

RESUMEN

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

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

ABSTRACT

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

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

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

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

El proyecto de investigación *Depósito Zinebi*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El Instituto Vascongado de Cultura Hispánica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

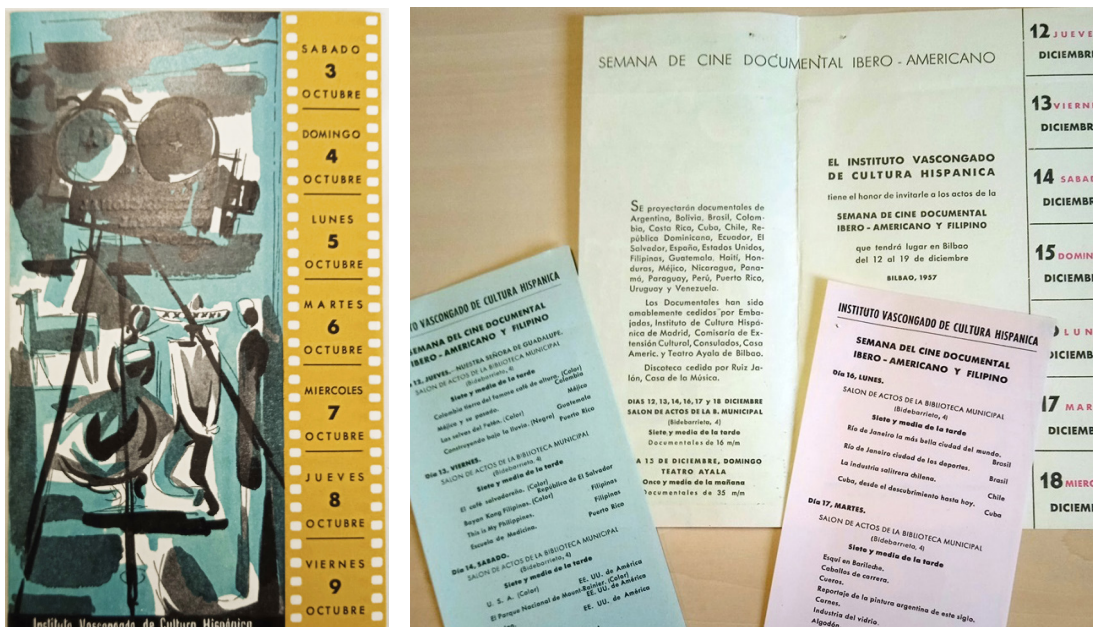
se bajo la inspiración de la obra de Lazúrtegui parece que buscan rebajar el nivel de nacionalcatolicismo e incrementar el de negocio. Ignacio de Urquijo y Solano, conde de Urquijo, asume la presidencia.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

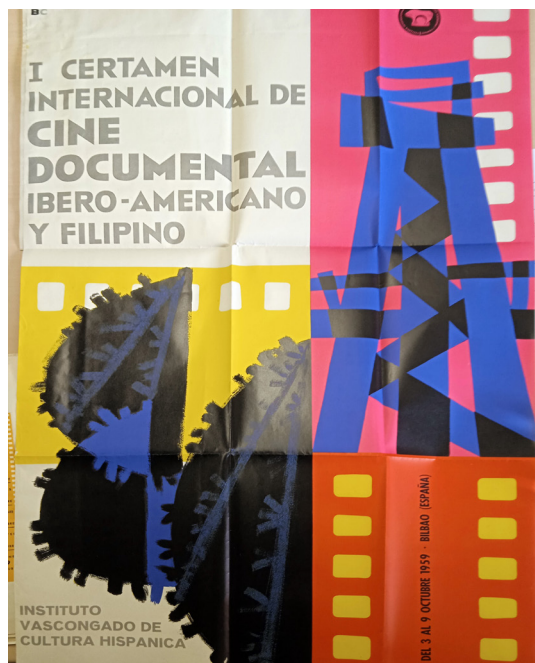
Con la aquiescencia de Muñoz Fontán, se envían por correo aéreo las bases del certamen a todas las embajadas latinoamericanas establecidas en Madrid, a las españolas de América, Portugal y Filipinas, y a los Institutos de Cultura Hispánica en América. En Bilbao, se recaba la ayuda económica de la Cámara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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

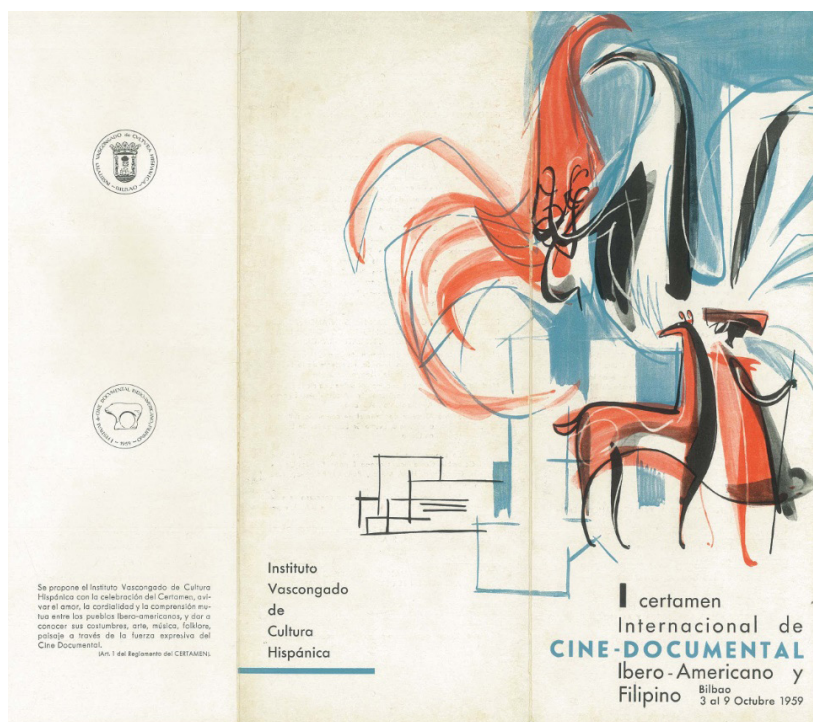
Ignacio de Urquijo, embajador en Quito informa directamente a Blas Piñar que en Ecuador no existe producción documental oficial ni privada y que está intentando obtener del obispo de Guayaquil un reportaje sobre el Congreso Eucarístico Nacional celebrado en dicha ciudad en 1958²⁹. Lo mismo ocurre en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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Una programación de circunstancias⁴⁴

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Película ambiciosa. Por desgracia, la afean muchos retorcimientos de estilo y es rebuscada en punto a su temática. A veces (cementerio desolado, Semana Santa en Cuenca) se afila el buril patético. Angulaciones ramplonas en algunas secuencias. Buen tratamiento de cámara, adecuados movimientos de la máquina (visión panorámica de Cuenca, Hoz del Júcar) en ciertos fragmentos. Desde el punto de vista cromático, algunos planos muy logrados. Impresión de conjunto: más buenos deseos que logros. Pero Carlos Saura dará que hablar porque vale⁴⁸.

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

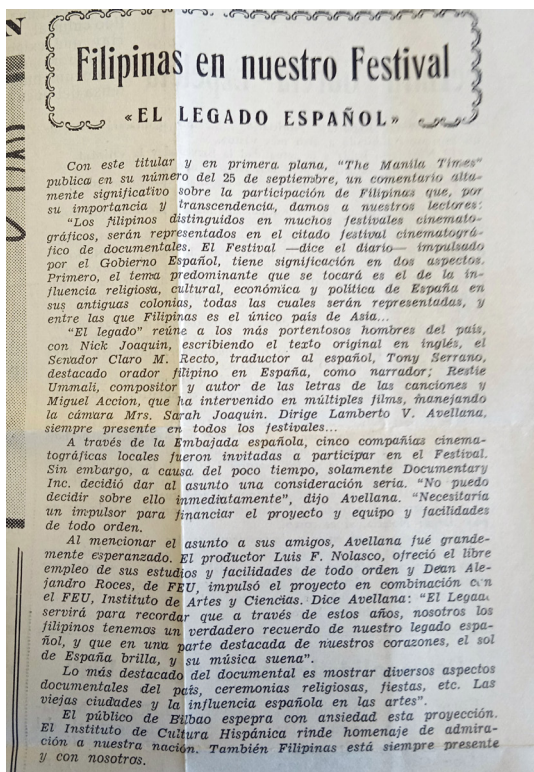
[49] *Idem*.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

[52] *Idem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[62] *Idem*.

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

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

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

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

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

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

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

El amigo (norte)americano

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El palmarés

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

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

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

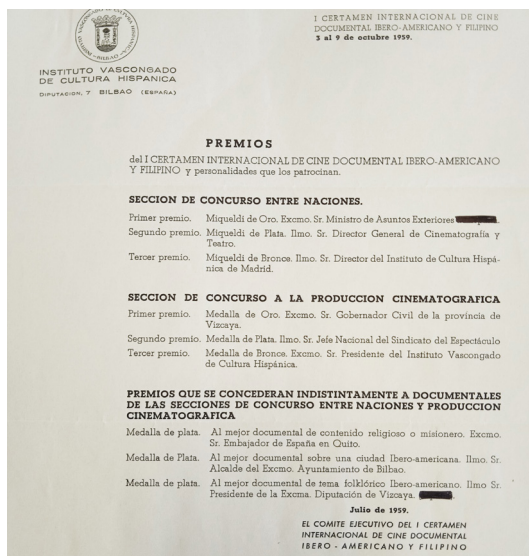
Otro ingrato papel le ha tocado a nuestra vocal-directiva Asunción Artiñano O'Shea, la cual ha tenido que preparar al ramillete de señoritas que han de representar en el Certamen a cada uno de los países concursantes y ahí vean ustedes la papeleta ante la abundancia de beldades y las presiones de los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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

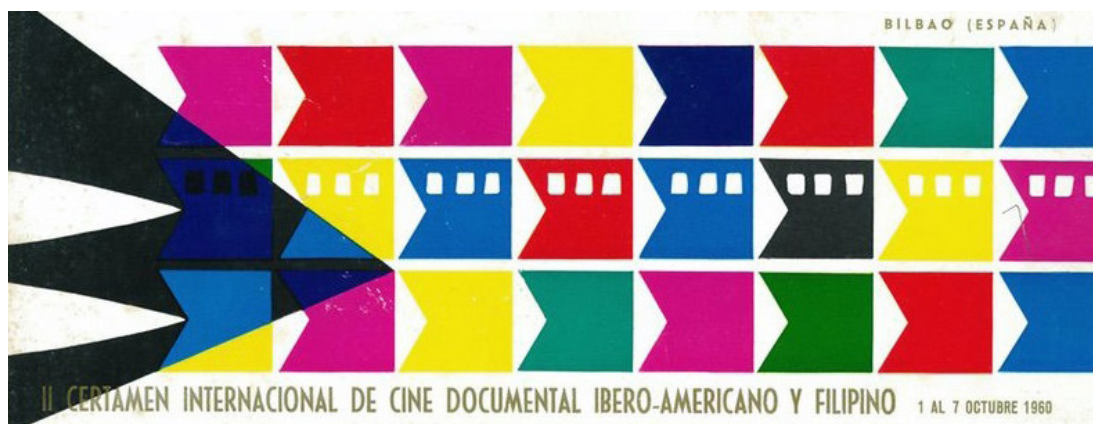
El ICH pretende firmar un acuerdo con algunos gobiernos y con la incipiente Televisión Española para proporcionar una plataforma de difusión a las películas que han participado en el certamen. Y así, el propio organismo cursa una carta al director de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores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

En busca de la continuidad

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



30 países participan en el II Certamen

El Excmo. Sr. D. Fernando M.^a Castiella, presidente de Honor :: D. Blas Piñar, Director del Instituto de Cultura Hispánica, inaugurará el Certamen

Después del felicísimo éxito alcanzado por el I Certamen de Cine Documental Hispanoamericano, organizado por el Instituto Vascongado de Cultura Hispánica, de Bilbao, el Comité Ejecutivo del mismo se lanzó inmediatamente a preparar la segunda edición de 1960, procurando mejorar en todo la primer experiencia. El aliento recibido por todas partes impulsó a los organizadores a seguir adelante. Durante todo el año, en las reuniones y juntas del Instituto el tema del Certamen ha estado permanentemente presente ya que en él ha cuajado una de las obras

y Mac-Mahón, en unión con los Sres. Belmonte, vicepresidente y Ugalde, secretario, no han cesado durante el transcurso de este tiempo en hacer gestiones y trabajar incansablemente para disponer este II Certamen. Con ellos han colaborado otros vocales y miembros del Instituto y del Comité.

PAISES PARTICIPANTES

30 países participan en este II Certamen. Por un lado casi todas las naciones hispanoamericanas que tienen producción cinematográfica digna de consideración. Nuestro Cer-

men, en unión con los Sres. Belmonte, vicepresidente y Ugalde, secretario, no han cesado durante el transcurso de este tiempo en hacer gestiones y trabajar incansablemente para disponer este II Certamen. Con ellos han colaborado otros vocales y miembros del Instituto y del Comité.

Juntamente con los países de habla hispana, concurren los demás americanos que tan excelente material presentaron el año pasado, habiendo ganado Canadá el Miqueldi de Oro, según se recordará. El año 1959 la acudieron, fuera de concurso, varios países europeos cuyos documentales causaron profunda sensación. Fué entonces cuando se pensó en ampliar las bases del Certamen a fin de

den: Grecia, Italia, Alemania, Bélgica, Holanda, Suecia, Dinamarca, Inglaterra, Francia, etcétera, con magníficos documentales.

PREMIOS

El Reglamento, traducido a seis idiomas, ha sido repartido con profusión por el mundo, para dar a conocer las bases de este II Certamen, el cual comprende tres Secciones: la primera, la del Premio Internacional con los tres Miqueldis, de oro, plata y bronce para el mejor documental, el mejor cortometraje y el mejor noticiario que se presente. La se-



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

FUENTES

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

BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

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

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

Sábado 3 de octubre de 1959

19:30 - 22:30

Gran Vía - inauguración del certamen

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

Ávila (Carlos Serrano de Osma, 1958), España

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

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

Serenal (Norman McLaren, 1959), Canadá

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

Domingo 4 de octubre de 1959

11:00

Gran Vía

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

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

El río Amazonas (s/r), Colombia

Arte religioso en Bogotá (s/r), Colombia

Sevilla penitente (Luis Ortiz Muñoz, 1958), España

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

El cuaderno (Dino Minniti, 1959), Argentina

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

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

19:30 - 22:30

Gran Vía

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

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

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

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

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

Hombres pájaros (Ramón Valdiosera, 1948), México

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

Lunes 5 de octubre de 1959

19:30

Gran Vía

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

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

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

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

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

22:30

Gran Vía - Documentales italianos y británicos fuera de concurso

Ventimiglia Viareggio (Ubaldo Magnaghi, 1958), Italia

Mani ruvide (Corrado Dragoni, 1954), Italia

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

Giorno di scuola (Giorgio Ferroni, 1954), Italia

Il mio comune (Giorgio Ferroni, 1955), Italia

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

Fantasia sottomarina (Roberto Rossellini, 1940), Italia

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

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

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

Martes 6 de octubre de 1959

19:30

Gran Vía

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

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

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

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

Viva la tierra (Adolfo Garnica, 1959), México

The Jolifou Inn (Colin Low, 1955), Canadá

Aquarelas do Brasil (1955), Brasil

Le Merle (Norman McLaren, 1958), Canadá

22:30

Gran Vía - Documentales franceses fuera de concurso

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

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

Blue Jeans (Jacques Rozier, 1957), Francia

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

Miércoles 7 de octubre de 1959

19:30

Gran Vía

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

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

Mejor Documental sobre una Ciudad Iberoamericana o Filipina

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

Documental de Contenido Religioso o Misionero

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

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

Acero colombiano (Luis David Peña, 1959), Colombia

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

19:30

Biblioteca Municipal

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

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

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

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

Paraguay en marcha (s/r), Paraguay

22:30

Gran Vía - Documentales franceses fuera de concurso

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

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

Bernard Buffet (Etienne Périer, 1956), Francia

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

Le bel indifférent (Jacques Demy, 1957), Francia

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

Jueves 8 de octubre de 1959

16:30

Gran Vía

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

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

19:00

Gran Vía

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

Unidos

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

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

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

Ouro preto (Geraldo Santos Pereira, 1959), Brasil

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

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

19:30

Biblioteca Municipal - Documentales fuera de concurso

Panamá Noticiero Independiente (1959), Panamá

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

22:30

Gran Vía

Brasília (s/r), Brasil

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

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

Viernes 9 de octubre de 1959

19:30

Gran Vía - Clausura - Entrega de premios

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

Recibido: 28 de noviembre de 2023

Aceptado para revisión por pares: 30 de noviembre de 2023

Aceptado para publicación: 13 de febrero de 2024