

Cine Experimental (1944-1946). El extraño caso de una revista española de cine de los años cuarenta que escapa del *glamour* y la arenga

Javier López Izquierdo*
Asier Aranzubia Cob**

1. Introducción

Si, como ya se ha señalado en un lugar distinto a éste¹, la práctica inexistencia de artículos de investigación centrados en el estudio y análisis de publicaciones cinematográficas españolas (especializadas o no) bien puede ser considerada como una de las asignaturas pendientes de nuestra historiografía, el panorama se torna todavía más desolador y, por lo tanto, apremiante cuando dirigimos nuestra atención hacia las publicaciones de la década de los cuarenta. Más allá de ese reducido número de voces dedicadas a las revistas especializadas que pueden encontrarse en varios diccionarios de reciente (o inminente) publicación y algún que otro artículo de mayor alcance y calado (como los que José Enrique Monterde², Fernando González³ y, sobre todo, Joan M. Minguet⁴ dedicaron a *Primer Plano*), más allá de estas aportaciones puntuales, decíamos, el estado de la cuestión, en lo que atañe a los años cuarenta, está lejos de resultar satisfactorio. Las dimensiones de esta laguna historiográfica se acrecientan, además, cuando el investigador cae en la cuenta de que, sobre todo, durante los primeros compases de la década de los cuarenta los contenidos de cine

* JAVIER LÓPEZ IZQUIERDO es profesor de "Teoría y Análisis de la Narrativa Audiovisual" en la Universidad Carlos III de Madrid y coguionista de *Nena* (Xavier Bermúdez, 1997). Es autor de diversos artículos y capítulos de libro sobre el cine español de los años cuarenta, la historia de la televisión española y narratología cinematográfica.

** ASIER ARANZUBIA COB es profesor de "Teorías de la Comunicación Audiovisual" en la Universidad Carlos III. Ha publicado varios artículos en libros conjuntos y en revistas académicas centrados la mayor parte de ellos en la historia y análisis del cine español. Tiene en preparación un libro sobre Carlos Serrano de Osma que publicará Filmoteca Española. Es miembro del consejo de redacción de *Cahiers du Cinéma* España.

¹ Asier Aranzubia Cob, "Contracampo y el cine español" (*El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, Actas del IX Congreso de la AEHC, *Cuadernos de la Academia* n° 13/14, marzo, 2005), pp. 235-256.

² José Enrique Monterde, "Hacia un cine franquista: la línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945" (*La berida de las sombras. El cine español en los años 40*, Actas del VIII Congreso de la AEHC, *Cuadernos de la Academia* n° 9, junio de 2001), pp. 59-82.

³ Fernando González, "El discurso sobre la técnica en *Primer Plano*, 1940-1945", (*Secuencias* n° 19, primer semestre, 2004), pp. 31-51.

⁴ Joan M. Minguet Batllori, "La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*)", (*Tras el sueño*, Actas del VI Congreso de la AEHC, *Cuadernos de la Academia* n° 2, enero, 1998), pp. 187-201.

Cine experimental

NÚM. 6

MAYO-JUNIO

1945



Cine Experimental,
nº 6, mayo-junio
1945

2. Una visión culta del cinema

La acusada atipicidad que supone el nacimiento de una revista como *Cine Experimental* en el año 1944 no se entiende bien sin una visión de conjunto que nos permita retroceder un par de años en el tiempo y que, de igual manera, nos muestre un panorama editorial más amplio, que supere los límites de las revistas especializadas y alcance a determinadas publicaciones culturales universitarias. En otras palabras, *Cine Experimental* es una experiencia radical e intempestiva porque comienza su andadura justo en el preciso instante en el que, como bien ha argumentado Joan Minguet, los discursos cultos (y oficiales) en torno al cinema acaban de pasar a mejor vida y han sido sustituidos (o, mejor, borrados de un plumazo) por los "grumos verbosos de la propaganda burda del franquismo"⁵ en algunos casos, y por la más inane frivolidad en otros. Si a lo largo de los tres o cuatro primeros años de vida del régimen franquista no es demasiado complicado encontrar artículos serios sobre cine en revistas especializadas como *Primer Plano* o, en menor medida, *Radiocinema* (y todavía menos complicado en las secciones de cine de algunas de las

rebasan los límites de las publicaciones especializadas y se extienden por las páginas de una, relativamente amplia, nómina de revistas culturales; hasta el punto de que en no pocas ocasiones será precisamente en estas publicaciones no especializadas donde se reflexione, en torno al cinema, con mayor rigor y elocuencia.

Conscientes, como acabamos de señalar, de que los años cuarenta aportan el caudal más voluminoso a la recién mencionada laguna historiográfica, hemos decidido ocuparnos, en los párrafos que siguen a éste, de una revista publicada en Madrid durante los años cuarenta y que responde al sugerente nombre de *Cine Experimental*.

Apartándonos, en cierta medida, de esos acercamientos histórico-cronológicos que se fundamentan en la descripción de los sucesivos números de la revista, dando cuenta por igual de las modificaciones en el formato y de las novedades en los contenidos y en el equipo de redacción⁵, hemos optado por un acercamiento *distinto* que quiere ser transversal y que, dentro de sus limitaciones (sobre todo espaciales), aspira, por un lado, a ofrecer una visión contextualizada de la revista y, por otro, a llamar la atención sobre varios de los discursos o líneas de contenido recurrentes que atraviesan, eso sí, con intermitencias, las once entregas de *Cine Experimental*.

⁵ Este sería el caso de un texto pionero sobre *Cine Experimental*: Joaquín Romaguera i Ramió, "La revista *Cine Experimental* (Madrid, 1944-46)", *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*, Actas del III Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1991), pp. 51-82.

⁶ Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España* (Madrid, Anagrama, 2004), p. 25.

revistas universitarias patrocinadas por el SEU⁷, como *Haz, Tajo o Juventud*), a partir de 1943 el panorama cambia de manera radical y lo que antes eran comprometidos y elaborados textos a propósito de los valores artísticos del cine se convierten, de golpe y porrazo, en consultorios femeninos o en arengas vocingleras en favor de un cine imperial a la manera de *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942).

Este cambio de rumbo repentino (que como acabamos de adelantar se opera tanto en la muy oficialista *Primer Plano*⁸ como en las díscolas revistas universitarias del SEU) se explica a partir del progresivo alejamiento de los puestos de poder de las gentes de falange, y se explica también debido a la constatación, por parte de las autoridades cinematográficas, de que aquella apuesta por una visión culta del cine no había ofrecido, ni de lejos, los réditos esperados. Así pues, a partir de 1943 las secciones de cine de esas revistas del SEU —en las que hasta entonces se habían planteado, con cierta sensatez, cuestiones relativas al futuro del cine español (tales como la necesidad de crear una escuela en la que se formaran esos cuadros técnicos de los que andaba tan necesitada nuestra industria⁹)— y la práctica totalidad de las



Primer Plano, nº 14.
19-1-1941

⁷ Ha sido Jordi Gracia también quien ha llamado la atención sobre la, en cierta medida, paradójica circunstancia de que fuera precisamente en las revistas del sindicato estudiantil falangista donde se trataran ciertos asuntos espinosos y se citara a determinados autores que en aquel tiempo eran tabú en la prensa del movimiento. Más allá de esa operación de rescate (en aquel tiempo todavía tímida) de una cierta tradición liberal que los falangistas pretenden incorporar a los cimientos ideológicos y culturales del nuevo estado, la razón principal por la que en las páginas dedicadas a la cultura de estas revistas universitarias se podían citar autores que en otras publicaciones estaban tajantemente prohibidos no es otra que el carácter excepcional de la mismas. Carácter excepcional que se concreta en la llamativa peculiaridad de que estas revistas “no pasan censura por delegación de confianza en el director de la publicación” y esto, como añade Gracia a continuación, “explica en buena medida la originalidad de algunos de sus artículos, e incluso de sus propios colaboradores”. Por otro lado, la precariedad de medios convierte a estas publicaciones en altavoces de difusión de reducido alcance, algo que, evidentemente, disminuye su potencial peligrosidad a ojos del Régimen. Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España* (Madrid, Anagrama, 2004), p. 337.

⁸ Joan Minguet ha explicado con claridad las razones por las cuales, a partir de abril de 1942, *Primer Plano* se transforma en una revista frívola: “El periodo que podríamos llamar falangista de *Primer Plano* transcurre entre octubre de 1940, cuando nace la revista, hasta el número del 12 de abril de 1942, cuando *Primer Plano* pasa a depender del Departamento de Cinematografía de la Delegación Nacional de Propaganda de la Vicesecretaría de Educación Popular. Carlos Fernández Cuenca, en tanto que Jefe de dicho departamento de cinematografía, se hace cargo de la dirección de la revista y da un giro a sus contenidos, eliminando cualquier atisbo de culteranismo y apostando claramente por la frivolidad de sus páginas, llenándolas de reportajes sobre rodajes, entrevistas a actores y actrices y, eso sí, dejando de lado la oposición arte/industria para centrar una idea base: el cine español debe reflejar [como acaba de hacer *Raza*] la realidad histórica de los últimos tiempos”. Joan M. Minguet Batllori, “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*)”, (*Tras el sueño*. Actas del VI Congreso de la AEHC, *Cuadernos de la Academia* nº 2, enero, 1998), p. 198.

⁹ En dos números de *Juventud* se reproduce una entrevista radiofónica con los dos promotores de la citada iniciativa: Carlos Serrano de Osma y Aniceto Fernández Armador (nº 65, 15 de julio de 1943 y nº 67, 29 de julio de 1943).



Primer Plano, nº 85,
31-5-1942

Armador, etc.). En última instancia, va a ser la muy heterogénea composición de esta tertulia —por un lado, ingenieros que desde hace tres años enseñan, en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid, los rudimentos técnicos de las distintas profesiones relacionadas con el cinema (electroacústica, sensimetría...) y, por otro, críticos e intelectuales que entienden el cinema desde esos parámetros cultos a los que acabamos de hacer referencia— la que determine la personalidad de la futura revista; en el sentido de que en *Cine Experimental* van a convivir, como consecuencia lógica y directa de la muy distinta procedencia de los miembros de su equipo de redacción, dos tipos claramente diferenciados de artículos o contenidos: los de investigación y divulgación técnica, por un lado, y los de reflexión crítica e histórica por otro. Y si, como ya hemos señalado un poco más arriba, el discurso crítico e histórico contaba con claros y muy recientes precedentes en el mercado editorial de revistas, no se puede afirmar lo mismo a propósito de esa deriva técnica¹¹ de *Cine Experimental*, que no sólo era radicalmente novedosa sino que apenas tendrá descendencia.

¹⁰ En el editorial del primer número se declara que *Cine Experimental* “no entra en competencia con ninguna otra publicación, pretende tener una vida original, cumplir una misión distinta y servir a un sector de público claramente delimitado”, que, se añade más adelante, estaría formado “por los profesionales del cine y todas aquellas personas, cada día más numerosas, que se acercan a su área impulsadas por una afición o vocación seriamente enraizadas” (“Editorial” [*Cine Experimental*, nº 1, diciembre, 1944], p. 1).

¹¹ Que se materializa en artículos que llevan títulos como estos: “En torno al descubrimiento de la hidroquinona”, “Algunos comentarios sobre la rapidez de las emulsiones cinematográficas”, “Cómo se incorpora el sonido a la película Agfacolor”, “Cálculo de la potencia lumínica y de la intensidad del arco para una determinada sala de espectáculos”, “Consideraciones sensiométricas en el registro de sonido” etc. En ocasiones, la mencionada deriva técnica de la revista, flirtea peligrosamente con el disparate. Véase al respecto: Juan José Mantecón, “¿Es el cinematógrafo un arte táctil?” (*Cine Experimental*, nº2, enero, 1945), pp. 79-86.

revistas especializadas se transforman, en el mejor de los casos, en el consabido rincón publicitario de la estrella de turno y, en el peor, en meras correas transmisoras del rancio y ultramontano ideario franquista. Y en esas estábamos cuando de pronto aparece en los quioscos un curioso artefacto que se dice revista pero que tiene forma de libro y en el que se abordan complejas cuestiones de estética cinematográfica.

La idea de editar una revista de cine distinta¹⁰ a las demás cristaliza, como tantas cosas en este país, en torno a la mesa de un café. Se trata de un local llamado La Elipa, sito en la calle Alcalá, y en el que a diario se reúnen y discuten sobre cine un grupo de ingenieros, liderados por Victoriano López, y una variopinta *troupe* de críticos, cinéfilos, escritores y aspirantes a cineasta, algunos consagrados ya, como Luis Gómez Mesa o Álvaro Cunqueiro, otros con cierto nombre en el ámbito de la crítica, como Antonio del Amo y Carlos Serrano de Osma, pero la mayoría, en aquel tiempo, completos desconocidos (José López Clemente, José Manuel Dorrell, Augusto Ysern, Luis Cayón, Pío Ballesteros, Miguel Ángel García Basabe, Pedro Sánchez Diana, Aniceto Fernández

Nos interesa detenernos ahora en ese heterogéneo grupo de amigos que se reúnen por las tardes en el madrileño café de La Elipa¹² porque, como vamos a intentar demostrar a continuación, van a ser ellos los únicos que a partir de 1944, y tomando el relevo de esa crítica falangista que aborda el cine desde una perspectiva culta durante los primeros compases de la dictadura, se preocupan (en un ambiente considerablemente hostil) de poner en marcha diversas iniciativas culturales (alguna, como veremos, de enorme trascendencia) que, a la postre, servirán para tender un puente entre las primeras iniciativas de renovación cultural (en todos los ámbitos) de principios de los cincuenta y aquellas tímidas tentativas de las revistas universitarias de los primeros cuarenta de las que ya hemos hablado con profusión. La primera de esas iniciativas cultural-cinematográficas en las que se embarca una parte del equipo de *Cine Experimental* es unos cursos de iniciación cultural cinematográfica, organizados por el catedrático de lengua y literatura, Joaquín Entrambasaguas, que se celebran en el Paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Ciudad Universitaria de Madrid entre febrero y marzo de 1945.

Con estos cursos, prácticamente pioneros en España (hay un precedente: los cursos sobre cine que se organizan en la Facultad Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona a caballo entre los meses de febrero y abril de 1932), se pretende acercar el saber cinematográfico al ámbito universitario para, en una estrategia de doble recorrido, tratar de despertar en los universitarios el interés por el cine y beneficiarse, al mismo tiempo, de ese ansiado prestigio cultural que la universidad podía otorgar al cine español. Esta serie de conferencias pueden ser vistas, además, como el necesario puente de unión entre las clases de cine que impartía Victoriano López García en la Escuela de Ingenieros Industriales y la inminente creación del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, cuyo director iba a ser el propio Victoriano López, ocupando las plazas de profesores algunos de los conferenciantes del Curso de la Facultad de Filosofía y Letras, que eran a su vez, colaboradores habituales en las páginas de *Cine Experimental*. En resumidas cuentas, un grupo reducido de personas que participan en las mismas iniciativas, movidos por un objetivo común: la creación y consolidación de una enseñanza cinematográfica en España como paso ineludible antes de conseguir la, con tanto ahínco perseguida, regeneración cultural del cine español.

Pero, como venimos diciendo, todas estas iniciativas (que van a desembocar en la decisiva creación en 1947 del primer centro español dedicado exclusivamente a la docencia cinematográfica y del que saldrán buena parte de los cineastas que harán cosas importantes a lo



Radiocinema, nº 154,
enero 1949

¹² Para saber más sobre el grupo de La Elipa el lector interesado puede consultar las páginas de Asier Aranzubia Cob, *Carlos Serrano de Osmá. Historia de una obsesión (Cuadernos de la Filmoteca*, nº 11, Madrid, 2007), pp. 64-70.

largo de las tres o cuatro décadas siguientes) se desarrollan en un ambiente que hace tiempo dejó de ser solidario con este tipo de actividades y en el que, como es fácil imaginar, la alarmante carencia de medios multiplica las dificultades hasta el punto de ubicar estas experiencias en el terreno de la épica.

3. Formas de hacer en *Cine Experimental*

Para encontrar el origen o el germen de la manera de hacer de los críticos de *Cine Experimental* es preciso saltar por encima del barranco de la Guerra Civil y prestar atención a las revistas de cine del periodo republicano, porque va a ser en las páginas de *Nuestro Cinema* y, sobre todo, en las de *Popular Film* donde debuten (y adquieran su instrumental metodológico) como críticos buena parte de los colaboradores de *Cine Experimental*. *Popular Film* es un semanario cinematográfico editado en Barcelona que acoge en sus páginas de opinión los combativos textos de una serie de jóvenes críticos madrileños que se han formado como cinéfilos en los cineclubs de la capital y que defienden un cine formalista y social cuyas muestras más representativas y excelsas encuentran en la obra de Eisenstein, Murnau, Vidor, Dupont, Pabst y Clair. Lo más llamativo de sus textos es su carácter vehemente (en ocasiones, directamente panfletario) y su defensa a ultranza del cine como arte y no como un mero espectáculo o divertimento. Así las cosas, cuando la guerra se encargue

de introducir el primer punto y aparte en el relato de las vidas de estos críticos entusiastas la mayor parte de ellos aterrizarán (vestidos ya de azul) en las páginas de esas revistas de las que hablábamos al principio de este trabajo (*Radiocinema*, *Haz*, *Tajo*, *Juventud*...) y seguirán defendiendo a los mismos cineastas que antes, aunque ahora Eisenstein se haya convertido en “el cantor, en bellísimas imágenes de contrastes, del bolcheviquismo criminal de la revolución soviética”¹³. La otra gran diferencia con respecto a su práctica crítica del periodo republicano es que, lamentablemente, su prosa va a verse contaminada por esa “retórica mística y abstrusa”, como la llama Baroja, “escrita para el oído antes que para el intelecto”¹⁴ que en aquel (nuevo) tiempo se ha convertido, como saben, en moneda corriente.

Amparándose en el mayor alcance científico de los textos que publican en *Cine Experimental*, donde las vagas generalizaciones y las exaltadas e improductivas reivindicaciones del cine como arte van a dejar paso al siempre más provecho análisis de textos concretos y al discurso histórico mínimamente fundamentado, amparándose en ese supuesto alcance científico, decíamos, la prosa de los redactores de la revista que dirige Victoriano López¹⁵ se va a

Popular Film, nº 53,
4-8-1927



¹³ Carlos Serrano de Osma, “Retorno a lo primitivo” (*Radiocinema*, nº 36, septiembre de 1939).

¹⁴ Citado por Jordi Gracia en ese excelente ensayo sobre el fascismo y la cultura al que ya hemos recurrido páginas atrás: *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España* (Madrid, Anagrama, 2004), p. 141.

¹⁵ Es preciso señalar que Victoriano López no fue el único director de *Cine Experimental*: desde el séptimo número hasta el onceavo y último su puesto lo ocupó Carlos Serrano de Osma.

ver libre de esa rémora patrioter, mística e imperial que lastraba sus textos de las revistas universitarias. De todos modos, no conviene pasar por el alto el hecho de que los textos que se publican en *Cine Experimental*, a pesar de que consiguen desmarcarse del tono panfletario y la retórica falangista, siguen siendo artículos de reducido vuelo analítico y prácticamente nula armazón teórica. Son textos, además, que abordan las más variopintas cuestiones (algunas arduamente técnicas, ya lo hemos dicho) dando lugar así a esa especie de cajón de sastre que, a la postre, es cada uno de los once números que completan la colección. Aún así, queremos insistir en la idea de que en cuanto apartamos la mirada de las páginas de la revista que ha puesto en marcha el grupo de La Elipa y la posamos sobre las de esas otras publicaciones cinematográficas con las que, a mediados de los cuarenta, comparte las estanterías de los quioscos de España (las remozadas *Primer Plano* y *Radiocinema*, la insípida *Cámara* y la, en cierto sentido, reivindicable *Cinema*) nos topamos con un panorama nada sugerente, saturado de *glamour*, frivolidad y estupideces, que convierte, por contraste, a *Cine Experimental*, aunque sólo sea por su vocación erudita, en una publicación cinematográfica más que digna.

Antes de proceder al comentario de los contenidos más reivindicables de la experiencia editorial que nos ocupa, es preciso advertir que para el historiador interesado por el cine de los remotos años cuarenta, tal vez sean los artículos que se ocupan del aparato cinematográfico español (entendido éste como el conjunto de disposiciones legales que lo regulan, la vida económica e industrial del mismo, los problemas que afectan a los distintos sectores en que se divide la industria, etc.) los que resulten de mayor utilidad. En *Cine Experimental*, tal vez debido a la vinculación de su director con la Administración Cinematográfica, se escribió mucho y bien sobre los problemas estructurales del cine español, sobre aquellas carencias políticas y económicas que impedían al cine español competir de igual a igual con otras cinematografías europeas.

Junta a esta línea de contenido conviven en *Cine Experimental*, al menos, otras dos que, creemos, merece la pena destacar. Una tiene que ver con un asunto tan explotado como las cuestiones derivadas de la escritura del guión cinematográfico. En el momento histórico en que aparecen los artículos de *Cine Experimental* comienzan a circular los primeros manuales sobre el guión escritos por profesionales españoles. La serie de artículos que *Cine Experimental* dedica al tema, casi todos ellos escritos por José López Clemente, conforma un acercamiento perspicaz, insólito a veces, sobre el que merece la pena detenerse.

La postrera línea de contenido a la que vamos a prestar atención estaría formada por aquellos artículos que abordan cuestiones de estética cinematográfica tales como la composición del plano y su articulación o las referidas a la tan traída y llevada especificidad del llamado séptimo arte.

4. Crítica de la economía política

Sin pérdida de tiempo, en el segundo número, se emprende la tarea de analizar el cine español en sus aspectos industriales, administrativos y artísticos. Esta labor, que no cesará, sitúa a *Cine Experimental* como un grupo de renovación y crítica en el panorama del cine espa-



Cámara nº 191,
15-12-1950



Cinema, nº 4,
15-5-1946

ñol. En el editorial titulado "Producción Española"¹⁶ se repasa la historia de la producción desde la paralización sufrida en 1938 debido a la Guerra Civil. La producción se reanudó en 1939 con quince largometrajes y fue en aumento debido a la intervención del nuevo estado. Esta mediación consistió en autorizar "únicamente" la importación de películas extranjeras a los productores de filmes españoles. Esta orden (21/oct/41) elevó el número de películas a treinta y cinco el mismo año de su promulgación, pero acarreó también, como efecto indeseable, la baja calidad de los productos nacionales. Ello era debido, según la revista, a que las películas españolas "servían como medio y no como fin"; medio para conseguir unos permisos de importación que no hacían necesaria la "finalidad" de una explotación comercial ni, por tanto, crear un producto competitivo. La ley del Ministerio de Industria y Comercio del 24/mayo/43 intentó remediar el desgastado restringiendo los permisos importación a las producciones españolas con unas "características artísticas mínimas". Desde entonces, una Junta Clasificadora se encarga de determinar

estos "mínimos", valorando especialmente el coste de la película, del que la ley hacía depender el número de permisos.

Esta nueva competencia tiene una doble consecuencia. El número de filmes producidos mengua debido a la prevención de las productoras a caer en la temida tercera categoría, que no conseguía ningún permiso. La segunda secuela es que, conforme la producción disminuye de 55, en 1943, a 32 largometrajes en 1944, el coste se dispara: las productoras procuran elevar el presupuesto en orden a obtener mejor categoría y, por tanto, más permisos. En 1940 el coste medio de una película española era de ochocientos mil pesetas y en 1941 sube a novecientos mil: en 1944 es más del doble, un millón novecientos mil.

A la vista de esta situación, la revista propone una política de reducción de gastos de producción que no tiene por qué repercutir en un detrimento de la calidad. Precisamente en el número siguiente¹⁷, el editorialista se dedica a desglosar los apartados de gastos desmesurados del cine español. Cuatro son los capítulos que encarecen el filme: los de alquiler de estudios, decorados, artistas y técnicos. Dos de ellos, según el editorial, son inadmisibles. El coste del estudio se encarece debido al escaso rendimiento de rodaje, "no se alcanza el minuto [de película] por día [de rodaje]", y eso supone que el rodaje se prolongue durante meses. El otro apartado que necesita revisión es el de los técnicos, sobre todo la costumbre en la producción nacional de traer fotógrafos extranjeros (los llamados *camera-men*) a los que se les pagan diez mil pesetas por semana, un sueldo desmesurado en comparación con el nivel de vida de la España de la época.

¹⁶ "Producción española (editorial)" (*Cine Experimental*, nº 2, enero, 1945), pp. 65-66.

¹⁷ "Abaratamiento de la producción (editorial)" (*Cine Experimental*, nº 3, febrero, 1945), pp. 129 y 130.

En este mismo número 3 también se incluye un artículo de Victoriano López García, "Película virgen: características y datos"¹⁸. Victoriano López es, a la sazón, Ingeniero Jefe de la Sección Materias Primas de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía. Esta sección se encarga del reparto de celuloide entre las distintas productoras que lo solicitan. Como es bien sabido¹⁹ la película virgen es un bien escaso en la industria del cine español a lo largo de toda la década de los cuarenta. Las causas las distribuye el articulista, sin duda bien informado, entre dos motivos, uno circunstancial y otro arraigado. La guerra mundial había reducido la producción y lo que se fabrica apenas basta para las necesidades de propaganda de los países en lucha. La segunda razón es, desde luego, mucho más evidente y llamativa: en España no se produce celuloide. Aún así, la comisión por él dirigida ha conseguido que cada proyecto cinematográfico aprobado por la Comisión de Censura obtenga la cantidad de celuloide necesaria para su realización. El texto incluye una relación de las empresas productoras y la cantidad de película recibida por cada una. Pronto, sin embargo, *Cine Experimental* debe reconocer que la escasez de película virgen amenaza con paralizar la producción española. Las imponderables dificultades para la importación de celuloide y la gravedad de la crisis se evidencian en la resolución que propone el consejo editorial de la revista: levantar una industria capaz de producir película virgen en España.

La inestabilidad de la producción parece afectar a la propia revista ("hecha por y para los profesionales" como podía leerse en su declaración de intenciones) a juzgar por el silencio en el que se sumirá hasta marzo de 1946, fecha en la que publica un editorial²⁰ dedicado, lógicamente, a la protección de la cinematografía nacional. El editorialita señala dos formas "naturales" de protección del cine autóctono. Se trata de dos medidas relacionadas: por un lado, la supresión del impuesto de lujo para las producciones españolas (30% de la recaudación en taquilla) y, por otro, la elevación del canon de doblaje de las películas extranjeras. El Ministerio de Hacienda dejaría de recaudar veinte millones que recuperaría por el concepto de canon de doblaje: si un permiso de doblaje cuesta veinte mil pesetas, y se doblan unas doscientas películas al año, el nuevo canon se fijaría en cien mil pesetas. Entre las ventajas innegables que tendría este sistema, el editorial cita certeramente como primera la "eliminación de toda intervención personal en el reparto del dinero recaudado". Pero, sin duda, estas medidas también tienden a incentivar el estreno comercial de los filmes españoles, ya que se grava a las empresas importadoras-productoras con un gasto inherente a la película extranjera (el doblaje) y se les ofrece una puerta abierta para subsanarlo con una ganancia proveniente del estreno de la película española.

De hecho, en el siguiente número²¹ se discute esta segunda manera de proteger el cine español: asegurar la exhibición. Se alude a la dificultad de hacer cumplir la orden de 1941, según la cual la exhibición debería mantener una semana de cine español por cada seis de extranjero. Y propone imponer a las distribuidoras la norma de incorporar en sus lotes un filme español por cada cinco extranjeros. Esta medida, según *Cine Experimental*, sería de mucho más fácil comprobación que la vigente.

¹⁸ Victoriano López García, "Película virgen: características y datos" (*Cine Experimental*, nº 3, febrero, 1945), pp. 157-162.

¹⁹ Es conocida la divertida ocurrencia de Ted Pahlé que cuenta Conchita Montes: "el admirable director de fotografía [...], pretendía que en toda España no había más que un rollo de película que nos ofrecían en una cafetería llamada "La Calesera", cerca del cine Callao, y que ese rollo iba siendo ofrecido de unos a otros, pero que, según él, siempre era el mismo, porque no había más material". En Julio Pérez Perucha, *El cinema de Edgar Neville* (Valladolid, 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1982), p. 16.

²⁰ "En torno a la protección (editorial)" (*Cine Experimental*, nº 7, marzo, 1946), pp. 1-2.

²¹ "Más sobre la producción (editorial)" (*Cine Experimental*, nº 8, abril, 1946), pp. 49-50.

Por último, Victoriano López firma un artículo dentro del marco "Economía y Legislación", que incide en el problema pero renueva el planteamiento: "Crisis de producción"²². Sostiene López García que los factores coyunturales de la crisis cesarán con el fin de la guerra. Para ese momento deben prepararse los diversos estamentos profesionales y administrativos con el ánimo de conseguir un cine industrialmente fuerte y artísticamente agraciado que sea competitivo en el interior y exportable a los mercados de habla hispana. Según el articulista, la verdadera razón del raquitismo industrial y artístico del cine español reside en cinco problemas estructurales.

1. Ausencia de un sector de producción asentado. En la actualidad, sólo una productora trabaja en España. Las productoras "creadas bastantes de ellas en las mesas de los cafés, saturadas de humo de cigarrillos ingleses", están auspicadas por aventureros que se aprovechan "de los anticipos de distribución, de los créditos oficiales, de las facilidades de pago de los estudios, etc., etc." y realizan uno o dos títulos. Como confirmación presenta un cuadro de producción en el que comprobamos que para producir treinta y seis películas en 1944 y 1945 se necesitaron veintiocho y veintisiete empresas de producción: cada película requiere 1'2 productoras.

2. Una falta de organización e información generalizada.

3. La inconsecuencia de la protección cifrada en la importación: la amortización de un filme español no se busca en los ingresos en taquilla, sino en la venta de los permisos de importación de títulos extranjeros y su posterior explotación; es decir, de sus competidores en taquilla.

4. El tema. La mayoría de las producciones nacionales imitan las "comedias de tipo norteamericano, que al no ser desarrolladas con la maestría y naturalidad con que ellos lo hacen" son malos calcos y no atraen al público. En cambio "las deseadas colas" se forman con las películas españolas que se han atendido a una "fidelidad histórica, artística y racial". Se anima a las productoras a frecuentar las novelas, el cuento y las leyendas propias. Los ejemplos, "en sus formas lírica, épica, dramática", son *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943), *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945), *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943).

5. La preparación de los directores y principales colaboradores debería ser universitaria. Sólo un director español cumple este requisito: Enrique Gómez, licenciado en Filosofía y Letras. Se recuerda, en este sentido, que "la principal aportación de España al «cine» mundial ha sido, sin duda, el registro foto-acústico de sonido Laffón-Selgas, debido a los ingenieros, pero de verdad, señores Laffón y Selgas."

Al hilo de estas reflexiones, la revista hace un seguimiento exhaustivo del cine amateur a través de sus festivales y de las principales novedades técnicas detectables en dicho ámbito. Entre estos jóvenes la revista se atreve a identificar a los nuevos autores que podrían mejorar artísticamente el cine español, abaratando, de paso, la producción.

5. La génesis del guión cinematográfico

"Se dice que hoy los españoles hemos sustituido la inevitable comedia que nuestros padres llevaban antes debajo del brazo por el guión de cine." Así comienza un interesante artículo de J. López Clemente titulado "El guión literario y el guión técnico"²³ y publicado en abril de 1945.

²² Victoriano López García, "Crisis de producción" (*Cine Experimental*, nº 8, abril, 1946), pp. 89-93.

²³ José López Clemente, "El guión literario y el guión técnico" (*Cine Experimental*, nº 5, abril, 1945), pp. 267-276.



Huella de luz (Rafael Gil, 1943)

Hasta entonces, *Cine Experimental* había abordado el tema del guión de una manera tangencial. En el número 1 se incluía una serie de máximas y aforismos de Antonio Obregón. El guionista y director daba la fórmula no sin ironía para componer un filme «a la americana»:

- Un 10 por 100 de Naturaleza, paisajes, en fin, de tarjeta postal.
- Un 10 por 100 de pistolas, policías o puñetazos.
- Un 10 por 100 de sucesos diversos y automóviles de lujo, veloces.
- Un 20 por 100 de bailes, de “dancings” de gran mundo.
- Un 20 por 100 de interiores y de sentimentalismo doméstico.
- Un 30 por 100 de besos, de “sex-appeal”, de amor.²⁴

Obregón define el cine como “una novela vista y oída”. López Clemente afina esta idea y distingue, con un grado más alto de precisión, las artes en liza: “En el teatro sólo nos interesa sustancialmente lo que los personajes dicen; en la novela, lo que sienten; en el cine lo que hacen...”. Para llegar a lo que los personajes «hacen», el articulista enumera las diversas fases de la escritura lo que los actuales manuales de guión llaman «formatos de presentación» divididas en cuatro aspectos: argumento, sinopsis, guión literario (o guión propiamente dicho) y guión técnico (o de rodaje). Estas cuatro formas se corresponden con las siguientes unidades filmicas: filme, secuencia, escena y plano. El argumento es la idea base del filme: en esta forma se presenta el arco temático del filme, los tres o cinco acontecimientos esenciales que lo componen. La sinopsis refleja el tiempo en su desarrollo con forma de secuencias brevemente enunciadas, esto es, sin diálogos ni acotaciones (lo que profesionalmente se llama «escaleta»). Las acotaciones y diálogos se incluyen en el guión literario, pero éste está dividido en escenas. El guión técnico, por supuesto, es el dominio del plano.

²⁴ Antonio de Obregón, “Algunas notas y experiencias sobre el guión cinematográfico” (*Cine Experimental*, nº 1, diciembre, 1944), p. 42.

El escándalo (J. L. Sáenz de Heredia, 1943)



La diferencia de construcción entre la sinopsis y el guión literario es de una oportunidad cabal. La sinopsis se compone de secuencias, esto es, la unidad dramática del filme, porque es la forma que puede dar una idea fehaciente de la coherencia, la continuidad, la graduación del interés, etc., y, en general, de la estructura del filme. Es la forma que mejor puede ayudar a vislumbrar la película. Mientras que el guión literario, que se aborda cuando el guionista ya ha aprobado mentalmente la forma del filme, se construye con escenas, en las cuales se relacionan los escenarios con los personajes, los decorados, el vestuario, la luz, etc.; esto es, que la forma obedece a las necesidades de producción y que incluye los elementos para realizar los desgloses por departamentos y, en definitiva, organizar la puesta en pie del guión.

Uno de los aspectos distintivos de *Cine Experimental* es la aportación de materiales documentales de primera mano. Cifras, estadísticas, legislación, pero también documentos del trabajo específico del cine. En el ámbito del guión, López Clemente concluye su artículo con un ejemplo extraído del proceso de escritura de *La Kermesse heroica* (Le kermesse heroïque, Jaques Feyder, 1935), consistente en su última secuencia en tres formatos: sinopsis, guión literario y técnico.

Un año después, López Clemente da un paso más en la "Trayectoria del Guión"²⁵ al establecer tácitamente que la realización de un filme es la continuación de su guión²⁶. López Clemente relaciona todo tipo de «escrituras» cinematográficas, la escaleta de *La cenicienta*

²⁵ José López Clemente, "De George Méliès a Walt Disney: Trayectoria del guión" (*Cine Experimental*, nº 8, abril, 1946), pp. 56-64.

²⁶ La concepción de López Clemente, aunque será negada por muchos directores, anticipa las ideas de los profesionales tan competentes como David Mamet y Woody Allen. Mamet considera su paso a la dirección como "una gozosa prolongación de la escritura de guiones" [David Mamet, *Una profesión de putas* (Madrid, Debate, 1994), p. 346]. Allen entiende hacer un filme como un continuo proceso de reescritura: "La escribes en el guión, la rescribes y la cambias cuando eliges el reparto, la rescribes y la cambias cuando ves las localizaciones, y así sucesivamente... Porque la película es algo que evoluciona continuamente" [Stig Björkman, *Woody por Allen* (Madrid, Plot, 1995), p. 130].

(Cendrillon / Cinderella, 1899) de Méliès se relaciona con la división en cuadros o escenas establecidas por el catálogo Edison de 1904 para *El gran robo del tren* (The Great Train Robbery, Edwin S. Porter, 1903). Con estos procedimientos López Clemente parece suscribir otra de las máximas de Antonio Obregón: "El guionista se parece más al ingeniero que al poeta". Así, también relaciona la planificación prevista entre los planos 1.107 y 1.172 de *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, D.W. Griffith, 1915) [fuente: el libro de Lewis Jacob *The Rise of the American Film. A Critical History*, que López Clemente ha reseñado en el número anterior] con la planificación de la última secuencia del primer filme de Eisenstein, camuflado bajo su título inglés, *The Strike* (La huelga, 1924).

Una curiosidad. En el catálogo Edison que reproduce *Cine Experimental*, se habla del célebre plano de Barnes, el jefe de los bandidos de *El gran robo del tren*, como de un plano en el que susodicho bandido aparece a "tamaño natural", "apuntando a los espectadores y haciendo fuego a quemarropa. La excitación resultante es grande". Y se incluye la conocida indicación que deja la forma última del filme en manos del criterio creativo (y comercial) del exhibidor: "Esta escena [plano] puede emplearse para comenzar o terminar la película". Esta anécdota será retomada treinta años después por Noël Burch²⁷ para ejemplificar una de las características del "modo de representación primitivo": la ausencia de clausura.

6. La imagen cinematográfica y su articulación

En la vertiente analítica también empezaremos con una definición general del cine contrapuesto con otras artes: "La literatura enfila las cosas. La pintura y la escultura, las perfilan. El cinematógrafo las desfila"²⁸. En este texto, Antonio Espina, otorga absoluta prioridad a la imagen y se muestra fascinado por sus posibilidades dinámicas.

De mayor calado nos parece sin duda el texto de Fernando Vela "Desde la ribera oscura"²⁹. El texto de Vela consiste en una aguda y oportuna reflexión en torno a la obra del teórico cinematográfico Bèla Balázs (*El hombre visible o la cultura del cine*) donde se expone un humanismo de nuevo cuño cuyo mayor representante sería el cine. Texto que trasciende en importancia³⁰ y contenido los objetivos y límites de este artículo. Pero al hilo de la reflexión de Espina, queríamos dejar constancia de otra idea que puebla las páginas de Vela y Balázs, la importante concepción del cine como «representación», o presentación, que le diferencia tanto del teatro como de la música, porque no tiene un libreto detrás de referencia.

Siguiendo esta senda de la «representación» y de la primacía significativa de la imagen, Serrano de Osma publica, en el segundo número, un artículo sobre la llamada unidad mínima cinematográfica: el plano. Distingue los planos "analíticos" que recomponen una acción o movimiento fragmentado de los que tienen una "densidad psicológica". A estos últimos los denomina "sintéticos". Como ejemplo de plano sintético propone uno entresacado del filme

²⁷ Noël Burch, *El tragaluz del infinito* (Madrid, Cátedra, 1985), p. 202.

²⁸ Antonio Espina, "Sobre estética y cine: tiempo, espacio, imagen, ritmos" (*Cine Experimental*, nº 1, diciembre, 1944), p. 6.

²⁹ Fernando Vela, "Sobre una estética del cine: desde la ribera oscura" (*Cine Experimental*, nº 10, julio, 1946), pp. 152-159.

³⁰ No se trata de un original para *Cine Experimental* sino de la reimpresión de un texto que publicó la *Revista de Occidente* en mayo de 1925 con el subtítulo "Sobre una estética del cine" e incluido después en el libro del autor *El arte al cubo y otros ensayos* (Madrid, Cuadernos literarios, 1927), pp. 21-64. Posteriormente a su aparición en *Cine Experimental* ha sido reimpresso una vez más, que sepamos, en VV. AA., *Consideraciones al análisis semiológico del film*. Introducción, selección y notas de Jorge Urrutia (Valencia, Fernando Torres, 1976), pp. 123-145. Basten estos datos para señalar la larga sombra de Vela y Balázs en la teoría fílmica de origen patrio.

Vida robada, de Paul Czinner (A stolen life, 1939). En él observamos a la suplantadora que dialoga acorde con su nueva personalidad, mientras sus dedos la delatan al jugar nerviosamente con el anillo nupcial de la hermana ahogada. Mientras que los planos analíticos son meramente descriptivos, los planos sintéticos revelan un segundo sentido, la interioridad o estado anímico del personaje. “De aquí deducimos” concluye Serrano de Osma “que los planos sintéticos operan en la mente produciendo ideaciones secundarias, por lo cual únicamente obtendrán el efecto deseado allí donde exista una abundante riqueza anímica”, su “verdadera entraña está sólo al alcance de un núcleo seleccionado”³¹. Un cine sintético que apostase por una multiplicidad de sentidos necesita de un público «sintético», por así decirlo, capaz de llegar a ese segundo plano de ideaciones. Serrano de Osma no tiene empacho alguno en calificar de elite a ese público de un cierto cine que no puede paladear la mayoría.

López Clemente remonta los “Antecedentes artísticos del montaje cinematográfico” a la pintura de Lucas Cranach y El Greco, por ofrecernos en sus cuadros distintas fases o momentos de una acción continuada. Así, por ejemplo, en *Vista y plano de Toledo* se nos da una sola imagen de la ciudad a través distintas perspectivas yuxtapuestas. Como precursor del montaje en el cine primitivo, López Clemente cita a Edwin S. Porter y su *La vida de un bombero americano* (Life of an American Fireman, 1903). Independientemente de que la historiografía posterior haya encontrado una versión, al parecer, original del filme que se contradice con estos presupuestos³², las reflexiones de López Clemente resultan muy atinadas respecto al material que tiene delante o recuerda. Porter, dice López Clemente, logra “relacionar cada escena con la anterior y la siguiente, de manera que *el todo* así formado tuviera un significado único”. Y lo que nos parece más importante: “El factor tiempo, a su vez, iba a intervenir como elemento dramático, ya que la longitud de los planos, hasta entonces determinada por la duración de la escena tenía en la vida real, podría ser reducida o alargada, en beneficio del relato, con una finalidad emocional hasta entonces no percibida.”³³ Aquí la reflexión señala un punto determinante

del paso del cine primitivo hacia lo que constituirá el modelo de representación instituido: el cine se aleja de la fruición analógica y crea, con los fragmentos fotográficos o “trozos de realidad”, una forma nueva, otro universo, un artificio.

Esta reflexión sobre la imagen, el plano y su yuxtaposición en el montaje, es retomada por Antonio del Amo en un texto de título llamativo: “La flecha de Zenón en la teoría del montaje”. La sentencia de Zenón dice: “La flecha está inmóvil en cada instante de su trayectoria”, y el futuro director aplica la aparente paradoja a la lógica del montaje cinematográfico: “ese principio de que el movimiento se hace con inmovilidades es ínte-



Antonio del Amo

³¹ Carlos Serrano de Osma, “Ensayo sobre el plano” (*Cine Experimental*, nº 2, enero, 1945), p. 96.

³² Caso paradójico el de este filme que si durante años —en una versión montada años después por un exhibidor al gusto de los tiempos— estuvo sirviendo como ejemplo de precocidad en pos de una narrativa que a la postre sería la institucional, con el hallazgo de la versión primitiva se convierte en paradigma de uno de los caminos narrativos que el cine declinó seguir: un cine no continuista. Ver: Charles Musser, *The Emergence of Cinema* (Berkeley and Los Angeles, University of California, 1984), pp. 327-329 y Noël Burch, *El tragaluz del infinito* (Madrid, Cátedra, 1985), pp. 206-210.

³³ José López Clemente, “Antecedentes artísticos del montaje cinematográfico” (*Cine Experimental*, nº 7, marzo, 1946), p. 7.

gramente aplicable al montaje cinematográfico. Las inmovilidades de «espacio» originan la movilidad del «tiempo» manifestándose rítmicamente. Y eso es el montaje³⁴.

7. Recapitulación y cierre

A la hora de hacer balance y valorar la aportación de *Cine Experimental* al panorama cinematográfico español de la posguerra es preciso volver a insistir en el hecho de que esta publicación surgió y, según hemos podido comprobar, malvivió durante un periodo en el que la administración franquista había dejado de promover este tipo de iniciativas cultas en el ámbito del cinema. Volvemos a insistir en ello porque creemos que la experiencia editorial de la que nos hemos ocupado en estas páginas (a la que habría que sumar toda esa serie de actividades paralelas que llevan a cabo las gentes de La Elipa) sólo puede ser justipreciada si tenemos en cuenta que la suya es una apuesta que emerge y se desarrolla en un ambiente marcadamente hostil; un ambiente que no fomenta iniciativas como esta y que si las tolera es sólo por su insignificancia y su prácticamente nula repercusión. Luego, con el paso de los años (no demasiados) volvería a crearse (sobre todo al calor de la universidad y el SEU) un ambiente propicio para este tipo de iniciativas (algunas, con un marcado propósito disidente) pero lo cierto es que en 1944 *Cine Experimental* era, como se acostumbra a decir, una isla dentro del proceloso mar del mercado editorial de publicaciones periódicas.

Pero es que aparte de este recién constatado carácter insular e insólito, los once números que conforman la colección de *Cine Experimental* merecen la pena también por otras razones. De entre las cuales es tal vez la más relevante su permanente compromiso con la realidad, con el día a día si lo prefieren, del cine español de su tiempo. Como ha quedado, creemos, suficientemente explicitado a lo largo de este trabajo, en las páginas de la revista se reflexionó mucho y bien sobre la crisis (una de tantas) que en aquel tiempo atravesaba nuestro cine. Y siguiendo con una de las constantes de la revista, las soluciones propuestas basculaban entre la sensatez (desvincular, en la medida lo posible, la producción nacional de la obtención de los ansiados permisos de doblaje) y el, no por bienintencionado menos flagrante, disparate («para ser un buen cineasta hay que pasar por la universidad»).

Queda pendiente, entre otros acercamientos, la valoración de los numerosos artículos dedicados a cuestiones técnicas que de manera insistente afloraban en las páginas de *Cine Experimental*. Artículos estos que, de alguna manera, descubren la identidad de un cierto público especializado al que la revista quiere dirigirse también: los profesionales del cine español. Bajo este ambicioso propósito de responder a las necesidades tanto de los *lectores espectadores* como de los *lectores profesionales* se puede atisbar el utópico, y probablemente inalcanzable, norte hacia el que los redactores de la revista dirigían todas sus miradas y, desde luego, todos sus esfuerzos: conseguir, en un corto periodo de tiempo, una nueva identidad para el cine español. Huelga decir, que su discreto e inevitable fracaso no desluce lo más mínimo tan quijotesca y, por lo demás, oportuna empresa.

Y junto a esta, prolongada en el tiempo, preocupación por la salud de nuestro cine en las páginas de la revista (y este es otro de sus innegables focos de interés) se comienzan a vislumbrar los primeros balbuceos de una crítica que cada vez está menos preocupada por los análisis de contenidos y por las añejas reivindicaciones del cine como arte y más por el escrutinio de las formas o, si lo prefieren, por la manera en que los cineastas convierten en imágenes (y la reivindicación, tan del gusto de la casa, del cine mudo como culminación del arte de la imagen, tiene mucho que ver con esto) y sonidos los materiales de partida que alguien, en algún momento, escribió sobre unas cuartillas.

³⁴ Antonio del Amo, "Montaje conceptual y montaje mecánico: la flecha de Zenón en la teoría del montaje" (*Cine Experimental*, n.º 10, julio, 1946), p. 166.



Los últimos de
Filipinas (Antonio
Román, 1945)

No quisiéramos terminar este artículo sin recordar que acercamientos, cómo el que, en cierta medida, hemos tratado de acometer en las páginas que preceden a esta, a la reflexión y al trabajo crítico de la prensa especializada española del franquismo pueden ser especialmente provechosos para todo aquel que esté interesado en comprender la manera en que los críticos, profesionales e, incluso, gacetilleros de la época abordaban la siempre compleja y espinosa tarea de interpretar textos filmicos. Sin *Cine Experimental* no se puede abordar cabalmente la obra de Serrano de Osma, por supuesto, ni la producción de Enrique Gómez, cuyo *El guión cinematográfico. Su teoría y su técnica* (Madrid, Aguilar, 1944) sigue siendo ejemplar en muchos sentidos; pero tampoco la recepción crítica de obras tan dispares como *Huella de luz*, *Los últimos de Filipinas* o *El escándalo*.

Aquel que desde la atalaya de la contemporaneidad condena —y, por lo tanto, cierra la puerta a cualquier aproximación a los artículos concretos— al conjunto de la reflexión crítica de la inmediata posguerra amparándose en la sobrecarga ideológica y en las evidentes limitaciones metodológicas de dichos textos, comete el error de juzgar la producción crítica de una época sin tener en cuenta la especulación teórica (por muy rudimentaria que esta sea) que la ha hecho posible. Con los párrafos que hemos dedicado a glosar las aportaciones concretas de *Cine Experimental* esperamos haber ampliado, en la medida de lo posible, el conocimiento sobre los fundamentos teóricos que hacían posibles algunos de los textos críticos de la época. Lo que hemos pretendido, en última instancia, no ha sido otra cosa que promover un acercamiento sincrónico y contextual o, para decirlo de una manera menos científica, acometer la lectura de los textos mientras se respira el aire de los tiempos.

ABSTRACT. This essay focuses on a Spanish journal of the 1940s called *Cine Experimental*. Its first half analyzes the underlying cultural context in which this publication was framed, highlighting the main features of the culture and film related publishing market at the time. The second half centres on those content lines that cross the eleven issues which were published and ultimately define its atypical identity. ☺