

PERIODISTAS ANTE LA PANTALLA: LOS INICIOS DE LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA EN *DESTINO*

Journalists at the Screen: The Beginnings of Film Review in *Destino*¹

BLANCA RIPOLL SINTES^a

Universitat de Barcelona

DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.42.002>

RESUMEN

Este artículo comprende la historia de los inicios de la crítica cinematográfica en la revista semanal de Barcelona *Destino*. Tras describir la evolución del semanario desde sus orígenes en 1937, analizamos la presencia de la ideología del gobierno franquista a través del cotejo de artículos y reseñas cinematográficos, y explicamos las causas, los principales agentes y las consecuencias de la sutil controversia crítica a propósito de la película *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939), basada en la obra teatral homónima de Pilar Millán Astray.

Palabras clave: prensa, crítica, cine, posguerra, franquismo.

ABSTRACT

This article focuses on the beginnings of film criticism in the Barcelona's weekly magazine *Destino* between 1939 and 1940. After describing *Destino*'s evolution from its origins in 1937, we analyse the presence of Franco's ideology across film articles and reviews, and explain the causes, the main characters and the consequences of the subtle critical controversy around the film *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939), based on Pilar Millán Astray's theatre play.

Keywords: journalism, criticism, cinema, postwar, Francoism.

[1] Todas las imágenes que se aportan en este artículo proceden de ejemplares de la revista *Destino* pertenecientes a la colección privada de la investigadora. Asimismo, el lector puede acudir a la digitalización que la Biblioteca Nacional de Catalunya tiene en su servicio ARCA: <http://www.bnc.cat/digital/destino/index.html>.

[a] BLANCA RIPOLL SINTES es licenciada y doctora en Filología Hispánica por la Universitat de Barcelona, donde actualmente trabaja como profesora de Literatura Española. Sus líneas de investigación comprenden el estudio, desde diversas perspectivas, de las relaciones entre el mundo editorial, la crítica literaria en prensa y la creación literaria (en especial, en lo referente al género narrativo) durante la posguerra española. En este sentido, ha participado en numerosos congresos nacionales e internacionales, en libros colectivos y ha publicado artículos en diversas revistas. Un capítulo de su tesis doctoral fue publicado y premiado por la Academia Editorial del Hispanismo en 2012: *"Destino" y la novela española de posguerra (1939-1949)*. Departamento de Filología Hispánica. Gran Via de les Corts Catalanes, 585. 08007 Barcelona. E-mail: blancaripoll@ub.edu.

1. De *Boletín de Falange en Burgos* a semanario ilustrado en Barcelona

Un nutrido número de periodistas y escritores catalanes se reunieron en Burgos al amparo de la Delegación de Prensa y Propaganda de Falange, dirigida en 1937 por Dionisio Ridruejo –quien a su vez se había rodeado de las jóvenes voces de la cultura «nacional»: Pedro Laín Entralgo, Luis Felipe Vivanco, Luis Rosales, Álvaro Cunqueiro o, más adelante en 1938, Gonzalo Torrente Ballester—. A comienzos de 1937, Josep Maria Fontana y Xavier de Salas, huidos de la Barcelona republicana y refugiados en el Burgos franquista, decidieron crear una revista que sirviera como espacio de encuentro para los catalanes que habían dejado su tierra. Autorizada la iniciativa por Falange, *Destino* nace como Boletín de la Delegación de Prensa y Propaganda de la Territorial de Cataluña de Falange Española y va a venderse en todo el territorio «nacional»: Pamplona, Zaragoza, Sevilla, San Sebastián, Salamanca o Valladolid (donde al principio se imprimía, si bien la redacción estaba en Burgos), y en los enclaves de la propaganda franquista en el extranjero (Génova, París, La Riviera y la Costa Azul francesa), que solían coincidir con los refugios de los catalanes de la Lliga Regionalista de Francesc Cambó. Entre sus colaboradores, se hallan nombres como Josep Vergés, Cecilio Benítez de Castro, Ignasi Agustí, Eugeni d'Ors, Carmen de Icaza, Pedro Laín Entralgo, Gonzalo Torrente Ballester, Carles Sentís, Álvaro Cunqueiro, Martí de Riquer o Juan Beneyto, entre otros².

En Burgos se publicaron los 100 primeros números de la revista, que quería ser «una versión mejorada del antiguo *Mirador*, del señor Hurtado»³, en referencia al semanario también barcelonés, heredero de la gran tradición de revistas ilustradas que en la capital catalana, con ejemplos como *Arte y Letras* (1883), había hallado un público numeroso. De unos inicios algo artesanales, en los que Salas y Fontana se encargaban de casi todas las tareas de confección de la revista, *Destino* va a profesionalizarse con la llegada a los Servicios de Prensa y Propaganda burgaleses de tres jóvenes catalanes, ya formados en los círculos periodísticos de la Barcelona republicana: Juan Ramón Masoliver, Ignasi Agustí y Josep Vergés. Como explican Geli y Huertas Clavería: «Salas y Fontana conseguían publicar cada semana *Destino*, pero no era su trabajo habitual y les costaba demasiado esfuerzo. Fontana, antiguo compañero de universidad de Ignacio Agustí, se lo encontró en Burgos y le pidió que dirigiese la revista»⁴.

Así pues, *Destino* nacía como *Boletín de la F.E. y de las J.O.N.S.* (Falange Española y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista), si bien renacería en la Barcelona franquista como una empresa privada, que tenía el deseo de llenar el vacío dejado por la Guerra Civil en el antaño brillante panorama periodístico de la Barcelona del primer tercio del siglo xx. Como muestra, un botón: de los diecinueve diarios existentes antes de la guerra, quedaron solamente cuatro en 1939⁵. El *Destino* barcelonés viviría la primera década de la posguerra española –los difíciles años en cuanto a escasez de materiales (papel, tinta, electricidad...) y en cuanto a rigideces censoriales– capitaneado por la tríada

[2] Joan Maria Thomàs, *Falange, guerra civil, franquisme. F.E.T. y de las J.O.N.S. de Barcelona en els primers anys del règim franquista* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992), pp. 108-112.

[3] Josep Maria Fontana, *Los catalanes en la guerra de España* (Barcelona, Acervo, 1977), p. 283.

[4] Carles Geli y Josep Maria Huertas Clavería, *Las tres vidas de «Destino»* (Barcelona, Anagrama, 1991), p. 23.

[5] Jaume Guillamet, *Prensa, franquisme i autonomia. Crònica catalana de mig segle llarg (1939-1995)* (Barcelona, Flor del Viento, 1996), pp. 15-39.

constituída por Ignasi Agustí, director visible de la revista, Josep Vergés, gerente y verdadera *alma mater*, y Juan Ramón Masoliver, figura fundamental en la sección cultural de la revista.

La nómina de colaboradores ofrecía nombres comunes al *Destino* de Burgos y numerosas incorporaciones: Joan Teixidor, Carles Sentís, Guillermo Díaz-Plaja, José Martínez Ruiz «Azorín» –el colaborador mejor pagado de la revista–, Eugenio y Santiago Nadal, Manuel Brunet, Antonio Espina, Andreu Avel·lí Artís, Jaime Vicens Vives, Xavier Montsalvatge, Miguel Capdevila, Artur Llorens Opisso o, el gran fichaje de Vergés y signo identitario de la revista hasta 1975, el gran escritor y periodista ampurdanés Josep Pla.

Cabe aseverar que el primer lustro del *Destino* barcelonés se aleja bien poco del *Boletín de Falange* de Burgos –debía asegurarse la victoria moral del régimen y el control de la plataforma periodística española se llevaba a cabo de forma rígida e implacable–. No obstante, en torno a 1942-1943 (la victoria aliada en El Alamein ayudó a predecir el horizonte de la Segunda Guerra Mundial), *Destino* emprende un importante viraje ideológico que lo hizo tomar partido por una neutralidad levemente aliadófila. Sin poder escapar a los estrechos márgenes de censura y de las leyes de Prensa y Propaganda, el sector liberal conservador de la redacción de *Destino* fue ganando peso frente a los redactores más cercanos al falangismo o al opusdeísmo. En cualquier caso, la moderación ideológica sería el garante de su éxito y longevidad: una revista de tono liberal, voluntad europeísta y dirigida a la clase media barcelonesa, ávida de noticias, de normalidad e información cultural variada. En este sentido, *Destino* cayó a lo largo de su andadura en numerosas contradicciones al intentar balancearse entre la opción de servir al régimen y su condición de revista catalana (contradicciones que solo pueden comprenderse, que no justificarse, desde las circunstancias del momento):

La voluntad de incidir en la nueva sociedad, la catalana, y a la vez la no dependencia orgánica del régimen es otra fuente de contradicciones: la necesidad de ganar un público que no es homogéneo, que no puede escoger y que llega a *Destino* como mal menor hace que la relación que se establece entre esta revista y el público modifique, a la larga, sus actitudes iniciales⁶.

La victoria aliada en 1945 marca un hito en el proceso de evolución interna del semanario. En esta línea, cierto sector de la crítica ha hablado de una «tercera vía» refiriéndose a la posición intermedia de *Destino* en la sociedad española de la época⁷.

[6] Pilar Cabellos Mínguez y Eulalia Pérez Vall-Verdú, «*Destino*. Política de unidad (1939-1946). Tres aspectes en l'inici d'una transformació obligada» (*Els Marges*, n.º 37, 1987), p. 34.

[7] Francesc Montero, «La memoria de los “vencedores vencidos” en Cataluña. Manuel Brunet y la “tercera vía” del grupo de *Destino*» (*RIEV. Cuadernos*, n.º 8, 2001), p. 159.

2. Avidez de cultura: las secciones «Panorama de Arte y Letras» y «De Mediodía a Medianoche»

El lector potencial de *Destino* era el ciudadano barcelonés de clase media y media-alta (el 60% de sus números se agotaban en la Ciudad Condal); un sector

social vapuleado por la Guerra Civil española, que había visto menguados sus bienes al finalizar la contienda y que se sentía desprovisto del bienestar y del esplendor sociocultural que había vivido en la Barcelona de preguerra (en este sentido, la novela *Nada* [1944] de Carmen Laforet es enormemente representativa de esta caída social de la burguesía barcelonesa). La irrupción de *Destino*, una revista de información variada, con imágenes y fotografías, y secciones que recordaban las antiguas estructuras de las publicaciones de los años veinte y treinta, supuso una entrada de aire fresco.

Desde sus inicios, la dirección de la revista destinó importantes esfuerzos a las secciones culturales, pues conocía el anhelo que el público sentía por contar con información literaria, teatral, artística, musical o cinematográfica. De este modo, se crean dos importantes secciones centrales en el semanario: «Arte y Letras», que se transformaría en «Panorama en Arte y Letras», dedicada a las artes plásticas y a la literatura; y «De Mediodía a Medianoche», sección que versaba sobre música, ballet, teatro y cine.



Cabecera de la sección «De Mediodía a Medianoche».

Sin lugar a dudas, la novela es el género literario protagonista de la historia de *Destino* (en 1944 se crea el Premio Nadal de Novela, cuyos éxitos anuales van a ser difundidos desde las páginas de crítica literaria del semanario), pero un peso parecido adquiere el cine en la revista barcelonesa, que muy pronto ocupará una página y media en un semanario que apenas contaba con diez, y que incluía editoriales, colaboradores externos, sección de política nacional e internacional, ecos de sociedad, páginas literarias y artísticas, noticias del deporte y sección dedicada al mundo del espectáculo. De esta manera, *Destino* trató de tender puentes con la tradición crítica cinematográfica de anteguerra y se erige en heredero de la también barcelonesa *Mirador*, en la que ya se dio una notable importancia al cine e, incluso, organizó cineclubs que fueron pioneros en la introducción del cine soviético en España⁸.

La sección dedicada al mundo del espectáculo se conoció en *Destino* como «De Mediodía a Medianoche» en los primeros años, y en 1944 se rebautizó con el exitoso marbete de «La alegría que pasa...», en honor de la obra teatral homónima de Santiago Rusiñol, título indicativo que reforzaba la posición de *Destino* como órgano barcelonés, defensor de la herencia del modernismo artístico y literario.

La subsección «Cine» ocupó durante los primeros años del *Destino* barcelonés las páginas 7 y 8 de la revista, dando cabida a textos breves («Los estrenos», «Noticiero Cinematográfico», «Ficha biográfica», «Temas del cine», etc.) y con una enorme profusión de imágenes –si atendemos, en proporción, a la presencia de imágenes de otras páginas–. De algún modo, se establece un

[8] Román Gubern, «El cine sonoro», en Román Gubern et al., *Historia del cine español* (Madrid, Cátedra, 1995), p. 161; Jorge Nieto Ferrando, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009), pp. 60-61.



Logo de la subsección «Cine».

juego a varias bandas: en los márgenes del semanario pueden aparecer anuncios publicitarios –que también son cuantitativamente superiores, en relación con las otras páginas de la revista– de las salas de cine donde se proyectan las películas que Ignasi Agustí, Eugenio Nadal o Joan Teixidor reseñarían en «Los estrenos» o «Crónicas»; películas cuyos protagonistas podrían, a su vez, aparecer entrevistados en «Ficha biográfica». Y, como avisábamos, todo ello inundado de fotografías que daban una falsa sensación de riqueza de medios (Geli y Huertas Clavería apuntan cómo *Destino* plagiaba en un principio fotografías de revistas extranjeras, como la italiana *Tempo* o la alemana *Deutsche Allgemeine Zeitung*⁹), que proporcionaban ventanas de evasión para los lectores de entonces.

La historia que la sección del cine describe en las páginas del semanario es paralela a los primeros tanteos descritos por la revista, que tuvo que sortear obstáculos materiales (carestía de papel, de medios, incluso de redactores, puesto que no todo el mundo podía contar con el carné de periodista) y que tuvo también que pasar por cierto proceso de asentamiento interno (en cuanto a cuestiones de liderazgo, por ejemplo). Así el lector ganó en cantidad, calidad y profundidad, al pasar de las notas, de las pequeñas crónicas cinematográficas en «De Mediodía a Medianoche», a los artículos, reportajes y extensas críticas de «La alegría que pasa...» (espacio que el cine compartía, a su vez, con el teatro, la música, el ballet, el circo y la revista).

[9] Reproducimos aquí la cita entera: «Buena parte de las fotos se aprovechaban de revistas extranjeras bien editadas, de donde era sencillo reproducirlas. Este procedimiento continuaría en años venideros, incluso cuando *Destino* había crecido lo suficiente como para poder pagar las fotos; compraban algunas, pero preferían recortarlas de otros lugares sin abonar ninguna clase de derechos. En los primeros años, más bien progermánicos, las fotos procedían de la revista italiana *Tempo* y de la alemana *Deutsche Allgemeine Zeitung*, de donde también se traducía algún que otro artículo». Carles Geli y Josep Maria Huertas Clavería, *Las tres vidas de «Destino»*, p. 35.



Ejemplo de una página de la sección cinematográfica de *Destino* de 1939.

En consecuencia, el bienio 1944-1945 marca el rumbo que caracterizaría la esencia de la revista: el acercamiento a la mentalidad burguesa catalana, opción que, sin lugar a dudas, sería la clave de su longevidad y su éxito. Y es también la fecha bisagra que da un importante paso dentro de la historia de profesionalización del semanario: se adopta un tono más analítico y objetivo, se observa una evidente voluntad de rigurosidad y un claro sentido de deuda para con su público lector.

3. Crítica cinematográfica y propaganda política (*Destino*, 1939-1940)

El *Destino* de la inmediata posguerra es, como muchos otros ámbitos de la vida cotidiana de los españoles, una prolongación de la contienda bélica. La revista

es, en los primeros cuarenta, vocera de las voluntades del franquismo y el cine será otro pretexto a partir del cual servir a las estrategias políticas del régimen. De este modo, tres actividades fundamentales que caracterizan un estado de sitio, la situación de un país en guerra, como la intervención estatal, la censura y la represión¹⁰, se aplicaron a la mayoría de aspectos de la vida española y, como señala Diez Puertas, el cine tampoco será una excepción:

Aparentemente, la política de normalización tendría que haber terminado con el fin de la guerra, mientras el desmontaje de la revolución tendría que haber supuesto un retorno al sistema productivo anterior, que era de libre mercado. Sin embargo, la economía de guerra se prolonga en la posguerra en lo que aquella tenía de intervencionista, mientras que el sistema de producción revolucionario es sustituido por un sistema de producción fascista basado en la autarquía y, asimismo, en una decisiva intervención del Estado¹¹.

Bien por adhesión personal voluntaria, bien porque no había otra opción en el panorama periodístico de la época, *Destino* ejerce el papel educador y moralizador que la Ley de 1938 destina a la prensa, y contribuye así a afianzar la victoria militar y política del franquismo y a legitimar moralmente la sublevación militar.

Calibrar cuál debería ser el lugar ocupado por el semanario barcelonés en el universo de publicaciones específicas dedicadas a la crítica cinematográfica sería objetivo de un trabajo mucho más amplio, que contemplara el cotejo y la comparación con otras revistas y publicaciones. No obstante, cabe señalar que lo sucedido con la prensa general informativa después de la Guerra Civil es análogo al diezmo de publicaciones cinematográficas a partir del 39:

La guerra interrumpirá la vida de las principales publicaciones especializadas, algunas tan antiguas como la lujosa *Arte y Cinematografía*, nacida en Barcelona en 1910. Muchas de las revistas que desaparecen habían surgido al calor de la amalgama cultural de los años veinte, donde el cine comienza a ser contemplado como un medio esencial para la eclosión vanguardista y los trasvases entre este y la literatura aumentan de forma considerable¹².

Entre las que surgen a comienzos de los años cuarenta, destacan revistas como *Radiocinema* (1938-1963), *Primer Plano* (1940-1951), *Cámara* (1941-1952) o *Imágenes. Revista de cinematografía mundial* (1945-1959). Una propuesta para trabajos futuros radicaría en el estudio de las convergencias y divergencias que se construyen entre la crítica cinematográfica más generalista como la de *Destino* y las especializadas de las publicaciones mencionadas. La carencia de espacio nos permite únicamente plantear la posibilidad y remitir al lector a bibliografía específica¹³.

Con todo, es indiscutible que no estamos ante casos análogos, puesto que una revista específica como *Primer Plano* ocupó desde una fecha muy tem-

[10] En este sentido, remitimos al lector a estudios específicos, como el de Josep Maria Caparrós Lera, *Estudios sobre el cine español del Franquismo (1941-1964)* (Valladolid, Fancy Ediciones, 2000), pp. 15-32.

[11] Emeterio Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas* (Barcelona, Laertes, 2002), p. 52.

[12] Jorge Nieto Ferrando, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, p. 64.

[13] Como el fundamental artículo de José Enrique Monterde sobre *Primer Plano*, «Hacia un cine franquista. La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945», en Luis Fernández Coloredo y Pilar Couto Carnero (coords.), *La herida de las sombras. El cine español en los 40* (Madrid, AEHC / AACCE, 2001), o el estudio sobre *Primer Plano* y *Cámara* de Nieto Ferrando, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*.

prana un lugar representativo «en el marco del aparato cinematográfico estatal del primer franquismo» y, en ese sentido, Monterde la considera:

como una muestra inequívoca del oficialismo cinematográfico, inserto en la llamada prensa del «Movimiento», y como tal controlada desde las altas instancias del Régimen; de hecho se trataba del portavoz cinematográfico del franquismo instalado en el poder, en una forma equivalente –salvando numerosas distancias, por supuesto– a lo que representaba *Cinema* en el ámbito del estado mussoliniano¹⁴.

Destino, si bien fue creada como una publicación oficial dentro de Falange, en Barcelona se configuraría como empresa privada y, aunque servil respecto al Régimen en esos primeros años, acabaría adoptando un discurso propio, connivente y conservador, pero en numerosas ocasiones divergente del franquista.

A pesar de ello, a lo largo de este artículo, veremos claros ejemplos de la adhesión de *Destino* a la ortodoxia del discurso oficial. Con todo, una lectura atenta a través de los números semanales de la revista revela pequeños desajustes respecto de dicho discurso que convierten el estudio de estos primeros años en el análisis de una cuestión que va más allá de lo meramente testimonial. Si tenemos en cuenta las dificultades del sector (carestía material) y los obstáculos que anteponeía el gobierno (censura, autarquía), poco más podemos esperar de lo que hallamos en *Destino*. Y aun así, cabe elogiar la voluntad de ir más allá de la mera reseña y de superar el criterio mercantilista, el intercambio de favores que podía implicar tanto anunciante cinematográfico. Las páginas de «Cine» combinaron reseñas de actualidad con lo último de las carteleras, que entonces era bien poco, con entrevistas, artículos de reflexión en torno al sector y artículos retrospectivos (sobre la historia del cine), que, andando el tiempo, serían una de las grandes bazas de la revista barcelonesa.

En lo que se refiere a la fidelidad hacia la ortodoxia del régimen, podríamos destacar cuatro caminos distintos:

- 1.- Defensa teórica de la censura e intervención del Estado en el sector cinematográfico (véase como ejemplo el artículo del Dr. Martínez Vargas¹⁵, «Portugal, el cinematógrafo y los niños», en el que pide seguir el ejemplo de la asamblea portuguesa, exigiendo «prevención higiénica y moral» no solo para los niños, sino también para los adultos).
- 2.- Reseña de las películas españolas encuadradas en empresas como CIFE-SA, Producciones Cinematográficas Españolas, Campa Producciones, los estudios Cinecittá (Roma) o la Hispano-Film Produktion (Berlín).

En su mayoría, eran películas rodadas durante la Guerra Civil, muchas de ellas en los estudios organizados por Goebbels en Berlín, como *Carmen la de*

[14] Ambas citas de José Enrique Monterde, «Hacia un cine franquista. La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945», p. 60.

[15] Dr. Martínez Vargas, «Portugal, el cinematógrafo y los niños» (*Destino*, n.º 104, 19/07/1939), p. 6.

Triana (1938), de Florián Rey y con Imperio Argentina; *El barbero de Sevilla* (1938), *Suspiros de España* (1938) y *Mariquilla Terremoto* (1939), de Benito Perojo y con Estrellita Castro; todas ellas en coproducción entre CIFESA y Saturnino Ulargui¹⁶. De Cifesa fueron también *La Marquesona* (1939), de Eusebio Fernández Ardavía y Pastora Imperio, y *La Dolores* (1940) de Florián Rey con Conchita Piquer. Rodada en los estudios italianos Cinecittá, se reseña en *Destino* la adaptación cinematográfica de la obra de Palacio Valdés, *Santa Rogelia* (1939) dirigida por Edgar Neville. Y la que centra gran parte del interés de *Destino* en esos primeros años, *La tonta del bote* (1939), de Gonzalo Delgrás con Josita Hernán, rodada en los estudios Orphea Film de Barcelona.

Estas películas no solo cumplían con la adhesión del personal productor y de dirección al régimen, sino que además cumplían con la reivindicación de los valores patrios que precisaba un medio de gran influencia en las masas como el cine, si bien la mayoría se quedaron en la exposición de un tipismo español de cartón piedra. De hecho, a propósito de esta breve lista de películas, podemos reflexionar en torno a los dos grandes problemas que la crítica del cine español de posguerra toma como pilares de su actividad, según Monterde: la «españolidad» de las películas y la lucha contra el enemigo extranjero¹⁷, aspectos que tienen una correlación directa con las estrategias ideológicas del franquismo. En primer lugar, la reivindicación de la pureza y autenticidad española del cine patrio debe relacionarse ineludiblemente con una visión idealista del arte que llega a la ortodoxia franquista filtrada por el discurso joseantoniano (es decir, que el hombre depurará su espíritu y alcanzará un mayor grado de perfección a través de la contemplación de un arte que exprese esos valores puros). En este sentido, la «españolidad» se vincula con un sentido trascendente e inmanente de la esencia histórica española. Apunta Nieto Ferrando, a propósito del tratamiento editorial de esta cuestión en *Primer Plano*:

La españolidad implica películas de calidad, con estilo propio, capaces de competir en los mercados internacionales, pero también que aborden el sentido trascendente de la vida española y su tradición gloriosa. Es fundamental encauzarlas hacia rutas acordes con el temperamento español, que en nada tienen que ver con los abusos folclóricos¹⁸.

En segundo lugar, la lucha contra lo extranjero se observa en la reacción normalmente contraria que la crítica enarbola frente a lo que se considera una «españolada»¹⁹, película que cae en el tipismo y el folclorismo vacuos²⁰. Por este motivo, encontramos numerosos anuncios en las páginas de *Destino* que aseguran al lector no estar ante una típica «españolada»²¹. El conflicto, como atinadamente establece Nieto Ferrando, surge cuando la crítica cinematográfica debe desarrollar diversas «carambolas retóricas que permitirán contemplar películas bien situadas dentro de la españolada como pasos importantes hacia la españolidad», porque el problema nace cuando se contrasta el cine «que debe producirse con el que realmente se produce»²².

[16] Román Gubern, «El cine sonoro», pp. 178-179.

[17] José Enrique Monterde, «Hacia un cine franquista. La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945», pp. 212-213.

[18] Jorge Nieto Ferrando, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, p. 71.

[19] Que, como Gubern señala, fue un invento francés (*espagnolade*) «que explotaba intensivamente el tipismo diferencial y el folclorismo de las zonas más deprimidas y premodernas de la España rural, como la Andalucía latifundista, que se presentaba poblada por gitanos y toreros, con criterios atávicos, reaccionarios y machistas». Román Gubern, «El cine sonoro», p. 157.

[20] José Enrique Monterde, «Hacia un cine franquista. La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945», p. 213.

[21] «Anuncio de *La linda Beatriz*» (*Destino*, n.º 111, 02/09/1939), p. 7.

[22] Jorge Nieto Ferrando, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*, p. 71.

[23] Si bien es cierto que el gobierno de la II República Española no desarrolló ningún programa gubernamental específico dedicado al cine, con lo que el aparato franquista legisló prácticamente desde cero (José Enrique Monterde, «Hacia un cine franquista. La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945», pp. 187-188), también lo es que durante la guerra civil el bando republicano dedicó muchos más esfuerzos a la producción cinematográfica, mayoritariamente dedicada a usos propagandísticos, que el bando rebelde, tal y como señala la crítica especializada (Román Gubern, «El cine sonoro», p. 177; Magí Crusells, *Cine y guerra civil española. Imágenes para la memoria* (Madrid, Eds. JC, 2006), p. 30.

[24] Diez Puertas señala también cómo la censura ejerció a modo de filtro -además del filtro de la crítica en prensa- de las películas norteamericanas que «ofendieran» a los países aliados, Alemania e Italia, y cómo en mitad de la Segunda Guerra Mundial, Alemania y España firmaron un tratado de colaboración mutua en este sentido (Emeterio Diez Puertas, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, pp. 145 y 174-176).

[25] Joan Teixidor, «Muerte y resurrección del cine italiano» (*Destino*, n.º 106, 29/07/1939), p. 7.

[26] Carles Geli y Josep Maria Huertas Claveria, *Las tres vidas de «Destino»*, p. 33.

[27] Son igualmente representativos en este sentido otros artículos de Teixidor como «Aspectos del cine alemán» (*Destino*, n.º 114, 23/09/1939), p. 7; o «Cintas históricas; peligros de la producción norteamericana» (*Destino*, n.º 115, 30/09/1939), p. 7, en el que advierte de las nocivas consecuencias que la omnipotente influencia del cine de Estados Unidos puede acarrear a España: «Sin discutir ahora la mejor densidad de la vida nuestra, será fácil convenir en que el mimetismo es el primer paso hacia la disolución de un individuo y de una patria» (Joan Teixidor, «Cintas históricas; peligros de la producción norteamericana», p. 7); patria que, recordemos, era «una unidad de destino en lo universal» (premisa joseantoniana que generó el nombre de *Destino*).

[28] Participó como operador de cámara y fotógrafo en películas como *El difunto es un vivo* (Ignacio F. Iquino, 1941), *Boda accidentada* (Ignacio F. Iquino, 1943), *Un envredo de familia* (Ignacio F. Iquino, 1943), *Una chica de opereta* (Ramón Quadreny, 1944), *Mi enemigo y yo* (Ramón Quadreny, 1944) o *El hombre que las enamora* (José María Castellví, 1944); y ya, como director de fotografía, en *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osma, 1947), *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948), *Cita con mi viejo corazón* (Ferruccio Cerio, 1950), *Catalina de Inglaterra* (Arturo Ruiz Castillo, 1951), *La vida es maravillosa* (Pedro Lazaga, 1956), *Nunca es demasiado tarde* (Julio Coll, 1956), *Un tesoro en el cielo* (Miguel Iglesias, 1957), *Cita imposible* (Antonio Santillán, 1958), *Gaudí* (José María Argemí, 1960), *Un taxi para Tobrouk* (*Un taxi pour Toubruk*, Denys de La Patellière, 1960), *Cuidado con las personas formales* (Agustín Navarro, 1961), *Viento del sur* (José M.ª Elorrieta, 1963), *El mujeriego* (Francisco Pérez-Dolz, 1963), etc.

3.- Eliminación de todo lo sucedido cinematográficamente durante los tres años de Guerra Civil en la Barcelona republicana: se insiste en el vacío cinematográfico de las ciudades situadas en «zona roja»²³.

4.- Pago de las deudas contraídas durante la contienda española al Eje germanófilo.

Esta última cuestión implica no solo el elogio desmedido y a veces difícil de sostener de la producción cinematográfica alemana, en primera instancia, e italiana, en segunda; sino también el rechazo frontal, y a veces también difícil de argumentar, del cine norteamericano²⁴. Joan Teixidor, en su artículo «Muerte y resurrección del cine italiano», realiza verdaderas acrobacias para defender el joven cine italiano, que «nos da indiscutiblemente una sensación de deficiencia aún. Pero se trata de una deficiencia juvenil, heroica, subsanable, siempre, simpática muchas veces», y concluye que «los documentales científicos o de actualidad del instituto L.U.C.E. pueden parangonarse indiscutiblemente con los mejores del mundo», frase que se ejemplifica con la imagen de *Caballería*, (*Cavalleria*, 1936) de Goffredo Alessandrini, director de películas de propaganda de la era Mussolini. Teixidor, con todo, no puede menos que «reconocer que [...] ahora mismo, el cine norteamericano, con toda su frivolidad, con toda su ingente maquinaria comercialista, mantiene su predominio, no solo económico, sino también técnico y artístico»²⁵.

En el caso de Teixidor, debemos, forzosamente, separar la voz del discurso emitido: durante la Guerra Civil, Josep Vergés y Xavier Montsalvatge fueron expulsados de Falange al avalar a Joan Teixidor para salvaguardarlo de la acusación de sospechoso²⁶. Tanto su actividad intelectual en la época republicana como su trayectoria posterior demuestran que Teixidor se adscribió a esa ortodoxia oficial sin reservas por los condicionantes del momento y no por convicción ética o estética²⁷.

Parecidos son los artículos críticos de quien sería un importante colaborador de la sección de cine estos primeros años en *Destino*: Salvador Torres Garriga, cámara y director de fotografía que desarrollaría una larga trayectoria cinematográfica a lo largo de los años de posguerra española²⁸. Sin pruebas

documentales (correspondencia, contratos) que lo confirmen, creemos que no es atrevido afirmar que la colaboración de Torres Garriga en *Destino* viene dada por ser el fotógrafo trabajador habitual en los proyectos de Campa Producciones, importante anunciador en la revista barcelonesa²⁹. En un balance sobre el primer año cinematográfico después de la «Victoria», Torres Garriga tampoco puede menos que confesar que el cine norteamericano:

[...] casi siempre intrascendente, de temas poco complicados, sin grandes alardes de técnica complicada, posee una cualidad esencial que no se halla en ningún otro del mundo: es «terriblemente simpático». Sus films encantan al público, y mucho más a un público como el de la zona roja, que ha pasado tres años sin cinema... y sin tranquilidad³⁰.

A pesar de la firme voluntad de elogio de la cinematografía alemana y de rechazo de la norteamericana, la sección de «Estrenos» o «Crónica» se llenaba irremediamente de películas norteamericanas en su gran mayoría (a partir de 1944, es abrumadora la presencia del cine estadounidense en «La alegría que pasa...»).

4. Debates en torno al cine español: entre el elogio y la crítica

Frente a esta devolución de favores concedidos durante la Guerra Civil, el lector observa la reivindicación de un cine español que secunde los principios y valores implantados en 1939. Un cine que, muy a pesar de todo el mundo, no alcanza las cotas necesarias para ofrecer películas de calidad, a juicio de algunos de los críticos de *Destino*, como se verá a continuación. La demanda de la recuperación del cine español irá ligada en un primer momento a la negación absoluta de cualquier atisbo de creación cinematográfica en la España republicana durante la Guerra Civil. Así, Ignasi Agustí sentencia, en el párrafo inicial de «Los estrenos», que: «los locales de estreno de las capitales españolas no liberadas hasta pocos meses antes del final de la guerra, han ido recibiendo paulatinamente la producción atrasada»³¹, y describía aglomeraciones multitudinarias en las puertas de salas de cine, como el Kursaal (local emblemático, situado en Rambla de Catalunya n.º 55).

No obstante, el cine español no acaba de superar los moldes de la revista musical, la opereta, la zarzuela o la obra de teatro directamente volcada a la cinta cinematográfica, y así lo lamentan los críticos en *Destino*. El mismo Agustí, bajo el pseudónimo de «GIN», aventuraba: «Estamos seguros de que después de muchos esfuerzos se conseguirá que nuestras producciones posean un mínimo de condiciones cinematográficas»³². Torres Garriga diría en su balance al acabar el año, «España sigue sin afirmarse cinematográficamente. [...] De la producción de aquí nada cabe decir. Seguimos con los mismos defectos que años atrás. Argumentos teatrales, zarzuelistas y... cintas mediocres cuando no malas»³³. Y Luis

[29] Aureliano Campa, yerno del maestro José Serrano, había coproducido algunas cintas en los años treinta, antes de la Guerra Civil, en colaboración con Producciones Cinematográficas Españolas, en Valencia. Después de la contienda, se convirtió en productor cinematográfico en solitario, llegando a ser la cuarta empresa productora más importante de la primera década de la posguerra española tras Cifesa, Suevia Films y Emisora Films (José Enrique Monterde, «Hacia un cine franquista. La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945», p. 205). Algunas de sus películas de menor trascendencia van a rodarse en los estudios barceloneses Orpheu Films.

[30] Salvador Torres Garriga, «Un año de cinema» (*Destino*, n.º 128, 30/12/1939), p. 7.

[31] Ignasi Agustí, «Los estrenos» (*Destino*, n.º 115, 30/09/1939), p. 7.

[32] Ignasi Agustí [«GIN»], «Los estrenos» (*Destino*, n.º 116, 07/10/1939), pp. 7-8.

[33] Salvador Torres Garriga, «Un año de cinema» (*Destino*, n.º 128, 30/12/1939), p. 7.

Figuerola-Ferretti, crítico de arte y cine en diversos medios periodísticos del momento, pedía, en «El cine español y su propaganda», que «nuestro cinema no se vea confundido con el de producto híbrido de sainete y zarzuela por el que, al parecer, empeñan sus afanes buen número de productores nacionales»³⁴.

Frente a esta recurrencia en el error del tipismo español sainetero –que acabó provocando que en los anuncios de salas de cine apareciera el lema «no es una española»–, Teixidor apuntaba como opción la recuperación del tema histórico, con el próximo estreno de *María Estuardo* (*Mary of Scotland*, John Ford, 1936), con Katherine Hepburn como pretexto:

Para la naciente producción nacional, en esos días con afanes de superación que deben impulsarse dándoles ambiente y facilidades, el cultivo de ese tipo de cine podría representar un cambio de frente decisivo. La busca de temas se ha limitado entre nosotros a la comedia o a la zarzuela. Pocas cintas tenemos que hayan buscado otra motivación. Y precisamente nuestra historia, tan llena de páginas gloriosas o trágicas y de personalidades fuertes, ofrecería cantera inagotable de asuntos. Por otra parte, sería un sistema para que nuestras cosas fueran tratadas, no por los extraños, sino por nosotros mismos y, por lo tanto, con amor. Al valor cinematográfico se podría añadir un valor de expansión espiritual. Es ya tiempo de que nuestros productores comprendan lo que demanda nuestra patria de ellos. Contamos con las dificultades. Pero, al menos, como tendencia, como aspiración, exista el deseo de poner el cine al servicio de lo que pueda redundar en beneficio de todos. Y un lote de cintas históricas españolas podría significar una revisión propagandística, eficaz para el público medio que no se adentrará nunca en profundidades de eruditos y tratadistas, de la tan cacareada leyenda negra, válida todavía en la conciencia enturbiada de mucha gente³⁵.

En medio de esta perenne reivindicación de la recuperación del cine patrio, hallamos el primer desajuste de que hablábamos anteriormente. Lope F. (Fernández) Martínez de Ribera, guionista de cine, periodista y crítico en importantes medios barceloneses de los años veinte y treinta (como *Popular Film*, *Mediterráneo* o *La Hoja del Lunes*), publicaría dos únicos artículos en *Destino*: «Pasado, presente y futuro del cinema hispano» y «El momento cinematográfico español»³⁶. El fin de esta breve colaboración se pudo deber a las duras críticas que en el segundo texto lanzó a la producción cinematográfica del momento, *La tonta del bote*, avalada por el régimen y producida en empresas afines al gobierno, si bien Martínez de Ribera intenta disfrazarlo con la retórica engolada al uso. Comienza el artículo defendiendo la función del cine «como posible venero de riqueza para nuestro país, en el que quisiéramos ver reunidas las mayores virtudes, las bellezas más altas, las empresas más nobles los gestos más heroicos, los actos más inteligentes». Y exclama:

[34] Padre del también periodista Luis Figuerola-Ferretti, colaborador en medios como RNE, la Cadena Ser o la Cope. Luis Figuerola-Ferretti, «El cine español y su propaganda» (*Destino*, n.º 133, 03/02/1940), p. 7.

[35] Joan Teixidor, «Temas del cine» (*Destino*, n.º 115, 30/09/1939), p. 7.

[36] Fue guionista en *No quiero... no quiero* (Francisco Elías, 1938), *El camino del amor* (José María Castellví, 1943) y *Tambor y cascabel* (Alejandro Ulloa, 1944). Lope Fernández Martínez de Ribera (1939), «Pasado, presente y futuro del cinema hispano» (*Destino*, n.º 107, 05/08/1939), p. 7; y «El momento cinematográfico español» (*Destino*, n.º 111, 02/09/1939), p. 7.

¡Con qué gusto, pues, no hemos visto nuestros pobres estudios, dormidos, en un tiempo, en penosa inacción o altercados por el escándalo de una actividad negativa, en esos pasados años de vergonzosa miseria moral y material, abrirse a una nueva aurora, encender sus cien soles sobre fáciles farsas vestidas del nuevo afán de superación que a todos nos anima...!'³⁷.

Y si bien defiende dos producciones barcelonesas como *La linda Beatriz* (Josep Maria Castellví, 1939) y *Manolenka* (Pedro Puche, 1939), va a proferir duros reproches para la película de próximo estreno *La tonta del bote*, basada en la obra de teatro homónima de gran éxito, de la hermana del fundador de la Legión, Pilar Millán Astray³⁸, y para otras cintas como *Los cuatro Robinsones* (Eduardo García Maroto, 1939), concluyendo «que no parece sino que nuestros productores no conozcan otra cosa que el mal teatro, y que no existieran escritores en nuestra Patria capaces de adaptarse a las exigencias del cine»³⁹. No descartamos que en estas afirmaciones se halle el orgullo herido de un guionista de cine que apenas trabajó en tres películas desde el final de la Guerra Civil hasta su muerte, en 1947.

Sin embargo, Alberto Mar –quien sí colaboraría en más de dos ocasiones en el primer *Destino*– señala el exceso de teatralización del cine. Este frecuente argumento de la crítica⁴⁰ coincide con una directriz general que señala González García:

[...] el discurso sobre el cine en España se sustenta, a nivel ideológico, sobre el convencimiento de que debe ser distinto a todos los niveles del de la etapa precedente. Si lo teatralizante y las adaptaciones de teatro popular caracterizaron el cine de la etapa republicana, habrá que huir de todo ello. Por otro lado, desde el punto de vista de la competitividad, se entrevé que el cine empieza a ser también diferente a escala internacional. Aunque quizá no se termine de comprender en qué consiste la diferencia, la idea dominante es que hay que investigar lejos del teatro [...]⁴¹.

En *Destino* Alberto Mar enumera una lista todavía más extensa que la de Martínez de Ribera, en la que incluye las versiones de zarzuelas, sainetes y demás obras teatrales de la estirpe de Muñoz Seca y los Quintero; en ella alude a *La tonta del bote*, aunque muy de pasada, pero también incluye la primera película en la que Martínez de Ribera había colaborado como guionista: *No quiero... ¡No quiero!*⁴².

Estos dos cuestionamientos negativos iban a ser compensados con un despliegue de medios sin parangón para la publicidad de *La tonta del bote*. No solo va a aparecer en las breves reseñas de «Los estrenos», sino que, números antes y números después de su exhibición, se publicarán notas informativas⁴³, crónicas del rodaje, entrevistas con el director, etc. Todo ello nos hace pensar, como apuntábamos en párrafos anteriores, en la sospechosa y masiva presencia de anunciantes como Orphea Film (el estudio cinematográfico), Producciones

[37] Lope Fernández Martínez de Ribera, «El momento cinematográfico español», p. 7.

[38] Nieva de la Paz comenta cómo ya la crítica coetánea atacó duramente la obra de Millán Astray antes de la Guerra Civil por limitarse a un molde que le había garantizado el éxito de público y no tener ningún tipo de preocupación artística. Pilar Nieva de la Paz, «Las autoras teatrales españolas frente al público y la crítica (1918-1936)», en Juan Villegas (coord.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Vol. 2. La mujer y su representación en las literaturas hispánicas* (Madrid, AIH, 1994), pp. 129-139.

[39] Lope Fernández Martínez de Ribera, «El momento cinematográfico español», p. 7.

[40] Remitimos a los lectores al riguroso y específico estudio de Jose Antonio Pérez Bowie, *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo* (Salamanca, Cervantes, 2004).

[41] Fernando González García, «Lo viejo y lo nuevo. El discurso sobre las relaciones entre teatro y cine en España: 1939-1955», en Josep Maria Caparrós (ed.), *Historia & Cinema* (Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009), pp. 81-82.

[42] El director, Francisco Elías, comenta en sus memorias cómo los comunistas obstaculizaron el estreno de la obra, basada en una comedia de Jacinto Benavente, que se realizó finalmente en 1940, distribuida por CIFE-SA. Josep Maria Caparrós Lera (ed.), *Memorias de dos pioneros: Francisco Elías y Fructuós Gelabert* (Barcelona, CILEH, 1992), p. 52.

[43] Redacción, «Noticiero cinematográfico. En los estudios de Barcelona» (*Destino*, n.º 116, 07/10/1939), p. 7; Redacción, «Noticiero cinematográfico. *La tonta del bote*» (*Destino*, n.º 117, 14/10/1939), pp. 7-8.



Cartel de *La tonta del bote* (Gonzalo Delgrás, 1939).

tescas y meses de preparación en sus producciones...»⁴⁶ –el fantasma del cine

norteamericano sobrevuela siempre las grandes aspiraciones de los críticos cinematográficos de *Destino*—. En su crónica, el fotógrafo describe las magnificencias del decorado; la riqueza del montaje; la exigencia del profesor de coreografías de origen ruso, Sacha Goudine; el entusiasmo de los bailarines; la presencia en Barcelona de Pilar Millán Astray para observar algunas escenas de la película; el ajetreado hormigueo de modistas, peluqueros y maquilladores; la supervisión del director Gonzalo Delgrás; o cómo «las dificultades hijas de la situación actual de post-guerra han sido vencidas con el tesón con que lo vence todo la nueva España»⁴⁷.

Es evidente el tratamiento que desde *Destino* se concede a la película para generar una gran cantidad de expectativas en el público lector y garantizar el éxito de la producción cinematográfica. Ya

Cinematográficas Españolas y Campa Producciones (con las que trabajó Torres Garriga con frecuencia), productoras que compartían normalmente los platós de Orphea Film⁴⁴. De hecho, a finales de 1939, *Destino* dedicará un extenso artículo a glosar las maravillas de dichos estudios cinematográficos, «magnífico exponente» del nuevo cine español, que cuentan con «todos los adelantos y perfeccionamientos que la moderna técnica ofrece a la industria»⁴⁵.

Torres Garriga, en «Un día en Orphea con los de *La tonta del bote*», canta las maravillas del estudio y de la promesa gloriosa del incipiente cine español: «Ya España baraja también cifras astronómicas, estadísticas gigantes



Las cámaras, desde las pasarelas, revelan ángulos insospechados

Fotografías publicadas en *Destino* del rodaje de *La tonta del bote* (1939). Se desconocen los datos del autor de dichas fotografías.

[44] Román Gubern glosa la historia de estos estudios, que empezaron siendo una productora y distribuidora cinematográfica de enorme éxito, fundada por Francisco Elías y Camille Lemoine a principios de la década de los treinta (Román Gubern, «El cine sonoro», pp. 127-129).

[45] Redacción, «Los Estudios Orphea Film» (*Destino*, n.º 127, 23/12/1939), p. 10.

[46] Salvador Torres Garriga, «Un día en Orphea con los de *La tonta del bote*» (*Destino*, n.º 119, 28/10/1939), p. 7.

[47] Salvador Torres Garriga, «Un día en Orphea con los de *La tonta del bote*», p. 7.

estrenada la película, Torres Garriga empieza la entrevista al director Delgrás en el semanario con un fragmento que chirría si lo cotejamos con el entusiasmo de la crónica anterior:

Ha sido estrenada una película española. La primera película española de la temporada que lleva algo dentro y que mantiene a lo largo de sus escenas un ritmo y una continuidad raras veces logrados en nuestras producciones. Crítica y público la han aceptado como cosa digna, y este es el adjetivo que mejor le va⁴⁸.

«Digna» es un adjetivo que esconde un sinfín de matices y, más aún, cuando en una crónica publicada en el mismo número, se elogia a *La tonta del bote* en comparación con el panorama general del cine español que, como ya sabemos, era nefasto. F. S. (anónimo colaborador de *Destino*) vuelve a hablar de «dignidad» refiriéndose a *La tonta del bote*, y comenta el argumento que, «sin originalidad excesiva, posee suficiente densidad para no aburrirnos», y la «discreción exquisita» de los intérpretes (Josita Hernán y Rafael Durán), para concluir con la reveladora sentencia:

Todo, pues, contribuye a que *La tonta del bote* se aparte del tono vulgar de la mayoría de nuestras producciones, obligándonos a un comentario francamente favorable, a pesar de detalles que no es este precisamente, y por razón de otras cosas de más monta, el momento de enumerar⁴⁹.

5. Conclusiones

Este artículo constituye una primera aproximación descriptiva al vaciado y análisis de los artículos y reseñas de crítica cinematográfica publicados en el semanario barcelonés *Destino*. Heredera del cineclubismo y de la atención al Séptimo Arte de la revista de preguerra *Mirador*, *Destino* dedicó muy pronto una subsección del apartado de información sobre el mundo del espectáculo «La alegría que pasa...» (teatro, música, baile) a la información cinematográfica. Sin embargo, los primeros años de la posguerra española condicionaron, con su naturaleza peculiar, el contenido de esta sección.

Con numerosos matices que resaltan en el análisis de los textos –sobre todo a propósito de la estrategia de propaganda desplegada alrededor del estreno de *La tonta del bote*, dirigida por Gonzalo Delgrás–, la crítica cinematográfica de la revista barcelonesa durante los años que hemos estudiado (1939-1940) responde a las directrices ideológicas propugnadas por la dictadura franquista. En esta línea, se defiende la presencia de la censura y de la intervención estatal en el cine; se glosan, mayoritariamente, películas realizadas por productoras adeptas al régimen ya desde el principio de la Guerra Civil (como CIFESA, Producciones Cinematográficas Españolas, Campa Producciones, etc.); se



Fotografía (sin autor) de la entrevista realizada al director Delgrás en *Destino* (1940).

[48] Salvador Torres Garriga, «Una charla con Gonzalo Delgrás, director de *La tonta del bote*» (*Destino*, n.º 130, 13/01/1940), p. 7.

[49] F. S., «Crónica. *La tonta del bote*» (*Destino*, n.º 130, 13/01/1940), p. 7.

omite cualquier iniciativa cinematográfica surgida durante la II República o desarrollada en la España republicana durante la contienda fratricida; y se asume cierta obligación de saldar deudas contraídas con Alemania e Italia, elogiando las películas de ambos países del Eje germanófilo.

Con el paso de los años y tras los virajes internos, ideológicos y personales, en *Destino* se adquirió un carácter de cierta independencia que lo convirtió en un semanario riguroso, con un modelo informativo reconocido por un gran número de lectores que la revista barcelonesa supo fidelizar. Una de las estrategias para dicha fidelización fue, precisamente, la organización de pases privados, que patrocinaba el semanario para sus suscriptores. Como apuntábamos al principio de este trabajo, con estas actividades *Destino* recupera la tradición republicana del cineclubismo y, en especial, de las sesiones cinematográficas que ya realizó en Barcelona la revista *Mirador* antes de la Guerra Civil⁵⁰.

Álvaro Ruibal y Ángel Zúñiga se encargaron de las «Sesiones Destino», que, en sus primeros años, vinieron dictadas desde gobernación civil: se pensó estrenar la primera «Sesión» con el pase de *Pigmalión* (*Pygmalion*, Anthony Asquith y Leslie Howard, 1938), interpretada por Leslie Howard, pero al final se les obligó a empezar con una película alemana, *Viaje a Tilsit* (*Die Reise nach Tilsit*, 1939), de Veit Harlan, el 26 de marzo de 1941⁵¹. Pese a los obstáculos oficiales (se censuran películas norteamericanas, la embajada alemana denuncia un ciclo de cine germánico pero de los años veinte, etc.), las «Sesiones Destino», mantuvieron un nivel notable y una destacada asistencia de público.

El final de la Segunda Guerra Mundial va a suponer un punto de inflexión determinante. Se normalizan progresivamente las procedencias de las películas analizadas en la revista y, poco a poco, el cine ocupará un lugar prioritario en la conocida sección «La alegría que pasa...». Críticos como Julio Coll –a su vez, guionista cinematográfico– o Ángel Zúñiga dotarán de un lenguaje profesional y de una clara voluntad de crítica rigurosa a la sección de cine de *Destino*, que verá cómo desaparecen las fotos sin ton ni son y gana en regularidad y lógica interna. Este trabajo solo es una breve aproximación al territorio desconocido que es la sección cinematográfica de la revista *Destino*, a la que esperamos poder acercarnos con más tiempo y mayor profundidad en futuras ocasiones.

BIBLIOGRAFÍA

AGUSTÍ, Ignasi, «Los estrenos» (*Destino*, n.º 115, 30/09/1939), p. 7.

—, [«GIN»], «Los estrenos» (*Destino*, n.º 116, 07/10/1939), pp. 7-8.

—, «Los estrenos» (*Destino*, n.º 117, 14/10/1939), p. 7.

«Anuncio de *La linda Beatriz*» (*Destino*, n.º 111, 02/09/1939), p. 7.

CABELLOS MÍNGUEZ, Pilar y PÉREZ VALL-VERDÚ, Eulalia, «*Destino*. Política de unidad (1939-1946). Tres aspectos en l'inici d'una transformació obligada» (*Els Marges*, n.º 37, 1987), p. 19-36.

[50] Román Gubern, «El cine sonoro», p. 161.

[51] Carles Geli y Josep Maria Huertas Claveria, *Las tres vidas de «Destino»*, p. 74.

- CAPARRÓS LERA, Josep Maria (ed.), *Memorias de dos pioneros: Francisco Elías y Fructuós Gelabert* (Barcelona, CILEH, 1992).
- , *Estudios sobre el cine español del Franquismo (1941-1964)* (Valladolid, Fancy Ediciones, 2000).
- , (ed.), *Historia & Cinema* (Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009).
- CRUSELLS, Magí, *Cine y guerra civil española. Imágenes para la memoria* (Madrid, eds. JC, 2006).
- DIEZ PUERTAS, Emeterio, *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas* (Barcelona, Laertes, 2002).
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ DE RIBERA, Lope, «Pasado, presente y futuro del cinema hispano» (*Destino*, n.º 107, 05/08/1939), p. 7.
- , «El momento cinematográfico español» (*Destino*, n.º 111, 02/09/1939), p. 7.
- FIGUEROLA-FERRETTI, Luis, «La otra dama del cine mudo» (*Destino*, n.º 131, 20/01/1940), p. 7.
- , «El cine español y su propaganda» (*Destino*, n.º 133, 03/02/1940), p. 7.
- FONTANA, Josep Maria, *Los catalanes en la guerra de España* (Barcelona, Acervo, 1977).
- GELI, Carles y HUERTAS CLAVERIA, Josep Maria, *Las tres vidas de «Destino»* (Barcelona, Anagrama, 1991).
- GONZÁLEZ GARCÍA, Fernando, «Lo viejo y lo nuevo. El discurso sobre las relaciones entre teatro y cine en España: 1939-1955», en Josep Maria Caparrós (ed.), *Historia & Cinema* (Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009), pp. 79-94.
- GUBERN, Román, «El cine sonoro», en Román Gubern et al., *Historia del cine español* (Madrid, Cátedra, 1995), pp. 123-179.
- GUILLAMET, Jaume, *Prensa, franquisme i autonomia. Crònica catalana de mig segle llarg (1939-1995)* (Barcelona, Flor del Viento, 1996).
- MAR, Alberto, «Temas del Cine. Teatro en conserva» (*Destino*, n.º 124, 02/12/1939), p. 7.
- MARTÍNEZ VARGAS, Dr., «Portugal, el cinematógrafo y los niños» (*Destino*, n.º 104, 19/07/1939), p. 6.
- MONTERDE, José Enrique, «Hacia un cine franquista. La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945», en Luis Fernández Colorado y Pilar Couto Carnero [coords.], *La herida de las sombras. El cine español en los 40* (Madrid, AEHC / AACCE, 2001), pp. 59-82.
- MONTERO, Francesc, «La memoria de los “vencedores vencidos” en Cataluña. Manuel Brunet y la “tercera vía” del grupo de *Destino*» (*RIEV. Cuadernos*, n.º 8, 2001), pp. 156-178.
- NIETO FERRANDO, Jorge, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009).
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, «Las autoras teatrales españolas frente al público y la crítica (1918-1936)», en Juan Villegas (coord.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2 (*La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*) (Madrid, AIH, 1994), pp. 129-139.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio, *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo* (Salamanca, Cervantes, 2004).
- REDACCIÓN, «Noticiero cinematográfico. En los estudios de Barcelona» (*Destino*, n.º 116, 07/10/1939), p. 7.
- , «Noticiero cinematográfico. *La tonta del bote*» (*Destino*, n.º 117, 14/10/1939), pp. 7-8.
- , «Los Estudios Orpheo Film» (*Destino*, n.º 127, 23/12/1939), p. 10.

- S., F., «Crónica. *La tonta del bote*» (*Destino*, n.º 130, 13/01/1940), p. 7.
- TEIXIDOR, Joan, «Muerte y resurrección del cine italiano» (*Destino*, n.º 106, 29/07/1939), p. 7.
- , «Comentario a unas palabras de Walt Disney» (*Destino*, n.º 108, 12/08/1939), p. 7.
- , «Temas del cine. Aspectos del cine alemán» (*Destino*, n.º 114, 23/09/1939), p. 7.
- , «Temas del cine» (*Destino*, n.º 115, 30/09/1939), p. 7.
- THOMÀS, Joan Maria, *Falange, guerra civil, franquisme. F.E.T. y de las J.O.N.S. de Barcelona en els primers anys del règim franquista* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992).
- TORRES GARRIGA, Salvador, «Un día en Orphea con los de *La tonta del bote*» (*Destino*, n.º 119, 28/10/1939), p. 7.
- , «Un año de cinema» (*Destino*, n.º 128, 30/12/1939), p. 7.
- , «Una charla con Gonzalo Delgrás, director de *La tonta del bote*» (*Destino*, n.º 130, 13/01/1940), p. 7.