labor realizada por el cine-club fundado en el seno del Colegio Mayor Universitario Monterols, de Barcelona, durante el período 1951-1966. Destaca las actividades desarrolladas por un grupo de estudiantes universitarios –residentes o asiduos al Cine-Club Monterols–, que demostró una seria preparación profesional e influyó en la cultura cinematográfica española. Una iniciativa de carácter vanguardista, que se concretaría en numerosos seminarios y ciclos especializados, en la realización de un film didáctico, en la publicación de la revista "Documentos Cinematográficos", en la dirección de la colección de Libros de Cine Rialp y en la colaboración de algunos componentes del Cine-Club en la productora Procusa, de Madrid.*

Keywords: *Cine-Clubs – Cine Español – Colegio Mayor Universitario Monterols – Documentos Cinematográficos – Libros de Cine Rialp – Opus Dei – Procusa – Barcelona – 1951-1966*

The Monterols film club, a pioneering initiative at the service of the seventh art (1951-1966): *This article seeks to shed light on the work done by the film club established in the Monterols University Residence in Barcelona, during the years 1951-1966. The article draws attention to the activities of a group of university students made up of residents and students who regularly attended Residence events. These activities demonstrated a serious professional preparation which had an influence in Spanish film culture. This groundbreaking initiative would take shape in frequent seminars and specialized courses, the production of an educa-*

ISSN 1970-4879

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

tional film, the publication of the journal "Film Files", the organization of the books in the Rialp film collection and the cooperation of some club members with the Procusa film producer in Madrid.

Keywords: *Film Clubs – Spanish Films – Monterols University Residence – Film Files – Rialp Film Collection – Opus Dei – Procusa Film Producer – Barcelona – 1951-1966*

Desde los primeros años del Opus Dei, san Josemaría Escrivá impulsó la creación de residencias de estudiantes universitarios en España y en distintos países, entre otras iniciativas de promoción humana y espiritual. Una de las funciones de esas residencias era –y es– estimular el interés de los estudiantes por los diversos aspectos de la cultura –historia, literatura, artes plásticas, música, cine, pensamiento–, así como por la práctica deportiva. Esas variadas actividades están siempre abiertas a los propios residentes y a amigos y compañeros suyos que deseen compartirlas, y son ellos los que cuidan de su organización y desarrollo con su iniciativa, criterio y responsabilidad personales.

Una de esas residencias fue creada en Barcelona y adquirió muy pronto la figura jurídica de Colegio Mayor Universitario Monterols. Sobre todo a partir de 1951, desplegó una notable actividad cultural para estudiantes de las facultades universitarias y de las escuelas técnicas superiores, a través de conferencias, mesas redondas, tertulias con invitados, y también por medio de grupos que cultivaban el teatro, la poesía, el cine, la música clásica o moderna, y otras manifestaciones artísticas, al igual que practicaban el deporte. Uno de esos grupos, integrado por estudiantes de distintas carreras, aficionados al séptimo arte y con un firme deseo de adquirir un profundo conocimiento de cuanto se refiere a la cinematografía en sus diversos aspectos, dio origen ya durante el curso académico 1951-52, al Cine-Club Monterols [a partir de ahora CCM][1].

[1] Cuando a finales del siglo XX, con motivo del 50 aniversario del Colegio Mayor Monterols, la dirección de este centro universitario me encargó la redacción de un libro sobre la actividad de su histórico Cine-Club –del que soy el responsable desde 1976–, me di cuenta de que estaba haciendo historia. Entonces acometimos una investigación que, entre otras cosas, ha sido clarificadora de malentendidos, en la línea de la noción del *gran relato* y de los *mitos* que se generaron en la España de Franco, y sobre los que se dan algunas explicaciones en un artículo de Jaume Aurell, *La formación de un gran relato sobre el Opus Dei*, SetD 6 (2012), pp. 235-294.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

En este artículo trataremos de sus actividades, como la dirección de una colección de libros sobre cine, o la influencia que tuvo el Cine-Club en el medio profesional español, especialmente a través de la edición de una revista especializada (*Documentos Cinematográficos*, 1960-1963) y la colaboración en una productora cinematográfica (Procusa). Destacaremos también –a través de las entrevistas realizadas– a las personas que participaron en esta iniciativa cultural, que calificamos como vanguardista[2], pues fue pionera en su tiempo.

Pero, antes de entrar en la labor concreta del CCM, cabe hacer un poco de historia del fenómeno cineclubista en España.

Los primeros cine-clubs españoles

Nacidos en Francia, en 1920, de manos del teórico y cineasta Louis Delluc[3], en España los cine-clubs no se desarrollaron hasta finales de esa década, gracias a la revista *La Gaceta Literaria* (1927-1932), fundada y dirigida por Ernesto Giménez Caballero, bajo la égida del cineasta Luis Buñuel, que siguió los modelos parisinos. El hoy famoso Cine-Club Español nació en Madrid, el 23 de diciembre de 1928, y estuvo vinculado a diversos miembros de la Generación literaria del 27[4]. Asimismo, en Barcelona, otra revista de vanguardia, *Mirador* (1929-1936) –subtitulada *Setmanari de Literatura, Art i Política*– crearía el mes de febrero de 1929 un "Film Club", en el que participaron personalidades de la vida artística y cultural catalana, como Santiago Rusiñol, Miguel Utrillo, Carles Soldevila, o los críticos de cine Josep Palau y María-Luz Morales.

Si bien las películas que se exhibían en estos primeros cine-clubs españoles del período mudo eran experimentales y vanguardistas –es decir, innovadoras dentro del joven séptimo arte, con ideas y formas artísticas avanza-

[2] No voy a repetir aquí lo que ya publiqué en aquella monografía: cfr. José María Caparrós Lera, *Cinema y vanguardismo. "Documentos Cinematográficos" y Cine-Club Monterols (1951-1966)*, Barcelona, Flor del Viento, 2000, 334 pp.; sino, más bien, intentaré consignar basándome en fuentes primarias y, de manera especial, en historia oral, con el apoyo de historiografía actual– la tarea desarrollada por tal iniciativa.

[3] Cfr. Raphaël Bassan, *Cine-Club*, en *Diccionario del Cine*, Madrid, Rialp, 1991, pp. 131-132.

[4] Cfr. Román Gubern, *Proyector de Luna. La Generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

das para su época–[5], cuando llegó la Segunda República (1931-1936), en los inicios del cine sonoro, tales entidades especializadas cobraron un mayor desarrollo. Se pueden contar hasta veintinueve cine-clubs nacidos antes de la Guerra Civil española. Sus programas ya apuntaron la división ideológica del país, pues, junto a los cine-clubs tradicionales, se crearon los llamados cine-clubs proletarios, conectados con organizaciones populares y sindicatos obreros, que utilizaron el cine con fines de concienciación y adoctrinamiento político, a través de la exhibición de filmes soviéticos también de vanguardia. Tanto es así, que la revista *Nuestro Cinema* –guía del movimiento cineclubístico obrero–, dirigida por el crítico Juan Piqueras, propuso en julio de 1933 la creación de una Federación Española de Cine-Clubs Proletarios[6]. Pero la contienda fratricida acabó con estos cine-clubs directamente propagandísticos[7].

Los cine-clubs durante el franquismo

A mediados de abril de 1939, cuando el general Franco ya había dado por terminada la Guerra Civil española, se reanudó el Cine-Club del SEU (Sindicato Español Universitario), cuya primera sesión se celebró en el cine Génova, de Madrid. La presentó el historiador Carlos Fernández Cuenca, militante de Falange Española, exhibiendo títulos vanguardistas. Y en siguientes sesiones se proyectó el famoso documental de Leni Riefenstahl, *Olimpiada* (1936-37). Unos años después, otro falangista, el crítico Manuel Augusto García Viñolas, entonces jefe del Departamento Nacional de Cinematografía, creó el Cine-Club CIRCE (Círculo Cinematográfico Español), que celebró su primera sesión el 24 de febrero de 1941. A este cine-club le seguiría una entidad más independiente, no afiliada al Movimiento Nacional: el Cine-Club del CEC (Círculo de Escritores Cinematográficos), integrado por críticos entonces tan conocidos como Luis Gómez Mesa, Pascual

[5] Cfr., en este sentido, José Francisco Aranda, *Cinema de vanguardia en España*, Lisboa, Guimaraes, 1954; Eugeni Bonet – Manuel Palacio (eds.), *Práctica fílmica y vanguardia artística en España, 1925-1981*, Madrid, Universidad Complutense, 1983.

[6] Carlos Pérez Merinero – David Pérez Merinero, *Del cinema como arma de clase. Antología de "Nuestro Cinema" (1932-1935)*, Valencia, Fernando Torres, 1975, p. 30.

[7] Sobre la confrontación cineclubística, cfr. también Eduardo Comín Colomer, *Historia de Partido Comunista de España, Primera etapa*, Madrid, Editora Nacional, 1965, t. I, pp. 532-533.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Cebollada, Fernando Méndez-Leite y Ángel Falquina, entre otros. La sesión inaugural fue el 21 de noviembre de 1945, con la proyección de una obra maestra de Charles Chaplin, *El chico* (1921), seguida del estreno de *Piccolo mondo antico* (1932), de Mario Soldati. Ese mismo año nació el Cine-Club Zaragoza, de manos de Eduardo Ducay, Orencio Ortega Frisón y Manuel Rotellar. Ninguna de esas entidades ha persistido hasta nuestros días.

Muchos otros cine-clubs vieron la luz en los años cuarenta: desde el Ramiro de Maeztu, en la sede del célebre Instituto de Bachillerato de Madrid, hasta el Universitario de Barcelona, dirigido por el crítico Alfonso García Seguí, o el Cercle Lumière, instalado en el Institut Français de la Ciudad Condal. De ahí que se convocara en el Aula de Cultura del Ateneo de Madrid el I Congreso Nacional de Cine-Clubs. A esta primera reunión, celebrada del 2 al 5 de abril de 1952, asistieron veintiséis entidades, y acordaron iniciar las gestiones para crear una Federación Española. Un año antes nacía en Barcelona el CCM, que no participó en ese congreso.

En 1953, el sindicato estudiantil de Salamanca lanzó el Cine-Club Universitario, que sería uno de los más relevantes del país. El director era Basilio Martín Patino, que en mayo de 1955 organizó las I Conversaciones Nacionales de Cinematografía –donde se pidió una renovación del cine autóctono–[8] y editaría la revista *Cinema Universitario*. En el año 1954, esta entidad destacó también por el ciclo titulado "Revisión y estudio del cine español" y el denominado Primer Curso de Estudios Universitarios de Cine[9].

1955 puede ser considerado un año importante: nacieron el Cine-Club FAS (del latín, "lo correcto"), de Bilbao, y el Cine-Club Vida, de Sevilla –ambos dependientes de la Compañía de Jesús–, y el cineclubismo se extendió por toda la geografía española: Castellón, Valencia, Alicante, Coruña, Orense, Pontevedra, Santander, Cuenca, San Sebastián, Tortosa, Reus y un largo etcétera.

[8] Para una valoración crítica de este importante evento, cfr. el libro de Jorge Nieto Ferrando – Juan Miguel Company Ramón (coords.), *Por un cine de lo real. 50 años después de las "Conversaciones de Salamanca"*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2006.

[9] Aunque la historiografía ha considerado este curso como la entrada oficial del cine en la Universidad española, hubo un antecedente durante la Segunda República: el académico Guillermo Díaz-Plaja dirigió en la Universidad de Barcelona el también denominado Primer Curs Universitari de Cinema, en 1932. Cfr. Josep Maria Caparrós Lera – Josep Carner Ribalta – Buenaventura Delgado, *El cinema educatiu i la seva incidencia a Catalunya. Dels orígens al 1939*, Barcelona, Institut de Ciències de l'Educació – PPU, 1988, pp. 65-68.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Son los principales historiadores de los cine-clubs españoles, José Luis Hernández Marcos y Eduardo Ángel Ruiz Butrón, quienes insertaron en este contexto la aparición del CCM, con la siguiente valoración de su labor especializada:

> Entre febrero y abril de 1956 el Cine-Club Monterols, de Barcelona, organiza un Curso cinematográfico a base de cinco lecciones semanales, impartidas por Pedro Lazaga, Luis García Berlanga, Salvador Torres-Garriga, Rafael J. Salvía y Antonio Isasi-Isasmendi. Este cine-club patrocina la creación de una revista –que quiere ser la réplica de *Cinema Universitario*– titulada *Documentos Cinematográficos* […].
>
> El Cine-Club Monterols de Barcelona, que se había iniciado acogido bajo la férula del Colegio Mayor Monterols de la calle Corinto, venía haciendo unas sesiones realmente atractivas, que muy pronto despertaron el interés cinematográfico de la Ciudad Condal. Ante el interés despertado por su primer curso cinematográfico, un año después, exactamente del 3 al 28 de febrero de 1957, el Cine-Club Monterols organiza el Segundo, con lecciones a cargo de José Luis Guarner, José Grañena y Salvador Torres-Garriga. Al finalizar este curso publican el Manifiesto del Color, que firman los ya citados y además José María Otero Timón; un hombre que iba a tener felices intervenciones poco tiempo después con motivo del nacimiento de la Federación y pasado el tiempo sería hombre clave de la Semana de Cine en Color de Barcelona y en las actividades directivas de Televisión Española[10].

Efectivamente, José María Otero fue secretario general de la futura Federación Nacional de Cine-Clubs, constituida a partir de la convocatoria que hicieron separadamente en 1956 el Cine-Club FAS y el SEU. En torno al primero se agrupaba un bloque de cine-clubs de entidades católicas. En la Asamblea constituyente, celebrada en Bilbao, no hubo acuerdo en la designación de la Junta Directiva, terminando la reunión en clara discordancia. El 13 de abril de 1957 se celebró en Madrid la II Asamblea, que también terminó al borde de la ruptura. A esta segunda asamblea asiste por primera vez el CCM, que poco despues, el 12 de mayo, propuso la creación de una Agrupación de Cine-Clubs de Cataluña y Baleares[11].

[10] José Luis Hernández Marcos – Eduardo Ángel Ruiz Butrón, *Historia de los cine-clubs*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978, pp. 62 y 69.

[11] En Cataluña, se dio también un gran auge cineclubista. En los programas del CCM, hemos hallado la convocatoria de una reunión de los cine-clubs catalanes, con fecha 1 de diciembre de 1957. Asimismo, José María Otero nos facilitó el documento del convenio

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Poco antes, la Administración pública española (O.M. –Orden Ministerial– del 11 de marzo) había establecido un Registro Oficial de Cine-Clubs y una legislación propia sobre tales entidades:

> Se considerarán Cine-clubs las asociaciones constituidas o que se constituyan legalmente que, sin finalidad lucrativa, mediante la proyección de películas cinematográficas en sesiones privadas, tengan por objeto contribuir al mejoramiento de la cultura cinematográfica, de sus estudios históricos, de su técnica o de su arte, así como a perfeccionar la influencia en la formación moral de los espectadores y al estímulo del intercambio cultural cinematográfico.

Después de diversas desavenencias entre los cine-clubs del territorio español –el CCM asistió a la nueva Asamblea constituyente, ya en representación de la citada Agrupación de Cine-Clubs de Cataluña y Baleares–, el 15 de junio de 1958 se puso definitivamente en marcha la Federación Nacional de Cine-Clubs, que en 1964 solicitó su inscripción en la Federación Internacional de Cine-Clubs, con sede en París, y constituyó su propia filmoteca. A partir de entonces, el desarrollo del cineclubismo español prosiguió y aumentó: en 1964, eran ciento treinta y dos los cine-clubs federados; ciento cuarenta y cinco, en 1965; y ciento cincuenta y cinco, en 1966. Fue también la "época dorada" del CCM.

El crítico e historiador José Enrique Monterde, tras mencionar al Cine-Club Universitario de Salamanca y al CCM entre los cine-clubs más activos durante los años ciencuenta y sesenta, resume con estos términos el contexto de este período:

> Durante aquellos años de floración eran raras las universidades, capitales de provincia u otras poblaciones que no apoyaran algún empeño cultural relacionado con esta actividad […]. No debe olvidarse que durante toda esta etapa hubo mucho cine extranjero que sólo pudo exhibirse en España gracias a una extensa red cineclubística con cerca de medio millar de puntos de actividad estable y que, además, se ofrecía como plataforma para una difusión del cine nacional menos conformista[12].

de la entonces llamada Agrupación de Cine-Clubs de Cataluña y Baleares. Cfr. Apéndice documental, en Caparrós Lera, *Cinema*, pp. 309-311.

[12] José Enrique Monterde, *Cine-clubs*, en *Diccionario del Cine Español*, Madrid, Alianza – Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998, p. 225.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

No fue sólo un fenómeno cultural español, sino europeo y acaso mundial. «Si existe ahora un público exigente en materia cinematográfica –escribía en 1991 Raphaël Bassan– es debido a la labor desarrollada desde hace sesenta años por los cine-clubs»[13].

Cine-Club Monterols (1951-1966)

El CCM desarrollaba sus actividades en sus primeros años sin constituirse en asociación, como ocurría con otros cine-clubs estudiantiles, pero con creciente autoexigencia y plena autonomía respecto de la dirección del Colegio Mayor, que se limitó a dar con complacencia su visto bueno a su formación y actividades, a facilitar un local para su uso preferente por el Cine-Club –como también hizo con el club de montaña TUC (del catalán, "cima")–, y a alentar a sus miembros a que trabajaran con rigor, seriedad y profesionalidad y con un criterio conforme se debía hacer en todo lo relacionado con el nombre del Colegio Mayor y con su inspiración cristiana; y a recomendarles también que no descuidaran los estudios superiores que seguían. Pronto se fueron integrando en creciente proporción amigos de los residentes interesados también por la cinematografía. Se empezó a hablar de socios, se tomó contacto y se asistió en 1957 a la mencionada II Asamblea española de Cine-Clubs y, al año siguiente, a la constitución de la Federación Nacional de Cine-Clubs.

[13] Bassan, *Cine-Club*, p. 132.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

El historiador Joaquim Romaguera ha reseñado la labor del CCM en los siguientes términos:

> Creado en Barcelona en 1951 por residentes del Colegio Mayor Universitario Monterols, perteneciente a la prelatura del Opus Dei. Su planteamiento inicial, exigente a todas luces en los tiempos que corren, puede llevarse a cabo seguramente por su condición de entidad privada, obligada y deseosa de satisfacer los deseos de que su formación global contara con este medio de expresión. De ahí sus cuidadas programaciones, ciclos, conferencias, visitas a estudios cinematográficos, seminarios monográficos, cursillos de iniciación, coloquios, prácticas de rodaje en 16 mm, que dan como fruto, por ejemplo, el film *Lecciones de cinematografía* realizado por Francesc Pérez Dolz, Salvador Torres-Garriga, Joan Gelpí y Antonio Isasi-Isasmendi (1956), publicaciones en sección amplia de la revista institucional *Diagonal* y dirección de la revista especializada *Documentos Cinematográficos* (1960-63), con 19 números editados y otras más. Todo ello es posible gracias al visto bueno recibido por el director de la residencia, el científico Francesc Ponz i Piedrafita, ya ratificado por sus sucesores, pero sobre todo por los responsables directos del cineclub, Antonio María Ramírez, el primero en el curso académico 1951-52, quien desarrolla la idea de cuatro entusiastas, Fernando Loriente (luego presidente), Jorge Collar, Fernando Cervigón y Joan Garcia i Llobet. Después se incorporan otros aficionados, como Fernando Lázaro, Eusebi Ferrer, José Luis López Muñoz y Jordi Grau (futuros presidentes todos ellos), Joan Ripoll (director de la colección de libros), José María Otero, José María Villota (consejero delegado de la productora [Procusa]), José Luis Guarner y Gonzalo Quesada[14].

Algunos de esos nombres han sido clave en la historia del cine español, como luego veremos.

Pero, ¿cuál fue la génesis del CCM? Vayamos, pues, a las fuentes primarias, a los testimonios coetáneos de dos de sus cuatro fundadores.

En octubre de 1998, entrevistamos a Antonio María Ramírez, hoy doctor en Medicina y en Teología, hasta hace poco uno de los sacerdotes que atendía la labor pastoral del Santuario de Torreciudad. Nos comentó en aquellas fechas:

> Si no me falla la memoria, el CCM lo fundamos cuatro personas: Fernando Loriente, Jorge Collar, Fernando Cervigón y yo mismo, en el curso acadé-

[14] Joaquim Romaguera, *Cineclub Monterols*, en *Diccionario del Cine Iberoamericano*, vol. II, Madrid, Sociedad General de Autores de España – Fundación Autor, 2011, p. 678. Romaguera olvida un nombre fundamental del equipo: Javier Coma, que junto al citado Guarner fue redactor-jefe de la revista *Documentos Cinematográficos*.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

> mico 1951-52. Después se incorporaron José María Villota, Fernando Lázaro y José María Otero. Más tarde llegarían José Luis Guarner, Jordi Grau, Joan Ripoll y Gonzalo Quesada, entre otros compañeros. Como todos éramos aficionados al cine y, por aquella época, no se podían ver muchas películas interesantes en España, pronto nos "alimentamos" con revistas especializadas, que nos ponían en contacto con el exterior. Recuerdo que leíamos *Cahiers du cinéma*, *Bianco e Nero*, *Télé-Ciné*, *Rivista del Cinematografo*… y personalmente me encargué de montar un fichero, por temas y autores, con los artículos publicados. Dedicaba más tiempo a hablar y estudiar cine que a la medicina. Asimismo, "descubrimos" la Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt, y allí leíamos también libros extranjeros. Con Joan Ripoll –que trabajaría en esta importante biblioteca (tenía unos 5.000 libros) como conservador–, seleccionamos los diez primeros títulos, que después traducimos y editamos en una colección especializada[15].

Antonio María Ramírez añadió que, con José Luis Guarner –que al principio se especializó en dibujos animados–, Fernando Lázaro, Joan Ripoll y Jordi Grau –que era un gran entendido en actores–, impartió clases de cine en algunos colegios de Barcelona, y recordó las sesiones que dieron en las Escuelas Pías de la calle Balmes.

Joan Ripoll nos mostró, en una entrevista posterior, el programa que conservaba de este colegio –I Curso de Iniciación Cinematográfica–, así como otro del Colegio San Miguel de la calle Muntaner, lecciones de las que se encargó. En este sentido, fueron también –sin saberlo– pioneros de la enseñanza del séptimo arte en las escuelas, pues me hablaban de los cursos 1957-58.

Uno de los primeros ciclos del CCM se dedicó al maestro del cine mexicano Emilio "Indio" Fernández. Proyectaron sus famosas películas *María Candelaria*, *Enamorada* y *Pueblerina*. Antonio María Ramírez aseguraba que, para estudiar el montaje, llegaron a contar los cambios de plano. También fue invitado Francisco Rabal, cuando aún no era un actor famoso.

Al entonces estudiante Joan Garcia i Llobet –hoy doctor en Derecho y en Teología–, aunque no perteneció a la Junta Directiva del CCM, es considerado por Romaguera uno de sus fundadores. Hoy valora aquellos prime-

[15] Entrevista a Antonio María Ramírez, realizada en Barbastro, el 24 de octubre de 1998. En aquellos años universitarios, Antonio María Ramírez era estudiante de Medicina; mientras Fernando Loriente, José María Villota y Fernando Lázaro cursaban Ingeniería Industrial. Asimismo, Jorge Collar, José María Otero, Eusebi Ferrer, Javier Coma y Joan Garcia i Llobet estudiaban Derecho; Fernando Cervigón, Ciencias Naturales; José Luis Guarner y Gonzalo Quesada, Filosofía y Letras.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

ros años de actividades cineclubísticas (desde los inicios hasta 1956) como una etapa muy fructífera:

> En 1954, ya tenía el prestigio hecho. Recuerdo el sonado coloquio que se tuvo en Monterols entre Fernando Loriente y Basilio Martín Patino, director del Cine-Club Universitario de Salamanca (del SEU). Y el impacto que ocasionaron las películas del cineasta amateur Delmiro de Caralt o las experimentales del canadiense Norman McLaren, así como los diversos documentales europeos que se proyectaron en aquellos años de esplendor. Además, el primer Curso de Cinematografía estaba anunciado hasta por las paredes del Metro de Barcelona. Y el rodaje de la primera película didáctica del país, *Lecciones de cinematografía*, filmada en los mismos jardines del Colegio Mayor, también fue sonado[16].

Joan Garcia i Llobet, actualmente capellán emérito del IESE en Barcelona, entrevistado también en 1998, no se olvida del «ambiente de cinéfilos, pero muy divertido, que se había creado con el CCM, a cuyas sesiones asistían algunos residentes del Colegio Mayor –aunque tenían que pagar la entrada, porque los socios abonaban una cuota mensual–; mientras otros estudiantes se "resistían" ante el cine no comercial que se exhibía». Nos explicó, además, que el director del Colegio Mayor Monterols, el catedrático Ponz i Piedrafita, instó a los responsables del CCM a que trataran con profesionalidad el séptimo arte, porque había que hacer el trabajo bien. De ahí que emplearan mucho tiempo a estudiar cine sin disminuir por ello su dedicación a la carrera profesional.

Otro antiguo residente del Colegio Mayor, Jaime Lázaro, por aquel entonces operador de cabina del CCM y después Ingeniero Industrial, declaraba:

> Aún recuerdo con nostalgia mis años de proyeccionista. Tres estudiantes llegamos a obtener el carnet de operador de cabina, tal como exigía la normativa vigente. ¡Y las veces que proyecté *El río*, de Jean Renoir, para demostrar las teorías del «montaje continuo» desarrolladas por Antonio María Ramírez y Fernando Loriente! Además, teníamos una máquina de carbones [OSSA], que nos hacía estar más pendientes de la luz del proyector que de la visión de la película.[17]

[16] Entrevista a Juan García i Llobet, realizada en Barcelona, el 18 de octubre de 1998.
[17] Entrevista a Jaime Lázaro, realizada en Barcelona, el 11 de febrero de 1999. Jaime Lázaro falleció en Madrid, en mayo de 2011.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

De estos primeros promotores, cabe destacar también a Jorge Collar, que enseguida se fue a París y actualmente es crítico cinematográfico de la revista *Nuestro Tiempo* desde hace más de cincuenta años. Cronista desde los inicios del Festival Internacional de Cine de Cannes, los dirigentes del certamen le han rendido un homenaje como decano de los corresponsales españoles en Francia.

En 1958, el CCM ya contaba con setenta socios, entre ellos diversos profesionales del cine que, junto a los estudiantes universitarios, dirigían las actividades y ponían a disposición sus conocimientos y los medios técnicos necesarios para dar una formación cinematográfica lo más completa posible.

Por eso, en 1959, cuando Radio Nacional de España (RNE) en Barcelona instituyó los Premios "Sant Jordi" de Cinematografía, el Jurado formado por los críticos de cine barceloneses otorgó al CCM el galardón al Mejor Cine-Club de Cataluña. El Secretario del Jurado, Jordi Torras, lo relató así en 1984:

> El Cine-Club Monterols se llevó el primer "Sant Jordi" de la serie, y eso por dos razones poderosas: por el hecho de haber promocionado la colección de libros de cine Rialp y por ser responsable de la edición de *Documentos Cinematográficos*, revista mensual dedicada al estudio de los grandes clásicos, de las diversas escuelas cinematográficas y al análisis de los filmes más significativos de cada época y momento[18].

En junio de 1960, la *Revista Internacional del Cine* en su edición española –que mensualmente premiaba a los cine-clubs que desempeñaban una labor eficaz en la difusión de la cultura cinematográfica– también galardonó al CCM por «el curso de formación que ha sido estructurado con arreglo a un claro concepto de lo que debe ser un cine-club. Es justo y necesario destacar la gran personalidad conquistada por él. Entre estas obras se encuentra la colección de libros de cine de la Editorial Rialp. Su actuación –concluía esta revista– rebasa los límites normales de un cine-club».

Volviendo a la historiografía actual, en su voz sobre el CCM, continúa Joaquim Romaguera:

[18] Jordi Torras, *La febrada del cine-club en la xardorosa nit espessa. Apunts per a una història*, en *Història de la Catalunya Cinematogràfica*, vol. I, Barcelona, Federació Catalana de Cine-Clubs, 1984, p. 187 [la traducción al castellano es mía].

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

> Se pone en contacto con la Biblioteca de Cinema Delmiro de Caralt para acceder a la información de primera mano, y al descubrir una serie de textos notables extranjeros dan inicio en 1957 a la importante colección Libros de Cine de la Editorial Rialp, de Madrid, que se mantiene vigente encargándose de la edición, traducción y prólogo de los libros, sin olvidar la publicación de textos españoles, cuyas obras aún son de referencia como Fernando Méndez-Leite, José López Clemente, Josep Torrella, Jordi Grau, José María García Escudero y Josep Maria Baget. Gracias a toda esa plural actividad, sustentada por los residentes y un elevado número de socios externos, el Cineclub Monterols recibe en 1959 el premio Sant Jordi de Cinematografía que otorga Radio Nacional de España al mejor cineclub de Catalunya, en 1960 el de *Revista Internacional del Cine* por iguales motivos y en 1964 el premio de cinematografía del Ministerio de Información y Turismo a Libros de Cine[19].

Documentos Cinematográficos (1960-1963)

Fruto de la actividad del CCM, un buen número de sus miembros, residentes y no residentes del Colegio Mayor, adquirieron una buena formación en los diversos aspectos del séptimo arte. Algunos de ellos optaron al terminar sus estudios por orientar su trabajo profesional en áreas relacionadas con la cinematografía. Aparece así la revista *Documentos Cinematográficos,* como idea de Fernando Lázaro desarrollada por Fernando Loriente, que tenía en su *staff* a varios miembros del CCM, propiedad de una empresa modesta, Indelain. Publicó diecinueve números desde mayo de 1960, aceptablemente recibidos por la crítica. Obviamente, quienes se ocupaban de la dirección de la revista y de la empresa actuaban con plena libertad, conforme a su criterio personal, artístico y económico. La revista alcanzó indudable prestigio, pero resultaba deficitaria y se interrumpió en julio de 1963.

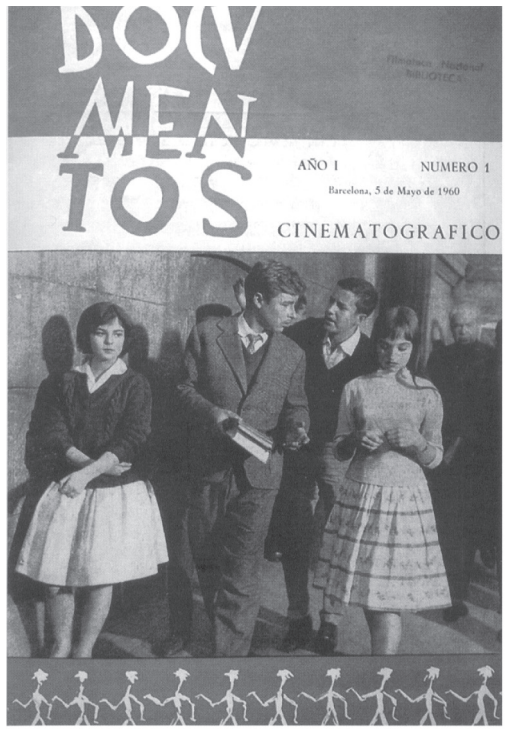
Su génesis la explicaría el propio editor, Fernando Loriente –que con el tiempo sería profesor titular de Ingeniería en la Universidad de Cantabria–, en una extensa entrevista publicada en 1962. Ante la pregunta de si tenía algo que ver *Documentos Cinematográficos* con el CCM, respondió:

> Iba a decirle que no tiene nada que ver con el Cine-Club Monterols, pero mentiría. Efectivamente tiene algo que ver en cuanto fue una idea que nació en el Cine-Club. Un hombre que hoy lo ha dejado, Fernando Lázaro, puso prácticamente en órbita la idea de la revista, no sé con qué habilidad lo hizo, fue a caer en mis manos, y tiene que ver con este sentido. Parece ser

[19] Romaguera, *Cineclub*, p. 678.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

que la primera etapa del cohete partió de Fernando Lázaro, quien era Presidente del Cine-Club. Pero de hecho, Lázaro después de lanzar el cohete al espacio, debido a sus ocupaciones profesionales, tuvo que abandonar Barcelona, dejando la revista no en órbita como propiamente he dicho antes, ésta es la desgracia, sino lo dejó navegando hacia otras galaxias. Entonces yo me encontré frente al cuadro de mandos y aquí estoy todavía gobernándolo o mejor supervisándolo y el señor Ripoll va dentro[20].



La cabecera *Documentos Cinematográficos* tenía por subtítulo *de la Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt, editados por el Instituto de la Información, S. L. Paseo de Gracia, 23 – Barcelona 7 – España*. Durante la primera época, hasta 1962, el *staff* sería el siguiente: presidente ejecutivo: Fernando

[20] *Entrevista con Fernando Loriente*, *Diagonal*, núm. 17 (diciembre 1962), pp. 39-40, sin firmar. Fernando Lázaro –de quien hablaremos de nuevo más adelante– ya se había marchado a Madrid, para trabajar como director gerente de la productora Procusa. Antes, en *Documentos Cinematográficos*, había publicado varios artículos sobre economía y coproducciones, que ya evidenciaban su preparación profesional. Joan Ripoll fue redactor-jefe de la primera etapa de la revista.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Loriente; Consejo de redacción: Eusebio Ferrer, José María Otero y Gonzalo Quesada. Director: José María Carcasona; redactor jefe: Juan Ripoll; diseñador: José María Grau.

El Instituto de la Información no era una empresa del Opus Dei, como han afirmado en su *gran relato* algunos historiadores del cine, que hablan también de la revista *Documentos Cinematográficos* como una publicación de la Obra. Eusebi Ferrer, después periodista e historiador[21], nos lo contó así el mes de diciembre de 1998:

> El Instituto de la Información (Indelain) fue una empresa formada por los profesores José Figuerola y Juan Ginebra, y por el propio Fernando Loriente, que era ingeniero industrial. Lo recuerdo muy bien, pues llegué de Madrid contratado como secretario general. Entre las actividades que tenía –relacionadas con un proyecto de informatizar (antes de la era de los ordenadores) todo tipo de datos con unas fichas perforadas que patentó y denominadas *peek-a-boo* y en el cual trabajábamos para la Compañía de Tranvías–, estaba el cine como gran medio de comunicación. Asimismo, con Figuerola, Joan Ripoll, Javier Coma y María Teresa Puga (mi esposa), etc., nos encargábamos de la traducción y edición para Salvat de la Enciclopedia de la Ciencia y la Técnica. Finalmente, siguiendo el modelo americano, se montó *Supermarket* (en la Ronda de San Pedro), que fue uno de los primeros supermercados de Barcelona. Por tanto, la creación de la revista *Documentos Cinematográficos* estaba dentro de la empresa, cuya primera sede fue en una pequeña oficina de alquiler, en el inmueble donde se ubicaba el cine Fémina de Barcelona. Después, al crecer, nos trasladamos a la Rambla de Catalunya[22].

Por su parte, Fernando Loriente, desde Santander, añadía en enero de 1999:

> La empresa la creé con dinero de mi padre, con el cual arranqué también la revista. La ayuda de Delmiro de Caralt fue más bien moral que una subvención concreta. La gente del Cine-Club Monterols que estaba en la redacción se había formado en esa Biblioteca; la cita fue por agradecimiento[23].

[21] Eusebi Ferrer cursó también la carrera de Derecho y fue secretario general del Ateneu Barcelonès. Director de información y publicaciones del IESE en Barcelona, publicó varios libros de Historia de España con su esposa, María Teresa Puga. Falleció en Madrid, en noviembre de 2013.

[22] Entrevista a Eusebi Ferrer, realizada en Madrid, el 28 de diciembre de 1998.

[23] Conversación telefónica con Fernando Loriente, el 12 de enero de 1999.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

En la segunda época de la revista, la publicación llegó a venderse en los kioscos. Los entonces redactores-jefe eran José Luis Guarner (Madrid) y Javier Coma (Barcelona). Seguía como director José María Carcasona y, como secretario ejecutivo, Joan Ripoll.

El desaparecido José Luis Guarner –que en sus últimos años fue crítico cinematográfico de *La Vanguardia*– es considerado por la revista *Nickel Odeon* el mejor crítico de cine de habla hispana[24]; mientras Javier Coma –licenciado en Derecho– es actualmente uno de los más prolíficos ensayistas de cine, especialista en filmes de género y en cómics. De Joan Ripoll hablaremos más abajo.

Sobre el cierre definitivo de *Documentos Cinematográficos*, Coma afirmaba en el mismo mes de enero:

> La verdadera razón de la ruina fue por la terminación de la Enciclopedia Salvat de la Ciencia y la Técnica. Esta traducción española de MacGraw-Hill empleó a mucha gente y mantenía la revista de cine. Cuando concluyó la edición de la enciclopedia, empezó a despedirse al numeroso personal que llenaba el doble piso del número 104 de la Rambla de Catalunya, y cayó también *Documentos Cinematográficos*. Después, Fernando Loriente trasladó el susodicho Instituto de la Información, S.L., a Bilbao, donde montó una empresa de relaciones públicas, que durante tres meses dirigí (año 1964)[25].

Proseguía diciendo que, en verano de 1963, tenían prácticamente compuesto el número 20 de la revista, con un extenso dossier sobre el género *western* –donde debutaba Ramon Moix (entonces todavía no firmaba Terenci Moix)– cuando se dejó de publicar.

> Como la publicación contaba entonces con dos redacciones (Barcelona y Madrid), se retrasaba la edición. Al salir tarde, los anuncios de las películas salían con retraso y las distribuidoras no querían pagarlos; aunque teníamos una eficiente agencia de publicidad, que llevaba un tal Bermeosolo. Francamente, en esta segunda época, no hubo empresario. Pienso que la idea de Fernando Loriente –un hombre muy emprendedor, por otra parte– fue crear en España un *Motion Picture Herald*…, con anuncios de distribuidoras y exhibidores, de maquinaria, etc.; pero fallamos todos[26].

[24] Cfr. *Encuesta sobre los críticos y los libros*, *Nickel Odeon*, núm. 23 (2001), pp. 164-175, monográfico "La crítica, un oficio del siglo XX". Guarner falleció en Barcelona, en noviembre de 1993.

[25] Entrevista a Javier Coma, realizada en Barcelona, el 3 de enero de 1999.

[26] Entrevista a Javier Coma, realizada en Barcelona, el 3 de enero de 1999.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Eusebi Ferrer, en la entrevista que le hicimos en 1998, aportaba algunos datos concretos: «No había suficientes suscriptores y sólo nos quedaban cien mil pesetas (para hacer un número, de mil ejemplares). No había la más mínima estrategia comercial; lo que hacíamos era escribir, pero no sabíamos vender».

Asimismo, José María Otero, que trabajaba en los estudios de doblaje Metro y era miembro del consejo de redacción de la revista, hace un balance positivo de *Documentos Cinematográficos*:

> Al llevar la revista teóricos, se hundió. Sencillamente, por falta de visión económica; no teníamos recursos ni lográbamos autofinanciarnos. Además, éramos bastante idealistas. Pero tuvimos una visión premonitoria de la política cinematográfica actual, acaso avanzada a su tiempo[27].

¿Cuáles fueron, en concreto, las aportaciones de *Documentos Cinematográficos* a este mundo profesional? Veamos, entre las valoraciones que se han hecho de la revista[28], la del crítico e historiador Esteve Riambau, profesor titular de la Universidad Autónoma de Barcelona y actual director de la Filmoteca de Catalunya, que en 1998 escribió en un diccionario la voz dedicada a *Documentos Cinematográficos*:

> Su primer número apareció en mayo de 1960 bajo la dirección de José María Carcasona y con un consejo de redacción inicialmente constituido por Eusebio Ferrer, José María Otero y Gonzalo Quesada. En el editorial de presentación se establecía la pretensión de "estudiar el hecho cinematográfico en su totalidad, abarcando tanto el aspecto cultural y artístico como el social y económico". Cercana a los objetivos de *Film Ideal*, esta publicación inicialmente mensual respondía plenamente a la herencia *cahierista* de la cual había nacido la *Nouvelle Vague* y en sus páginas coincidían entrevistas a François Truffaut con estudios monográficos de los grandes realizadores norteamericanos –Nicholas Ray, Howard Hawks, Vincente Minnelli o John Ford– que habían influido en los cineastas franceses. Paralelamente, la revista otorgaba gran importancia a la vertiente industrial del cine mediante documentados estudios sobre los diversos sectores, y al desarrollo del cine español. El futuro realizador Jordi Grau publicó diversas entrevis-

[27] Entrevista a José María Otero, realizada en Madrid, el 28 de diciembre de 1998.

[28] Para no ser exhaustivos, sólo citaremos el más reciente libro de Jorge Nieto Ferrando, *Cine de papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009 pp. 439-457 (cap. XI: "El *cahierismo* desarrollista de *Documentos Cinematográficos*).

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

> tas con nombres relevantes de la producción nacional. Otro asiduo colaborador, José Luis Guarner, incidía, en cambio, en una vertiente netamente teórica, de la que su texto *Lenguaje y temática del cine interior* constituye toda una definición de principios. Tras una interrupción, a partir de diciembre de 1962, la revista emprendió una nueva etapa con Javier Coma como responsable de la redacción en Barcelona y Guarner de la de Madrid. Conjuntamente con Juan Ripoll firmaron el artículo *La nueva frontera de la crítica*, donde se reivindicaba un punto de vista estético "prescindiendo de toda consideración externa de tipo temático, ideológico o técnico". En julio de 1963, coincidiendo con un dossier sobre Nuevo Cine Español, se anunciaron tres ediciones respectivamente destinadas al aficionado, a los exhibidores y otra al ámbito internacional, pero la revista desapareció poco después tras haber publicado solamente diecinueve números[29].

Algunas de estas afirmaciones han sido matizadas por Joan Ripoll[30], en una entrevista que le hicimos a finales de 1998:

> *Documentos Cinematográficos* intentó implantar en el país una línea crítica derivada, en gran parte, de los entonces ya famosos *Cahiers du cinéma*, donde se formó la futura *Nouvelle Vague* francesa. Fueron tiempos combativos, y en Europa la crítica cinematográfica era fuertemente ideológica: en Francia, frente a los *Cahiers* formalistas y redescubridores del cine americano, se oponía *Positif*, defensor del cine comprometido; un paralelismo equivalente se daba en Italia, con *Bianco e Nero* y *Cinema Nuovo*. A grandes rasgos, los primeros podían ser más o menos confesionales. Mientras que los otros se proclamaban marxistas; polémica que desde el punto de vista estético se traducía en una lucha entre formalistas y defensores del mensaje. Nuestra revista, en los albores de los años sesenta, representaba el primer intento serio en España de interpretar el cine como una unidad que comprendiera, al mismo tiempo, el arte, la industria y el pensamiento. No valorábamos las películas por sus meros valores testimoniales; aceptábamos el mensaje –social, político, etc.– siempre que viniera traducido por un vehículo formalmente válido. No nos refugiábamos en la estética, ni era nuestra postura "escapista" –como se ha escrito–, sino "comprometida". Para *Documentos Cinematográficos* primero era la forma, que incluía el mensaje; para otros, el mensaje era lo primero, aunque el film no estuviera logrado. Para nosotros, una película era buena porque era válida estéticamente. Por ejemplo: nuestros antagonistas acusaron a *Las vacaciones de*

[29] Esteve Riambau, *Documentos Cinematográficos*, en *Diccionario del Cine Español*, p. 294.

[30] Joan Ripoll, su primer redactor-jefe, verdadero impulsor de la colección de Libros de Cine Rialp, fue director de la Obra Cultural de la Caixa d'Estalvis de Sabadell (hasta 1994) y después vicepresidente de la Academia de Bellas Artes de Sabadell.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

> *M. Hulot*, de Tati, de no poseer mensaje; mientras nosotros vimos en su forma una crítica a la burguesía. Pero no así en la estética de *La venganza*, de Bardem. De ahí, también, que tuviéramos "enemigos" con opiniones en contra, por centrarnos en la estética y en el cine americano[31].

Sin pretender hacer aquí un análisis del contenido de *Documentos Cinematográficos* –cuyos sumarios se reproducen en el citado libro *Cinema y vanguardismo*, así como una antología de sus principales artículos (cfr. cap. III, pp. 131-301)–, cabe afirmar, como valoración personal, que los diecinueve números editados demuestran un alto nivel profesional.

Sus secciones ofrecían material de enorme interés para la industria del cine: datos sobre la política de coproducciones entonces en boga, los costos de las películas, innovaciones técnicas, información para los exhibidores –las fichas de los filmes eran muy completas para aquellos años–, recomendaciones para los distribuidores (incluso para la importación de títulos extranjeros), con cifras de la aceptación de los filmes allende las fronteras, etc. También se apreciaba un intento de unir las tres ramas de la industria (producción, distribución y exhibición) –a veces, con intereses enfrentados– en un proyecto común: el arte cinematográfico.

No era –ni es– habitual que las revistas de cine ofrecieran esos datos profesionales. De ahí que –salvando las distancias– la propuesta de *Documentos Cinematográficos* pudiera compararse a los servicios que brindan publicaciones como la estadounidense *Variety*.

Aparte de las reseñas especializadas y de los extensos análisis de películas, destacaban las documentadas crónicas sobre los principales festivales de cine: Cannes, Venecia, Berlín, San Sebastián…, con firmas como Jorge Collar, el jesuita Carlos María Staehlin, el también crítico Mariano del Pozo –estos dos últimos hoy desaparecidos–, etc.

Asimismo, la información sobre el cine autóctono era rica y rompía una lanza en favor de la renovación encabezada por aquella generación de los años sesenta, denominada Nuevo Cine Español. Con ese fin, iniciaron la publicación de un diccionario de cineastas e hicieron entrevistas a algunos de los realizadores más destacados de aquellos años.

Dejemos que hable ahora una de las firmas más relevantes, el antiguo redactor-jefe en Barcelona, Javier Coma, en la citada entrevista del mes de enero de 1999:

[31] Entrevista Joan Ripoll, realizada en Sabadell, el 31 de diciembre de 1998.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Frente a la crítica cinematográfica en los medios informativos, casi por completo aquejada de alta insuficiencia cultural en lo referido al cine y también a otros terrenos próximos a él, los de *Documentos Cinematográficos* nos sentíamos algo así como los poseedores de la verdad, en parte por nuestra juventud, en parte por nuestros superiores conocimientos en muchos e importantes aspectos. La comparación de nuestros gustos –que serían base de los generalmente asumidos después e imperantes hoy día– con los exhibidos por los críticos de los medios informativos en la época nos condujo a una actitud de inconsciente y semipueril suficiencia, radicalizada hasta límites francamente exóticos. Ahora bien, los hándicaps que padecíamos y que entonces preferimos ignorar –sobre todo el de no haber visto infinidad de películas, el conocer muchas en versiones españolas que las desfiguraban, y el no saber gran cosa en torno a los procesos de elaboración de cada film sobre el que escribíamos– también los sufrían los susodichos críticos de los medios informativos… y de ahí, probablemente, que no reparáramos en la importancia de tales carencias. Equiparados a estos críticos en la falta de los conocimientos necesarios, teníamos la ventaja de disfrutar, admirar y reverenciar películas de Fritz Lang, Howard Hawks, Otto Preminger, John Ford, Vincente Minnelli –por citar ejemplos emblemáticos al respecto– que aquéllos no podían siquiera comprender: las votaciones del Jurado de los 13 resultan notoriamente significativas en cuanto a todo ello[32]. Vencimos en la guerra de la sensibilidad cinematográfica, como ha quedado harto claro después, y por ello creo que aquella juvenil e ingenua audacia tuvo resultados inmediatamente positivos. La mayoría de los textos que entonces escribimos me parecen infumables hoy día, pero fueron tan necesarios como vanguardistas en aquella época de pésima cultura cinematográfica dentro de las latitudes carpetovetónicas. La crítica entonces más avanzada en Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia defendía prácticamente lo mismo que nosotros[33].

[32] Cabe consignar que ese "Jurado de los Trece" fue también pionero en la valoración de las películas de estreno con asteriscos (equivalentes a las estrellas de hoy), tan de moda en las publicaciones actuales. En la primera época de *Documentos Cinematográficos* intervinieron otros críticos ajenos a la revista, como Esteban Bassols, Pascual Cebollada, Carlos Fernández Cuenca, Ernesto Foyé, Josep Palau, Jesús Ruiz y Horacio Sáenz-Guerrero (que sería después director de *La Vanguardia*), junto a cineastas como Julio Coll, Manuel Goyanes, Paco Pérez-Dolz y Francesc Rovira-Beleta. Y en la segunda época, se incorporaron críticos como Marcelo Arroitia-Jáuregui, Juan Cobos, Luis Gómez Mesa, Félix Martialay, Juan Munsó Cabús, Jaime Picas, Vicente Antonio Pineda, Miquel Porter, Pedro Rodrigo, José Sagré, y Alfonso Sánchez, y otros cineastas como Cesáreo González, Joaquín Jordá, Germán Lorente y Eduardo de la Fuente, saliendo algunos de los anteriores.

[33] Entrevista a Javier Coma, realizada en Barcelona, el 3 de enero de 1999.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Por último, Coma sostenía que, tanto en el CCM, como en *Documentos Cinematográficos*, había un clima de libertad: «No éramos confesionales –como la revista *Film Ideal*–[34], hacíamos lo que nos daba la gana; nunca recibimos consignas, ni orientaciones. No fue un grupo cerrado. Se ha extendido un concepto falso, que no responde a la realidad». Y añadió: «En la segunda etapa de la revista, *Documentos* se hizo más crítica, más polémica: en la primera época primaba más la información ligada a la industria, pero no creó opinión; sí lo hacía en la última etapa, como se vería después por la influencia de José Luis Guarner en *Film Ideal*». Sobre el director de la publicación, José María Carcasona, aseguró que nunca intervenía; firmaba como tal porque era el único que tenía carnet de periodista.

Colección de Libros de Cine Rialp (1957-1965)

La segunda realización importante del CCM referida por Joaquim Romaguera fue la edición de libros de cine; una colección especializada, publicada por Ediciones Rialp S.A., de Madrid, que tenía entonces sucursales en México y Buenos Aires.

En aquel momento no había en España más obras sobre cine que las llegadas de Francia y algunas traducciones hispanoamericanas. La colección fue una iniciativa de varios miembros del Cine-Club, pues seleccionaban y traducían obras clásicas, que ellos mismos se encargaban de prologar y ofrecer para el mercado de habla hispana. Cada libro exhibía el logotipo del CCM, y ponía debajo: "Libros de cine. Colección dirigida por el Cine-Club Monterols, de Barcelona". Más adelante –como ha quedado apuntado por la voz de Romaguera, que cita a Joan Ripoll como el director de la colección– publicaron libros de autores españoles.

Con los primeros títulos –que vieron la luz el año 1957–, se editó un folleto de promoción que decía:

> La constante evolución del cine, desde sus comienzos a nuestros días, ha llevado consigo la implantación de una auténtica cultura cinematográfica a la que han aportado su experiencia los especialistas de todas las ramas que forman el complejo mundo del cine. Esta misma complejidad, que hace

[34] El término "confesional" –referido también antes por Joan Ripoll– procede del compromiso que tomaron algunos críticos y revistas de cine tras el discurso del Papa Pío XII sobre el buen empleo del séptimo arte, titulado *El film ideal* (1955). De ahí, pues, tomaría el nombre esa revista editada en Madrid, que nació en octubre de 1956.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

> del cine un nuevo medio de expresión asentado sobre unas bases de arte, industria y pensamiento, exige que tal cultura esté alimentada también por esta triple aportación. Así toda nueva evolución del cine supone una solución de problemas de la más diversa índole, desde los puramente técnicos a los económicos sin olvidar los artísticos, morales y psicológicos.
>
> La colección Libros de Cine Rialp está pensada para constituir una verdadera biblioteca especializada, formada por las más importantes obras de los distintos especialistas nacionales y extranjeros, atendiendo a las necesidades aludidas y que son consustanciales a la expresión cinematográfica, a fin de proporcionar los elementos indispensables para el estudio de la misma y poniéndolos tanto al alcance del profesional como del público aficionado. Desde los autores clásicos en el género, hasta los nuevos nombres de los estudiosos actuales, la colección recoge todo cuanto de interés se escribe hoy en el mundo sobre el particular. De ahí la variedad de sus títulos y autores, encuadrados en las distintas series perfectamente delimitadas, seleccionados con un recto criterio de eficacia y seriedad[35].

La relación de los cuarenta y seis títulos publicados a lo largo de una década deja constancia de la tarea acometida por estos cinéfilos de vanguardia. Tanto es así que, en 1964 –un año antes de que el CCM dejara de dirigir esta colección– el Ministerio de Información y Turismo español reconoció a sus promotores con el mencionado premio nacional. El diploma otorgado dice así: «Premio de cinematografía a la Colección "Libros de Cine", dirigida por el Cine-Club Monterols, de Barcelona, y publicada por "Ediciones Rialp, S.A.", por la continuidad en número y selección de las obras que la componen. Madrid, 27 de enero de 1964. El Ministro de Información y Turismo. Firmado: Manuel Fraga Iribarne».

Distinción gubernamental (publicada en el Boletín Oficial del Estado, del 19 de febrero de 1964) que valoraría el entonces presidente del CCM, Eusebi Ferrer, en una entrevista donde comentaba también la génesis y los objetivos de esta colección:

> Como es de suponer, no se pretendía lanzar una serie de libros originales sobre cine. Los universitarios que formábamos el Cine-Club nos veíamos

[35] El folleto, como los libros, está encabezado por «Colección dirigida por el Cine-Club Monterols, de Barcelona» (en realidad, estaba delegado Joan Ripoll como director de la misma y las gestiones de contrato con los autores) y concluye con «Las series en que se divide la Colección, diferenciadas por el color de la franja de la cubierta, son las siguientes: Rojo: Técnica. – Amarillo: Historia. – Verde: Estética y Crítica. – Azul: Sociología. – Siena: Obras generales. – Naranja: Guiones».

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

> siempre en la dificultad de encontrar los libros apropiados para nuestras necesidades: dificultades de idioma y de títulos, puesto que entonces existían muy pocas colecciones de esta especialidad que reunieran una serie interesante de títulos. En España apenas nadie escribía sobre el tema. […] El trabajo de búsqueda y recopilación que realizábamos para salir adelante, creímos conveniente concretarlo porque sería de gran utilidad a los otros aficionados al cine.
>
> […] Lo que sí representó una novedad en nuestro país fue la idea de reunir unos títulos, de formar una colección. Y vista así, en conjunto, no se falta a la verdad si se afirma que, en cuanto al número de títulos que la componen y años que lleva existiendo, es una de las más importantes del mundo.
>
> Podemos ponernos en plan trascendental al afirmar que el meollo de nuestro problema era el del cine: arte e industria. La idea de la colección de libros necesitaba un apoyo económico para llevarse a cabo. Y como *Las noches de Cabiria*, cuyo guión fue rechazado a Fellini por unas once productoras, la colección fue rechazada por varias editoriales, hasta que Ediciones Rialp se interesó por la idea. Principalmente fue debido a la buena acogida de su presidente del Consejo de Administración. En cierto modo, esto da una idea de lo que significaba por entonces abordar una cosa así.
>
> Entre el aficionado tuvo la acogida que se esperaba, de lo contrario no se habría luchado tanto para conseguirlo. Sin embargo, el éxito sobrepasó los cálculos más optimistas. Pronto se tuvieron que hacer reediciones y actualmente [habla en 1964] los tirajes son los mismos de las novelas corrientes y, algunos de los títulos, comparables a novelas de gran éxito[36].

Como puede comprobarse por los títulos y autores[37], se publicaron libros sobre una amplísima gama de temas, enfocados desde diversas perspectivas ideológicas, con una mayoría de especialistas extranjeros –desde obras originales de cineastas como Serguéi Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y René Clair, hasta textos de teóricos famosos como André Bazin, Jean Mitry, Henri Agel, Renato May, Pierre Leprohon, Marcel Martin o Jacques Siclier– y algunas firmas conocidas del país[38].

[36] Primitivo Rodríguez, *Entrevista con Eusebio Ferrer*, *Diagonal*, núm. 24 (diciembre 1964), p. 19. Más de treinta años después, Ferrer nos comentó que se pusieron en contacto con Rialp a instancias del historiador Florentino Pérez-Embid –reconocido catedrático, que vio la importancia del cine en la cultura– y destacó a Fernando Loriente como uno de los que tuvieron la idea de esta colección, además de ratificar que realmente la dirigía Joan Ripoll en representación del CCM.

[37] Para un listado completo de la colección, cfr. Caparrós Lera, *Cinema*, pp. 107-109.

[38] Tras una larga década sin nuevas ediciones, la Colección de Libros de Cine Rialp inició una segunda época en 1981, con una obra del autor de este artículo: *Travelling por el*

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Junto al trabajo de edición de Joan Ripoll, José María Otero, José Luis Guarner, Jordi Grau y Fernando Lázaro, entre otros, con sus prólogos y filmografías, cabe destacar también la colaboración de precursores del cineclubismo español de vanguardia, como Josep Palau; el director de la revista *Film Ideal*, Félix Martialay; los *cameramen* Tomás y Aurelio G. Larraya; y la de José María García Escudero, quien comentaría después que por su libro *Cine español* –editado en esa colección, en 1962– fue llamado a dirigir la política cinematográfica española en los años sesenta.

Asimismo, en la obra de S.M. Eisenstein, *Teoría y técnica cinematográficas* (1957) vería la luz por primera vez, en lengua castellana, su importante ensayo de 1944, *Dickens, Griffith y el cine de hoy*. Y en un apéndice de ese mismo libro se publicó el célebre *Manifiesto de color*, firmado por Jordi Grau, José Luis Guarner, Fernando Loriente, José María Otero, Salvador Torres-Garriga y el francés Jean d'Yvoire. Un manifiesto innovador y vanguardista, que daría lugar dos años más tarde a la organización de un certamen especializado: la Semana Internacional de Cine en Color, celebrada en Barcelona de 1959 a 1977, bajo la dirección de José María Otero. Diecinueve ediciones, con importantes coloquios y concurso de cortometrajes, que exhibieron algunas de las mejores películas mundiales en color. Tuvieron continuidad en la Setmana Internacional de Cinema de Barcelona (1978-1986), dirigida entonces por José Luis Guarner –ya sin la denominación de Cine en Color–, y concluyeron con el Festival Internacional de Cinema de Barcelona (1987-1990), que presidiría el mismo Guarner.

Colaboración en la productora Procusa (1958-1965)

Otra consecuencia de la formación adquirida en el CCM fue que algunos de sus miembros fueron invitados a colaborar profesionalmente en una empresa de producción cinematográfica (Procusa) montada en Madrid, que tuvo una interesante y no pequeña actividad productora durante ocho años, entre 1958 y 1965.

cine contemporáneo, cuando personalmente ya era director del CCM. En los noventa, se encargó de la dirección de esta nueva serie Juan José García-Noblejas, antiguo director y profesor del Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual en la Universidad de Navarra, y después de la Pontificia Universidad de la Santa Cruz (Roma). En los últimos años se han publicado otros cuarenta volúmenes y se han reeditado algunos de los clásicos dirigidos por el CCM.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Antonio María Ramírez, en la entrevista antes citada, recordaba la visita que uno de los promotores de Procusa, Alberto Ullastres, hizo al CCM, en 1957. Se entrevistó con el cineasta Antonio Isasi-Isasmendi –que también colaboraba en las actividades cineclubísticas y había supervisado el montaje de la mencionada película didáctica, *Lecciones de cinematografía* (1956)[39]–, para que le aconsejara en aquel proyecto.

Estuvieron bajo contrato laboral, entre otros profesionales, seis nombres que ya han salido citados en este artículo: José María Villota, como consejero delegado; Fernando Lázaro, como director gerente; José María Otero, como productor ejecutivo; José Luis Guarner y Eusebi Ferrer, como guionistas; y Jordi Grau, como ayudante de dirección y después realizador.

Sin embargo, siguiendo el referido *gran relato* y los *mitos* generados durante el franquismo, algunos autores han vinculado esta empresa al Opus Dei. Uno de ellos es Esteve Riambau[40]. Aunque algunas personas que trabajaron en la empresa, procedentes del CCM, tuvieran relación con las actividades de formación cristiana de la Obra, el Opus Dei no interfirió en Procusa[41].

Nos lo confirmó en diciembre de 1998 el que fuera productor ejecutivo de Procusa, José María Otero, por aquellas fechas director general del Insti-

[39] Cfr. la noticia: *En Barcelona se ha realizado la primera película de didáctica cinematográfica*, en *La Vanguardia* (22 abril 1956), suplemento gráfico, artículo sin firmar. Es un cortometraje de treinta minutos (cuya copia se conserva en la Filmoteca de Catalunya, cedida por el CCM). Ha sido revalorizado en el documental biográfico *Paco Pérez-Dolz, un cineasta a tiro limpio* (2014), de Jordi Marcos. Cfr. ficha completa y sinopsis, Ferran Alberich, *Paco Pérez-Dolz. El camí de l'ofici*, Barcelona, Institut Català de les Indústries Culturals – Pòrtic, 2007, pp. 173-174.

[40] Esteve Riambau – Casimiro Torreiro, *Productores en el cine español. Estado, dependencia y mercado*, Madrid, Cátedra – Filmoteca Española, 2008, pp. 506-509, donde concluye: «Aparte de la adscripción opusdeísta de sus creadores, Procusa no se dedicó al cine de apostolado y apenas transitó por las sendas del cine religioso» (p. 507); al tiempo que reconoce que contribuyó al lanzamiento de la actriz y cantante Rocío Dúrcal, en asociación con la productora Época Films.

[41] Personalmente investigué este tema, presentando una comunicación en el II Congreso Internacional de Análisis Fílmico, celebrado en la Universitat Jaume I (Castellón de la Plana), en febrero 2007, donde demostraría cómo los miembros del CCM contratados desarrollaron su trabajo con total independencia y absoluta responsabilidad personal, sin recibir consignas de nadie. Cfr. Josep Maria Caparrós Lera, *Sobre Procusa (1958-1965), una iniciativa de coproducciones europeas y de cortometrajes*, texto publicado en las Actas del referido congreso: Javier Marzal Felici – Francisco Javier Gómez Tarín (eds.), *El productor y la producción en la industria cinematográfica*, Madrid, Editorial Complutense, 2009, pp. 143-164.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

tuto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), del Ministerio de Cultura. En una entrevista realizada en Madrid, manifestó:

> Productores Cinematográficos Unidos, S.A. –más conocida como Procusa– era una empresa formada por personas de las más diversas procedencias e ideas: Gonzalo Fernández de la Mora, Torcuato Luca de Tena, Alberto Ullastres; Eduardo de la Fuente, antiguo republicano, era el Director General de Producción. También colaboraron la mayoría de los que hacían cortometrajes en el área que dirigía Juan Ignacio de Blas –creador de la Librería Visor–. Encontré a veteranos directores como José Luis Sáenz de Heredia, Antonio Román o José María Forqué; y una nueva generación que empezaba a dirigir o a intentarlo, entre los que recuerdo a Antonio Giménez-Rico, José María Gutiérrez, Antonio Mercero, Eugenio Martín, Antonio Pérez Olea; nuevos productores como Elías Querejeta –ex jugador de la Real Sociedad y cabeza de fila del Nuevo Cine Español– y Antonio Eceiza, con los que coprodujimos *Noche de verano*; guionistas como Martín Recuerda y Alfredo Mañas...
>
> Procusa quería ser como una nueva Cifesa, y tomó el modelo en esa importante productora y distribuidora [que desapareció también en los años sesenta], estableciendo relaciones económicas con firmas europeas –de Italia y Alemania–, para realizar coproducciones. José María Villota –que tenía mentalidad empresarial y un planteamiento industrial– fue su verdadero artífice.
>
> Al irse Villota –quien montó con su hermano los estudios de doblaje Exa–, Fernando Lázaro –que era más pragmático y decidido a hacer economías– le sucedió en la dirección. Sin embargo le faltó disponer de una distribuidora propia. El acierto de Cifesa, de Filmófono o de Cesáreo González con Suevia, fue unir producción y distribución. Procusa tenía que buscar para cada película su distribución, sin que nunca estuvieran bien explotadas. Ante esa situación, y pese al acervo patrimonial que se había creado con los negativos de las películas producidas y el *know-how* en producción adquirido, los accionistas en base al poco rendimiento de las películas decidieron disolver la compañía.
>
> Aparte de que Fernando Lázaro o José María Villota fuesen del Opus Dei, este hecho no trascendía a la empresa, pertenecía al ámbito personal. Los ejecutivos teníamos cada uno nuestras opiniones y total independencia. El ambiente era absolutamente profesional y la única orientación era producir un cine internacional de calidad, y dar oportunidad a los jóvenes con cortometrajes[42].

[42] Entrevista a José María Otero, 28 de diciembre de 1998. Pocos meses antes, el mencio-

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Finalmente, volviendo a la historiografía actual, Esteve Riambau valoró así –en la voz de un diccionario editado en 1998– la labor realizada por Procusa:

> Tras la producción de la comedia *El gafe* (P.L. Ramírez, 1958), su actividad se apartó de una línea explícitamente doctrinal para decantarse hacia el ámbito de las coproducciones internacionales, invariablemente efectuadas con la empresa italiana Internazionale Domiziana o la alemana International Germania Films. Fruto de tales contactos surgieron diversos films de presupuesto superior al promedio del cine español de la época y tendencias genéricas vinculadas al *peplum*: *Los últimos días de Pompeya* / *Gli ultimi giorni di Pompei* (M. Bonnard y S. Leone, 1959), *El coloso de Rodas* / *Il colosso di Rodi* (S. Leone, 1961), o *Goliat contra los gigantes* / *Goliath contro i giganti* (G. Malatesta, 1961); al policiaco: *Tiempo de violencia* (G. Bongioanni, 1963) o *Araña negra* (F.J. Gottlieb, 1963), así como al *western*, *La ley del forastero* (R. Rowland, 1963).
>
> También acogió obras primerizas de algunos realizadores: Jordi Grau (*Noche de verano/Il peccato*, 1962) –objeto de críticas por parte del asesor religioso de la empresa– o Antonio Mercero (*Se necesita chico*, 1963), ambos adscritos al Nuevo Cine Español, y la participación como guionistas de José Mª Otero y José Luis Guarner, procedentes del Cine-Club Monterols de Barcelona. Otras líneas de actuación de la empresa fueron las coproducciones con Época Films, *Tengo 17 años* (J.Mª Forqué, 1964), e Impala, *El conde Sandorf* (G. Lampin, 1963), diversos títulos dirigidos por Eugenio Martín, como *Los corsarios del Caribe* (1960), *Hipnosis* (1962) o *Duelo en el Amazonas* (1964), y *Los cien caballeros/I cento cavalieri* (1965), celebrada versión de Vittorio Cottafavi en la evocación de la invasión musulmana de España, producida poco antes de la disolución de la empresa a mediados de los sesenta[43].

En torno a la referencia que hace Riambau sobre las críticas del asesor religioso de la empresa –manifestadas también por Jordi Grau en sus recientes memorias–, cabe explicar aquí que los directores del Opus Dei, sobre todo a partir del Congreso General de Einsiedeln (1956), estaban impulsando la libre participación de personas de la Obra en iniciativas profesionales relacionadas con la opinión pública y que, en ese contexto, y con el deseo de que esos medios pudieran influir con sentido cristiano en el público, en algunas

nado realizador Eugenio Martín hizo unas declaraciones análogas en *Cuadernos de la Academia*, núm. 3 (junio 1998), pp. 265-266.

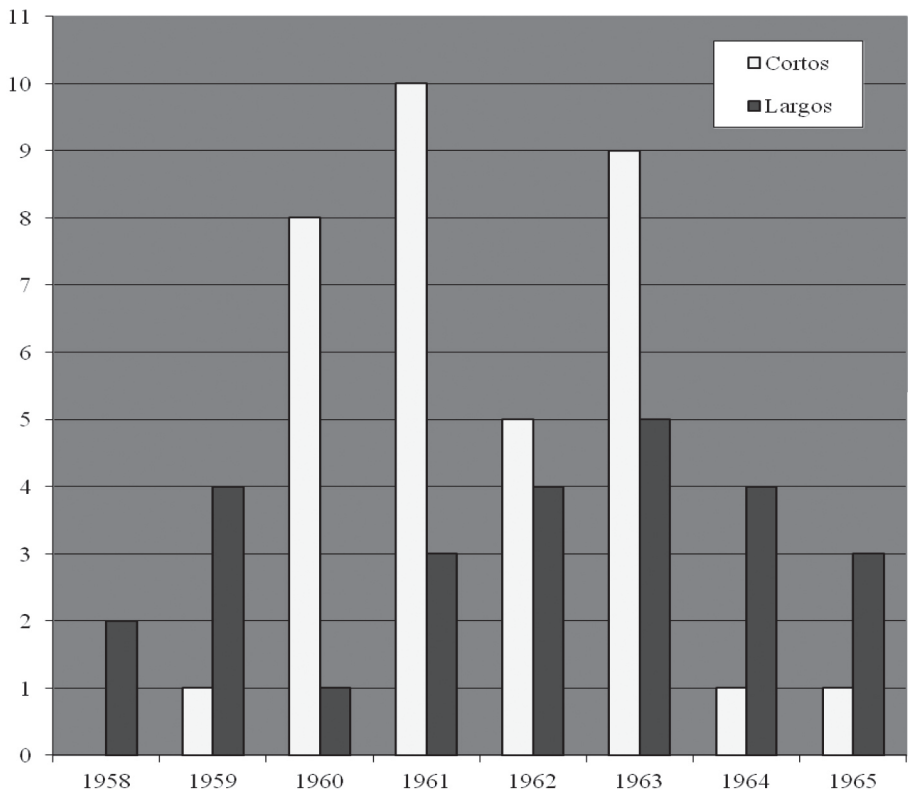
[43] Cfr. Esteve Riambau, *Procusa*, en *Diccionario del Cine Español*, pp. 709-710.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

empresas –que no eran del Opus Dei– se habían contratado asesores religiosos, cosa que entonces no era infrecuente. Además, a todos hubiera gustado que los profesionales que se acercaban a esas iniciativas hubiesen puesto más tarde su creatividad al servicio de la rectitud moral y –quienes la tuvieran– de la fe. Pero, obviamente, cada uno actuaba con libertad y responsabilidad personal; como asimismo han confirmado los miembros del CCM, que después trabajaron en Procusa.

Por otra parte, José María Otero –a instancias de José María Villota, con el que hablamos sólo por teléfono– nos entregó una serie de documentos sobre la productora –con datos sobre su constitución en 1957, aunque la producción no comenzó hasta 1958– y del propio Ministerio de Cultura, con los que pudimos reconstruir su fructífera historia: entre 1958 y 1965 realizaron veintiséis largometrajes y treinta y cinco cortos. Es decir: sesenta y un títulos.

Veamos el gráfico elaborado sobre las producciones anuales de Procusa:



Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Quedaría pendiente ahora el visionado y análisis de tales películas –de los más diversos géneros cinematográficos–[44], para ofrecer una valoración cualitativa de esta amplia producción.

Sea como fuere, Procusa constituyó una iniciativa de coproducciones europeas y de cortometrajes al servicio de la industria cinematográfica española. Una productora que sería calificada por su último representante legal, Fernando Lázaro, como «la historia fallida de un intento ambicioso para el cine español»[45].

Valoración conclusiva

Las muchas actividades del CCM se pueden comprobar también por los programas cuidadosamente conservados en la biblioteca del Colegio Mayor Universitario donde estaba –y sigue estando– ubicado. Las fuentes primarias consultadas denotan la gran actividad desarrollada durante esa época dorada (1951-1966): ciclos de cine documental, amateur y experimental, seminarios sobre teorías fílmicas y André Bazin, cursos de economía y técnica cinematográficas, seis cursos de iniciación al cine –con prácticas de rodaje a cargo de reconocidos profesionales del sector y visitas a los estudios Orphea y Balcázar–, ciclos monográficos sobre cine norteamericano, alemán, francés, italiano, inglés, japonés y español, un seminario dedicado al proceso de producción cinematográfica, estudios sobre los grandes géneros y dibujos animados, lecciones sobre diversos estilos y movimientos fílmicos, introducción a autores vanguardistas como Marcel Carné, Jean Cocteau, Norman McLaren y Alexander Mackendrick, conferencias sobre el cine en color, las superproducciones y la televisión, ciclos dedicados a Alfred Hitchcock y John Ford –entre otros maestros–, encuestas sobre el universitario y el séptimo arte, con un curso de iniciación a la carrera cinematográfica

[44] Una relación completa de todos los filmes producidos –con las fichas técnicoartísticas de los largometrajes, su rendimiento en taquilla y demás datos–, puede hallarse en Caparrós Lera, *Sobre Procusa*, pp. 151-164.

[45] Fernando Lázaro fue ingeniero industrial y más tarde obtuvo el doctorado en Teología; ordenado sacerdote en 1967, falleció en el año 2000 en Argentina (cfr. «Romana, Boletín de la Prelatura de la Santa Cruz y Opus Dei» 16 [2000], p. 291). Contactamos con él en abril de 1999 por correo electrónico y después personalmente en Barcelona, en el mismo año 2000. Leyó el manuscrito de la monografía sobre el CCM antes de ser publicada como libro, y sus amplias declaraciones por e-mail (4 de abril de 1999) pueden encontrarse en Caparrós Lera, *Cinema*, pp. 125-128.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

dirigido por Primitivo Rodríguez Gordillo[46]… En fin, algunos de los más importantes cineastas españoles y realizadores de TV colaboraron y pasaron por las aulas de Monterols, y pusieron al Cine-Club a la cabeza de la cultura cinematográfica del país: desde Luis García Berlanga, Julio Coll, Carlos Serrano de Osma, César Ardavín, Adolfo Marsillach o Pedro Lazaga, por no citar más directores, hasta periodistas como Jaime Arias y Horacio Sáenz Guerrero, pasando por catedráticos de arte como Alexandre Cirici-Pellicer[47].

Por eso, el historiador Joaquim Romaguera cierra prácticamente la voz de estos años del CCM con el siguiente texto: «El curso académico 1965-66 marca el final de la etapa de oro del cineclub, después de quince años de fructífera ejecutoria. Un despliegue que alcanza diversas áreas con el fin de influir en él y con vistas a la profesionalización»[48].

A modo de conclusión, constatamos otras declaraciones testimoniales –dentro de la metodología que ha presidido este trabajo: la historia oral–, ahora de tres principales componentes del CCM.

Jordi Grau, durante la entrevista que mantuvimos con él en Madrid, manifestó:

[46] Primitivo Rodríguez fue también director del Cine-Club y es otra persona clave en la última etapa dorada del CCM, precisamente cuando personalmente me incorporé como conferenciante (1965). Licenciado en Derecho, destacaría después como impulsor del cine infantil y juvenil, empresario cinematográfico y presidente del Gremio de Exhibidores españoles.

[47] Para un listado completo de las personas que intervinieron en el CCM, así como la transcripción de todos sus programas, cfr. Caparrós Lera, *Cinema*, pp. 317-323.

[48] Romaguera, *Cineclub*, p. 678. Aun así, concluye su riguroso artículo con este párrafo: «Después de diez años de silencio, el 23 de marzo de 1976 el Cineclub Monterols vuelve a darse de alta en el Registro Oficial de Cineclubs y nombra director del mismo al historiador Josep Maria Caparrós Lera, quien debuta con un amplio ciclo dedicado a Orson Welles que coordina el historiador Martí Aurell. A partir de entonces, y como siempre sólo para los residentes del colegio mayor, Caparrós presenta cada sábado títulos comerciales de calidad. En 1995, y con motivo del centenario del cinematógrafo, se inicia de hecho la que se considera la segunda etapa del cineclub después de dicha transición. Se abre con un seleccionado ciclo de tesoros del cine mudo sonorizados por el pianista Joan Pineda que alcanza hasta 1996. En los años siguientes la actividad se reduce a un cuidado ciclo anual con presentaciones por críticos e historiadores: Tesoros del cine sonoro norteamericano (1997), Tesoros del cine sonoro italiano (1998), Tesoros del cine cómico (1999), Centenario de Alfred Hitchcock (2000), Homenaje a John Ford (2001), Revisión de S. M. Eisenstein (2002) y Música y cine (2003)»: *ibid*., pp. 678-679. Pero esto ya pertenece a otra historia.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

> Era una época de gente inquieta, un grupo abierto, que atraía, sin olor a naftalina… Fue una aportación de inteligencia en el mundo de la teoría cinematográfica, de la crítica, para abrir los ojos al espectador a nuevas maneras de ver el cine, tratando de huir de partidismos –políticos, religiosos, etc.–; una mirada lúcida, donde relativizábamos la técnica, dando importancia al impulso interior de las películas, a aquéllas que tuvieran algo que decir. A eso llamábamos «películas con alma».
>
> Pienso que detrás del Cine-Club y *Documentos Cinematográficos* estaba la sombra de Roberto Rossellini; su manera de concebir el cine, con relación a la vida[49].

José María Otero –en su despacho de director general de Cine, en Madrid– concluyó con esta valoración crítica de la labor realizada por el CCM durante aquellos años:

> El Cine-Club Monterols había cogido tal fuerza, que –con tantos cineastas y artistas paseando por la casa– perturbaba la vida del Colegio Mayor. Por eso, pensamos trasladar algunas actividades fuera de la residencia universitaria.
>
> Fue también muy importante la colaboración de la Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt –donde preparábamos las charlas y sesiones, con la ayuda de Joan Ripoll– y nuestro cariño por el cine amateur catalán –que había sido vanguardista–; al tiempo que impartíamos conferencias y cursos por toda la geografía de Cataluña, en otras capitales del país y llegamos hasta Andorra.
>
> De ahí que en Monterols se quedaran unos pocos; mientras otros nos dedicábamos a la revista *Documentos Cinematográficos*, a la organización de Coloquios Internacionales y las Semanas del Cine en Color, o a colaborar en la producción cinematográfica, etc.; pues siempre defendíamos las innovaciones tecnológicas y el cine apoyado en la estética y en el hecho económico: arte, industria, pensamiento… Hubo una dispersión y, por tanto, el Cine-Club iría perdiendo impulso con el tiempo.
>
> Ahora bien, tanto el Cine-Club Monterols como los festivales que organizamos fueron un "islote de libertad"; supimos eludir la censura, proyectábamos siempre las películas íntegras, para ello en alguna ocasión cambiábamos el título o simplificábamos el argumento[50].

[49] Entrevista a Jordi Grau, realizada en Madrid, el 28 de diciembre de 1998. Jordi Grau fue uno de los pioneros del Nuevo Cine Español. Miembro después del grupo denominado *Escuela de Barcelona*, había estudiado antes en el Instituto del Teatro de la Ciudad Condal y, becado, en el Istituto Sperimentale di Cinematografia de Roma.

[50] Entrevista a José María Otero, realizada en Madrid, el 28 de diciembre de 1998. Por

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Por último, también entrevistamos al empresario Gonzalo Quesada –doctor en Filosofía y Letras y economista–, que durante su colaboración con el CCM trabajó como productor cinematográfico. Él mismo nos puso en contacto con sus antiguos colegas de Monterols y sintetizaba así aquella época dorada:

> Visto desde la distancia de tantos años, aquel grupo ciertamente se propuso unos objetivos ambiciosos. Con el Cine-Club Monterols, la revista, la edición de libros, etc., se pretendió profundizar en la revolución que el cine, como medio de expresión, iba consiguiendo.
>
> La paulatina introducción de lo que llamábamos la civilización de la imagen habría de influir decisivamente en las formas de expresión oral y escrita. De alguna manera, contribuimos a que el cine se considerara no sólo como espectáculo sino como forma de expresión, cuyo lenguaje influiría enormemente en todas las artes y mostrándolo, además, desde una crítica objetiva y una industria que debía desarrollarse con parámetros económicos.
>
> […] ¿Por qué desaparecimos, como cine-club y revista? Pienso que éramos excesivamente jóvenes (20-26 años), sin ninguna infraestructura financiera o académico-universitaria. Barcelona sólo tenía la UB [Universitat de Barcelona]. Si teníamos alguna madurez intelectual, nos faltaba el respaldo económico necesario a una actividad intelectual entonces poco entendida. Teníamos intuición e ilusiones, no teníamos apoyo económico. Por eso nos fuimos disgregando[51].

En definitiva, en mi opinión, se realizó una tarea ingente –plena de valores artísticos y humanos–, ejercida con libertad y responsabilidad personales, con competencia profesional, al servicio del séptimo arte.

Es el espíritu del Opus Dei el que anima al Colegio Mayor Monterols, donde nace el CCM, institución de vanguardia, con iniciativa y empuje. Ese centro universitario fue su caldo de cultivo, en el que estaban presentes per-

ejemplo, como comentaría en sus memorias el historiador Román Gubern, *Viaje de ida*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 103: «Consiguió proyectar *El acorazado Potemkin*, anunciándola con el título-pantalla de *Las escalinatas de Odessa*».

[51] Entrevista a Gonzalo Quesada, realizada en Barcelona, el 22 de diciembre de 1998. Entre 1954 y 1959, Gonzalo Quesada trabajó como productor en los Estudios Balcázar y en Unión Cinematográfica Eolo, de Barcelona. En el año 1960 pasaría a ser administrador del diario *La Vanguardia*. Quesada –que falleció a principios de 2015 (cfr. *En la vanguardia del cine barcelonés*, en *La Vanguardia*, 23 de enero 2015, p. 33)–, como sus otros colegas citados, nos había entregado asimismo su testimonio por escrito, datado y firmado. A todos ellos, pues, mi reconocimiento.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

sonas de la Obra junto con otros estudiantes, que llegarían a ser figuras destacadas en el mundo del cine. En el origen y desarrollo del CCM, ese espíritu cristiano permitió a unos jóvenes universitarios sacar adelante las audaces realizaciones que hemos historiado.

Josep Maria Caparrós Lera (1943). Catedrático emérito de Historia Contemporánea y Cine de la Universidad de Barcelona y Director del Centre d'Investigacions Film-Història en la misma Universidad. Antiguo crítico de cine (*Pantallas y Escenarios*, *Mundo*, *Cinestudio*, *Nuestro Tiempo*), es autor de más de cuarenta libros especializados. Miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y de la Acadèmia del Cinema Català, el Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC, Madrid) le otorgó el año 2007 la Medalla a la Mejor labor literaria y periodística por toda su trayectoria profesional. En 2012, la revista británica *Sight & Sound* le convocó para seleccionar las Diez Mejores películas de todos los tiempos. Recientemente, ha sido comisario de tres exposiciones sobre cine, y ha dirigido el IV Congreso Internacional de Historia y Cine: Memoria Histórica y Cine Documental (2014).
e-mail: jmcaparros@ub.edu

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei