

Julián Antonio Ramírez: inventario de actividades fílmicas

(Julián Antonio Ramírez: an inventory of cinema-related activities)

Aranzubia Cob, Asier
Oketa, 2, 3.D. 01400 Laudio
a.aranzubia@kzgunea.net

BIBLID [1137-4438 (2003), 6; 135-157]

Recep.: 04.11.02

Acep.: 10.01.03

En este artículo se presta atención a las numerosas actividades fílmicas que el crítico donostiarra, Julián Antonio Ramírez, lleva a cabo, primero, en el agitado y efervescente mundo de la intelectualidad cinematográfica española de los años republicanos, y después, aunque ya con menor intensidad, en el exilio francés. Atender a su ingente y proteica actividad es también, de alguna manera, ahondar en uno de los periodos más convulsos y sugerentes de la historia del cine.

Palabras Clave: II República. Intelectuales. Revistas cinematográficas. Cine burgués/cine proletario. Cineclubs. Sindicato estudiantil (U.F.E.H.-F.U.E.). Doblajes.

Artikulu honetan, Julián Antonio Ramírez donostiar kritikoak filmen inguruan burutu zituen egintza anitzez ohartarazten da: lehenbizi, Errepublikaren urteetako espainiar zinematografiaren intelektualen mundu nahasi eta asaldatuan, eta gero, nahiz ez hain era bizian, Frantziako erbesteetan. Haren jarduera gaitz eta proteikoak arduratzea, nolabait, zinearen historiako aldi aztoratuen eta iradokitzailenetako batean sakontzea da.

Giltza-hitzak: II. Errepublika. Intelektualak. Aldizkari zinematografikoak. Zine burgesa/zine proletarioa. Zineklubak. Ikasleen Sindikatua (U.F.E.H.-F.U.E.). Bikoizketak.

Dans cet article, on examine les nombreuses activités filmiques que réalise le critique de Saint-Sébastien Julián Antonio Ramírez, premièrement dans le monde agité et effervescent de l'intellectualité cinématographique espagnole des années républicaines, et ensuite, bien que moins intensément, dans l'exil français. S'occuper de son énorme et protéique activité est également, d'une certaine façon, se plonger dans l'une des périodes les plus agitées et suggestives de l'histoire du cinéma.

Mots clés: Ile République. Intellectuels. Revues cinématographiques. Cinéma bourgeois/cinéma prolétaire. Ciné-clubs. Syndicat estudiantin (U.F.E.H.-F.U.E.). Doblages.

1. DE DONOSTIA A MADRID

Julián Antonio Ramírez vino al mundo en Donostia el 28 de enero de 1916 en el seno de una modesta familia de inmigrantes burgaleses que se había trasladado a la capital guipuzcoana en los primeros compases de la década. El notable incremento que experimentó el comercio, más o menos legal, con el país vecino durante los años de la Primera Guerra Mundial permitió al padre de Julián Antonio –que en aquella época trabajaba en el “topo”: el ferrocarril que unía Donostia con Hendaya– prosperar económicamente. Así las cosas, la familia, que por aquel entonces ya estaba compuesta por ocho personas (cinco hermanos naturales, uno “de leche” y los padres), abandonó su piso de la calle Urbietta y se trasladó a uno mayor y mejor equipado en la calle Fuenterrabia. Al poco de la mudanza, el cabeza de familia renunció a su trabajo como mozo de estación y guarda-agujas y creó una empresa de transportes que durante algún tiempo le permitió seguir progresando. La muerte de la madre de Julián Antonio en 1929 coincide en el tiempo con la inesperada quiebra de la empresa de transportes familiar y el consiguiente inicio de un nuevo periodo de privaciones.

Para entonces, Julián Antonio lleva ya un par de años estudiando en el que por aquella época era considerado el establecimiento docente de la élite donostiarra: el Colegio Católico de Santa María, regentado por los marianistas. Dos años después, al terminar el cuarto curso de bachiller, el joven Ramírez, que hasta entonces había sido un alumno modelo, con varias matriculas de honor en su expediente, decide, en cierta medida impulsado por la fuerte tensión y los aires de cambio que se respiran en el ambiente tras la reciente proclamación de la II República, abandonar sus estudios y lanzarse a la búsqueda de un empleo. No pasaría mucho tiempo antes de que un día se topara casualmente en la calle con Don Rufino Mendiola, quien había sido su examinador de literatura en el colegio; tras reprocharle su abandono de las clases, Mendiola quiso saber cuál sería la carrera que su antiguo alumno habría elegido de haber continuado con sus estudios, a lo que este respondió que “Ingeniería Industrial”: “Así, con el apoyo probable de los frailes, sin intervenir yo directamente en los trámites, un día me anunciaron que se me había concedido una de las primeras becas instituidas por el Gobierno de la República, una de las cinco becas atribuidas en toda España “para estudios técnicos superiores”. Lo leí en la Gaceta oficial, vi los pequeños ecos que suscitó en la prensa local y enseguida comencé con los trámites –por ejemplo, sacar la cédula personal de identidad que costaba seis pesetas– para ir a Madrid¹”.

A su llegada a la capital, a mediados de 1932, Ramírez se matricula en la Academia Soto Redondo, situada en la calle de la Bolsa, y comienza a preparar el examen de ingreso en la Escuela Superior de Ingenieros Industriales. En dicha academia traba amistad con un estudiante llamado José Luis Togores al que enseguida le unirá una insólita afición compartida por las elucubraciones matemáticas. Es entonces cuando, por mediación de Togores, Julián Antonio

1. En entrevista con el autor.

conoce a dos jóvenes estudiantes de medicina que van a resultar decisivos de cara a su inminente inmersión en el agitado y frenético mundo del cineclubismo y sus aledaños críticos; un mundo este, que, como veremos a lo largo de este artículo, va a vivir, precisamente en Madrid (aunque también en Barcelona) y por estas fechas, su particular, aunque efímero, periodo de esplendor. Los dos jóvenes en cuestión son Aniceto Fernández Armayor, que con el paso de los años acabaría convirtiéndose en un prestigioso neurólogo, y Carlos Serrano de Osma, el futuro artífice de una de las filmografías más sugerentes e inclasificables de todo el cine español del periodo franquista. Así pues, de la mano de estos dos jóvenes entusiastas del cinema el recién llegado a la capital comienza a frecuentar, con un fervor cuasi-religioso, todos y cada uno de los locales madrileños en los que se celebran sesiones de cineclub; unas sesiones que pronto serán complementadas con otro tipo de actividades, todas ellas relacionadas con el cinema, de entre las cuales no es la menos relevante su colaboración como articulista en dos de las revistas cinematográficas más importantes del periodo republicano: *Popular Film* y *Nuestro Cinema*.

2. LAS REVISTAS

De entre todas las revistas cinematográficas de largo recorrido que se publican en el periodo republicano –un periodo que, como ya apuntara Román Gubern, va a estar “caracterizado por un vistoso desarrollo de las actividades editoriales y periodísticas en general”²– tal vez sean estas dos, junto con *Cinegramas*, las únicas capaces de ir un poco más allá de la mera saturación de sus páginas con *glamourosas* fotografías de las estrellas de turno, a las que generalmente acompaña un breve y chisporroteante comentario sobre las más recientes hazañas amorosas del susodicho o la susodicha. El caso del semanario cinematográfico *Popular Film*, que se edita en Barcelona, es llamativo por lo que tiene de modelo híbrido entre lo que supondrían por un lado estas revistas de carácter publicitario, saturadas de fotos y banalidad, y destinadas a un público mayoritariamente femenino³, que acabo de mencionar, y esas otras publicaciones, pretendidamente más serias, en las que el cinema es estudiado como una disciplina artística más, y en ocasiones incluso, como un vehículo transmisor de propaganda política; y es que en las páginas de *Popular Film* se dan cita, número tras número, aunque de manera no demasiado armónica, ambas tendencias: aproximadamente, las cinco primeras páginas de la revista, así como las cuatro últimas (la penúltima suele estar reservada a la novelización de un film de éxito), acogen una variopinta gama de artículos de opinión (en total, unos ocho en cada número) por medio de los cuales los colaboradores de la casa expresan sus opiniones, con frecuencia enfrentadas, sobre diversos aspectos relacionados con el cinema español y extranjero; el resto de la publi-

2. GUBERN, Román, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977, p. 200.

3. Como demuestran los abundantes anuncios de ropa interior femenina, los concursos de belleza que se organizan para las lectoras, del tipo “los labios más bellos”, o los consultorios femeninos que habitualmente se asoman a las páginas de algunas de estas publicaciones.

cación, toda la parte central (dieciséis páginas), lo componen los consabidos reportajes fotográficos sobre las estrellas de moda a los que esporádicamente acompaña una crónica en torno a lo acontecido en alguno de los rodajes que por aquel entonces se llevan a cabo en territorio español, y de los que suele dar noticia el que durante mucho tiempo fuera director literario de la casa: Mateo Santos⁴. Así pues, en *Popular Film* conviven el rutinario y superfluo reportaje, entre chismoso y publicitario, de la gran *star* del momento con el artículo de opinión, no tanto analítico y reflexivo como exaltado y vehemente, en ocasiones, abiertamente incendiario; y es que, durante la segunda etapa de la revista⁵, que es de la que se ocupan estas páginas, los textos de opinión que publican los jovencísimos⁶ componentes, de eso que Alberto Mar bautizaría como la generación de *Popular Film*, van a estar marcados por su extrema combatividad; hasta el punto de que algunos de los miembros de esta generación, los más románticos⁷ tal vez, entre los que sin duda cabría incluir tanto a Carlos Serrano de

4. Mateo Santos es el director literario de *Popular Film* desde que la revista sale a la calle por vez primera en agosto de 1926 hasta que en agosto de 1934 es sustituido por Lope F. Martínez de Ribera, quien ocupará este cargo hasta la desaparición de la revista en 1937. Es probable que su abandono de la dirección de la revista (que no su trabajo como colaborador) esté relacionado con el inicio de sus actividades como documentalista en 1934, con un ambicioso proyecto llamado *Estampas de España*, originariamente ideado como una serie de cortometrajes culturales sobre distintos lugares de la península. De los en principio planeados sólo acabaría rodándose el titulado *Córdoba* (Mateo Santos, 1934). También en 1934, este inquieto animador del cinema se embarca en un nuevo proyecto editorial a través de un revista llamada *Cinefarsa*. Para más información sobre Mateo Santos puede consultarse el artículo que Anna Maria Bragulat ha dedicado al director literario de *Popular Film* (BRAGULAT, Anna Maria, "Mateo Santos i la generació de *Popular Film*", en *Cinematògraf*, Segona època, núm. 1, Barcelona, 1992, pp. 121-131) y la voz del *Diccionario del cine español* (MINGUET BATLLORI, Joan, "Santos, Mateo", en José Luis Borau (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998, pp. 800-801).

5. Durante la primera etapa de la revista, la que va desde su fundación en agosto de 1926 hasta, aproximadamente, la llegada de la República, los textos de opinión de *Popular Film* llevan la firma de una serie de escritores cinematográficos que para cuando se desmorone la Monarquía ya se "habrán hecho un nombre" (son los casos de Luis Gómez Mesa y Juan Piqueras, por citar los más destacados) y por diversas razones comenzarán a publicar sus textos en otras cabeceras dejando espacio libre así, en las páginas de la revista que dirige Mateo Santos, para el desembarco de una pléyade de jóvenes escritores que serán quienes monopolicen la sección de "opinión" de *Popular Film* desde la proclamación de la República hasta el cierre de la revista en 1937.

6. Para muchos de ellos sus artículos en *Popular Film* supondrán su bautizo como escritores cinematográficos (este es el caso tanto de Julián Antonio Ramírez, como de Aniceto F. Armayor y Carlos Serrano de Osma). Y al igual que sucede con estos tres que acabo de citar, la mayoría de ellos aún no ha cumplido los veinte años cuando comienza a escribir para la revista. Formarían parte de esta nueva generación de críticos que se hace con las páginas de la revista tras la proclamación de la República nombres como el de Augusto Ysern, Pedro Sánchez Diana, José G. Ubieta, Rafael Gil, Tony Román, Juan M. Plaza, Antonio del Amo, Alberto Mar, Julián Antonio Ramírez, Aniceto Fernández Armayor, Carlos Serrano de Osma, etc.

7. En el artículo de Alberto Mar en el que se da carta de naturaleza a la "Generación de *Popular Film*" se puede leer lo siguiente: "Pero si hay algún elemento común a todos los que, gracias a Mateo Santos (y creo que puede ser para él su mayor timbre de gloria, superior incluso a sus campañas periodísticas), hemos salido de un horno común: somos todos unos románticos. Claro que no el romanticismo del siglo pasado, el romanticismo literario de Murger, Feuillet, Gauthier, etc. (en tipos diferentes y opuestos) sino el romanticismo de las juventudes modernas, no menos apasionadas por cultas, trabajadoras y conscientes." (MAR, Alberto, "Carta abierta a Rafael Gil... sobre la generación de *Popular Film*", en *Popular Film*, Barcelona, núm. 517, 16 de julio de 1936).

Osma como a Aniceto Fernández Armayor, se decantarán con cierta regularidad por el panfleto, o la soflama si lo prefieren, por ajustarse mejor este tipo de textos a ese espíritu combativo que inspira a los firmantes.

A parte de esta propensión, más o menos generalizada, a la exposición ardorosa y vehemente de sus respectivas posiciones (ese “romanticismo” al que alude Alberto Mar) se pueden apreciar, en mi opinión, otras dos características comunes a todos los miembros de la generación de *Popular Film*. Por un lado estaría eso que Ana Maria Bragulat ha sabido detectar de manera precisa entre los miembros del grupo: “tots volien que el cinema, que acceptaven com l’art més representatiu del segle XX, esdevingués l’expressió estètica d’uns valors que incidissin en qualsevol aspecte del progrés social. Ho volien tot: una posada en escena maravellosa i un contingut amb consistència”⁸.

Junto con esta reivindicación de un cine social, y en la medida de lo posible formalista (como veremos, el modelo ideal era el cine soviético, y en especial Serguei Mikhailovitch Eisenstein) el otro rasgo distintivo que unía, esta vez casi sin excepciones, a todos los colaboradores de la casa era una abierta repulsa, un menosprecio absoluto⁹ hacia el grueso de la producción cinematográfica nacional. Para ellos el cine que se hacía en España en tiempos de la República (y también antes) era un cine al que solo cabía tildar de indigno puesto que daba la espalda a todos y cada uno de los gravísimos problemas sociales que afectaban al país¹⁰; porque contrariamente a

8. BRAGULAT, Ana María, *art. cit.*, p. 129.

9. Menosprecio y repulsa que puede apreciarse con meridiana claridad en las siempre contundentes palabras de Carlos Serrano de Osma: “Así es como siempre se hace cine en nuestro país. Sin artistas, sin inteligencia, sin ideas. Basta con un puñado de duros. Si acaso, intervendrán en la realización algunos de esos prestigiosos de nuestro cine, que han consolidado su nombre a fuerza de divulgar por el extranjero nuestras costumbres y nuestro modo de ser nacional; esto es, tratando de convencer al mundo de que los españoles somos una raza de hombres valientes, todos gitanos y toreros, o mejor, todos bandidos de la Sierra, que acostumbramos a matar, sin ninguna consideración al seductor de nuestra hija.

Así es como siempre se ha hecho cine en nuestro país, desde hace treinta y pico de años, sin que nadie trate de impedirlo. Treinta y pico de años de estancamiento, de absurda reiteración de temas, de constante divulgación de desprestigios nacionales. Y así seguiremos siempre, sin tener cine propio realizando diez o doce cintas todos los años. Diez o doce cintas, pésimas la mayoría, para oponer a las trescientas y pico producciones que anualmente nos importan las casa productoras de todo el mundo.” (SERRANO DE OSMA, Carlos, “España necesita una escuela cinematográfica”, en *Popular Film*, núm. 463, 4 de julio de 1935). Huelga decir que el panorama no era tan desolador como lo dibuja este artículo firmado por un joven de diecinueve años, imbuido de un incontenible espíritu reformista y combativo, por lo demás, muy propio de su edad. Diré también, en defensa del joven Serrano de Osma, que una década después, será precisamente él uno de los impulsores de ese proyecto de creación de una escuela de cine en España, que a la postre pondrá en marcha la necesaria renovación de cuadros que Serrano de Osma demanda en su artículo.

10. No sin cierta ironía, el propio Serrano de Osma rebaja sus pretensiones párrafos más abajo: “Ni siquiera pedimos para el cine español esa cualidad de cine social que éste necesita, cualidad de cine auténtico, de cine reflejo de nosotros mismos. Nos contentamos con menos. Con no ser objeto de mofa por parte del extranjero, con conservar nuestro decoro internacional” (*Ibidem*).

lo que sucedía en su admirada Unión Soviética, donde sus dirigentes habían sabido rentabilizar el enorme potencial pedagógico del cine para educar a sus campesinos, aquí, en cambio, nadie parecía haber advertido dicha circunstancia y los productores españoles continuaban empeñados en adaptar una y otra vez los mismos sainetes y zarzuelas de siempre.

En los artículos que Julián Antonio Ramírez publica en *Popular Film*, se advierte, como no podía ser de otra manera, esa misma propensión a la defensa apasionada de unos nombres y unas ideas determinadas, en detrimento de la exposición argumentada o el análisis reflexivo. De todas formas, sus textos (quien sabe si por la falta de confianza que el recién llegado tiene aún en sus juicios sobre el cine) no dejan traslucir ese ardor y vehemencia que, como decía párrafos más arriba, caracterizaban la práctica crítica de los que por aquel entonces eran sus inseparables compañeros de fatigas: Carlos Serrano de Osma y Aniceto F. Armayor. Si bien el ideario político de buena parte de los colaboradores de la casa es eminentemente izquierdista, hay casos, como el de Ramírez, en los que dicha adscripción política se aprecia en sus textos, más allá de las habituales y generalizadas alabanzas al cine soviético, de una manera evidente. Así, su radical desprecio a todo lo que la burguesía supone, se puede apreciar en artículos como el titulado “Las películas de miedo”, donde el autor, tras tachar de nociva la reciente proliferación de películas de terror –por lo que tienen de irreal (se refiere a *La momia* (*The Mummy*, Karl Freund, 1931), *Frankenstein, el autor del monstruo* (*Frankenstein, the Man Who Made a Mounster*, James Whale, 1931), etc.), siendo el cinematógrafo un arte especialmente dotado para mostrar realidades– no duda en recomendar a la burguesía, degustadora a ultranza de este tipo de emociones, lo que sigue: “¿quieren los burgueses emocionarse, temer algo? Pues, muéstreselos, los estragos que causa el régimen, del que son principales mantenedores, la vida mísera con todas sus tragedias, de los que ellos estiman en tan poco, siendo sus hermanos, el peligro (para ellos, los burgueses), y la justicia de una reacción de estos para lograr sus verdaderos puestos en el mundo. Entonces los veremos emocionarse y perder la paz de su espíritu. Nuestro voto, pues, para las películas realistas”¹¹.

Su rendida admiración por la obra de Eisenstein y su reivindicación del cine como arte superior, ya que surge de la fusión de las restantes disci-

11. RAMÍREZ, Julián Antonio, “Las películas de miedo”, en *Popular Film*, núm. 381, 30 de noviembre de 1933. En otro de sus artículos describe, en los siguientes términos, al público burgués que asiste a una proyección de *Vuelan mis canciones* (*Leise flehen meine lieder*, Willy Forst, 1933) en el cine San Miguel: “Y allí la vimos, en medio de un público exclusivamente formado por señoras, señoritas y señores. ¡Cómo recordábamos aquella memorable sesión de cineclub proletario que nos proyectó una mañana dominguera *Carbón* (*Kameradschaft*, George Wilhelm Pabst, 1931) y *La línea general* (*Staroe i novoe*, Serguei Mijailovich Eisenstein, 1929) por una peseta! ¡Cómo contrastaban los sombreros y elegantes vestidos de estas señoras y señoritas con los sencillos atavíos de aquellas mujeres! ¡Cómo los cuchicheos y mesurada actitud de estos señores, con aquellos francos y entusiastas gritos de: “Abajo las fronteras”; que se oían aquella misma mañana dominguera en este mismo local!” (RAMÍREZ, Julián Antonio, “*Vuelan mis canciones*. Una revelación: Willy Forst”, en *Popular Film*, núm. 390, 1 de febrero de 1934).

plinas artísticas¹², son otras de las constantes que pueden rastrearse en sus textos para la revista que dirige Mateo Santos y que, como ya apuntara más arriba, son, de alguna manera, comunes al resto de los jóvenes escritores cinematográficos que durante el periodo republicano comparten con él las páginas más combativas y polémicas de *Popular Film*¹³.

La otra plataforma crítica de la que este joven donostiarra se va a servir para continuar expresando sus opiniones no es otra que *Nuestro Cinema*: una revista de inequívoca filiación comunista, fundada en 1932 por el ubicuo Juan Piqueras. Corresponsal cinematográfico en París de varios diarios y publicaciones especializadas, al tiempo que seleccionador de material para la importante distribuidora española Filmófono, el papel jugado por el inquieto Piqueras en el seno de ese agitado ambiente cineclubístico e intelectual que vive la capital española durante los años republicanos es sin duda relevante; pero ya habrá tiempo de prestar atención al lugar que ocupa la figura de Piqueras en el ámbito de los cineclubs republicanos, de momento, centrémonos en su faceta de fundador y director de la que al principio de este trabajo he considerado como una de las publicaciones especializadas más interesantes del periodo.

El primer número de *Nuestro Cinema*¹⁴ sale a la calle en junio de 1932, y ya desde este número inaugural va a quedar bien delimitado el lugar desde el que la revista se dispone a estudiar, valorar e incluso intervenir, en el cinema. La fotografía que ilustra su portada supone ya una explícita declaración de intenciones: y es que, a diferencia de lo que, como acabamos de ver, sucedía en *Popular Film* (y en el resto de las publicaciones del gremio) en la revista de Piqueras no va a haber sitio para la glorificación del firmamento estelar hollywoodiense (ni por supuesto, del mucho más modesto y considerablemente menos deslumbrante, estrellato nacional); y es por eso que la acostumbrada fotografía de la *starlette* de turno ha sido aquí sustituida por la reproducción de un fotograma de un film del tercer mundo (en adelante, fotografías de planos de films soviéticos serán utilizadas también para ilustrar las sucesivas portadas). Así

12. O para decirlo con palabras del propio Ramírez.: “Música, literatura, escultura, etcétera, artes escénicas; fotografía, arte moderno; disuélvase en un poco de movimiento, de dinamismo y resultará de la reacción: cinema, arte del futuro” (RAMÍREZ, Julián Antonio: “Vuelan mis canciones. Una revelación: Willy Forst”... *art. cit.*)

13. Estos tres breves párrafos, provenientes del anteriormente citado artículo de Alberto Mar sobre la generación de *Popular Film*, complementan todo lo dicho hasta aquí en torno a las constantes del grupo: “Habremos cultivado tópicos, en algún momento de cerrazón, pero hemos estado siempre dispuestos a derribarlos (cordialmente iconoclastas) cuando hemos visto que el mito perdía luminosidad y se convertía en barro pisoteado por todos. Hemos combatido la guerra y a la censura, al dinero que mataba al cinema y a la star, hemos admirado el cinema soviético y a René Clair (...). Hemos sido un poco anarquistas cuando con una disciplina común podíamos haber realizado un poco más. Pero hemos (...) sabido reunirnos cuando vimos todas las posibilidades de la consigna que uniera”. (MAR, Alberto, *art. cit.*)

14. Sobre *Nuestro Cinema* puede consultarse la antología de textos de los hermanos Pérez Merinero (PÉREZ MERINERO, Carlos y PÉREZ MERINERO, David, *Del cinema como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema 1932-1935*, Valencia, Fernando Torres, 1975) y la monografía que Juan Manuel Llopis dedicara a la figura de Juan Piqueras (LLOPIS, Juan Manuel, *Juan Piqueras: el Delluc español*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988).

pues, *Nuestro Cinema*, prescinde de ese colchón publicitario, que en cierta medida había sido el responsable de que el semanario *Popular Film* se consolidara dentro del mercado editorial de publicaciones periódicas, y apuesta, no sin cierto arrojo y valentía, por ofrecer en sus páginas una visión exclusivamente intelectual (artístico-política si se quiere) del cinema. Para ser más preciso diré, que la posición ideológico-artística desde la que *Nuestro Cinema* aborda la realidad cinematográfica de su tiempo surge, a grandes rasgos, de la oposición de dos conceptos: cinema burgués/cinema proletario; *Nuestro Cinema* considera que la producción cinematográfica mundial es de dos tipos: por un lado estaría ese cinema que defiende los intereses del proletariado, o lo que es lo mismo, el cine soviético, y por el otro, el resto de la producción mundial, o lo que es lo mismo, ese cine, banal unas veces, técnicamente brillante, pero del todo desprovisto de contenido social, otras, que en última instancia no hace sino defender los intereses de la burguesía capitalista. Si bien, como era de esperar, la beligerancia política de los distintos colaboradores, su compromiso con esta marcada línea editorial marxista, no es igual en todos los casos (ni, como veremos, en las dos etapas de la revista), sí que se puede apreciar en cambio una cierta homogeneidad de criterio, una generalizada asunción de los postulados ideológicos de la casa, cuyo más fiable indicador serían los textos que algunos de los miembros de la generación de *Popular Film* publican en la revista de Piqueras. Y es que, en mi opinión –y esta es una cualidad presente en los artículos de Ramírez, así como en los de sus compañeros de generación– se puede apreciar en sus colaboraciones para *Nuestro Cinema* una creciente propensión a juzgar las películas concretas en términos, única y exclusivamente, ideológico-políticos, olvidándose, en cierto modo, de esas tímidas, y en verdad poco frecuentes, llamadas de atención sobre cuestiones formales que esporádicamente enriquecían sus textos de *Popular Film*. Así, en el caso particular de ese trío de inseparables amigos del que venimos ocupándonos en estas páginas, comienza a ser habitual, a la hora de valorar las películas concretas, el recurso a consignas antimilitaristas y a declaraciones de resistencia frente a la creciente amenaza fascista¹⁵.

15. Al primero de estos frentes de lucha atenderían estas palabras de Serrano de Osma: “Podemos afirmar, con absoluta convicción, que América no ha producido jamás una sola película de este tema en la que la guerra haya sido tratada desde su auténtico punto de vista. Si alguna vez hemos presenciado en el cinema americano ideas o tendencias pacifistas, ha sido de un modo suave, indirecto y tímido. Pero nunca con la crudeza de un Pabst en *Cuatro de infantería* (*Westfront*, Georg Wilhelm Pabst, 1931) o con la valentía y sinceridad de un Pudovkin en *El fin de San Petesburgo* (*Koniets Sankt-Petersburga*, Vsevolod Ilarionovich Pudovkin, 1927). Siempre, o casi siempre, presentado la otra faceta de la guerra: la del heroísmo, la de la falsa grandeza” (Serrano de OSMA, Carlos, “Capturados. Film americano, de Roy del Ruth”, en *Nuestro Cinema*, Madrid, núm 1 (14) Segunda época, enero de 1935); o estas otras de Ramírez: “Una nueva película de militares. Malintencionada como todas sus congéneres y falsa como ninguna. Malintencionada, porque ni la supuesta fotogenia de lo militar, ni la declarada simpatía que el uniforme provoca en las personas de espíritu mezquino, son motivos para producir cintas de este género. Falsa, porque se consagra única y exclusivamente a demostrar la placidez de la vida militar; placidez que está muy lejos de existir en la práctica.” (Ramírez, Julián Antonio: “El 96 de caballería. Film francés, de Max de Vaucorbeil”, en *Nuestro Cinema*, núm. 2 (15) Segunda época, febrero de 1935). En cuanto a la amenaza fascista es de nuevo Serrano de Osma quien toma la palabra: “Un reciente decreto del Gobierno del Reich ha declarado a Ernst Lubitsch desposeído –en unión de otros veinte com-patriotas– de su nacionalidad alemana. Las razones que pretenden fundamentar el decreto se refieren al origen semítico del excelente animador germano. (...) Estos hechos, por sí solos, definen, caracterizan y califican a un régimen: el nazi.” (Serrano de Osma, Carlos, “Nazismo y cine-ma”, en *Nuestro Cinema*, núm. 2 (15) Segunda época, febrero de 1935).

Volviendo a la cuestión de la homogeneidad ideológica de la redacción de *Nuestro Cinema*, sería interesante dedicar unas líneas a la polémica –surgida a raíz de la publicación en *Popular Film* de un texto en el que se defendía la política nazi en materia de cine– que enfrentó a Piqueras con el director de *Popular Film*. Atendiendo a lo dicho por ambos directores en el transcurso de la mencionada polémica se pueden extraer interesantes conclusiones acerca de la manera en que cada una de estas dos publicaciones encara su práctica crítica y editorial.

El origen de esta ronda de acusaciones entre los directores de ambas revistas no es otro que la publicación en *Popular Film*, en julio de 1933, de un texto, significativamente titulado, “Una lanza por Goebbels”; el texto lo firma el enviado especial en Berlín de la revista, Santiago Laporta, y en él, como su propio título adelanta, se rompe una lanza en favor de la nueva política del Ministerio de Propaganda alemán y en especial en favor de su nuevo gerente: Goebbels, “un hombre lleno de entusiasmo, de sentido artístico y de compenetración con las masas”¹⁶. La respuesta a esta semblanza apologética del jerarca nazi no se hace esperar: la firma Antonio del Amo, una de las voces más a la izquierda en el seno de la redacción de *Popular Film*; la consiguiente respuesta de Laporta será el penúltimo episodio de una polémica a la que una nota de la redacción se apresurará a poner el punto y final, impidiendo así la publicación de un nuevo texto de Antonio del Amo donde se rebatían los últimos argumentos esgrimidos por Laporta. Finalizada así la polémica interna, no tarda en aparecer un inesperado comentarista externo dispuesto a avivar el fuego:

“Popular Film es una revista cinematográfica de Barcelona con alardes de independencia e imparcialidad. Su director literario, Mateo Santos, es un revolucionario: un anarquista según su propia expresión. Por eso Popular Film gracias a su *independencia moral y material* ha podido compaginar, pese a la presión capitalista de la empresa editora, las exigencias comerciales de la misma con las convicciones individualistas de su director. Es decir, que mientras Mateo Santos acoge en las páginas no ilustradas *toda esa diversidad de opiniones* que vierten en ellas sus colaboradores esteticistas, anarquistas, republicanos, liberales, demócratas, fascistas y comunistas, el administrador, Torres Benet, acapara las 16 páginas de huecograbado para publicar la colaboración apolítica que le remiten Soledad Rodrigo, Carmen de Pinillos, Mario Arnol, Doctor F. Giménez y otros escritores (¿?) anónimos al servicio de la UFA, de Metro, de Paramount, de Universal, de Columbia, de Artistas Unidos y demás productoras cinematográficas *independientes*. No queremos poner en duda el buen deseo de Mateo Santos pero no podemos silenciar la confusión que una táctica parecida puede sembrar entre los lectores de Popular Film. Cuando las cosas se delimitan de la forma en que se están definiendo actualmente, no pueden existir posiciones anarquizantes que dejen decir a cada uno lo que quiera en un mismo periódico. Y mucho menos cuando la política va haciendo su incursión en todas las zonas vitales y muy singularmente en el cinema. Todo periódico –aunque sea cinematográfico– debe poseer una ideología propia y no puede solidarizarse con opiniones

16. LAPORTA, Santiago, “Una lanza por Goebbels”, en *Popular Film*, núm. 362, 20 de julio de 1933.

tan encontradas como las que se publican en *Popular Film*. Este hecho puede llevarla a situaciones tan poco airosas como la que ha procurado la breve polémica sostenida por Santiago Laporta y Antonio del Amo Algara¹⁷.

La dureza con la que Juan Piqueras, antiguo colaborador de *Popular Film*, arremete contra la publicación de Mateo Santos, obliga a este último a responder utilizando un tono similar:

“Para Juan Piqueras la posición ideológica de *Popular Film* es confusa y contradictoria. Es una opinión que no hace mella ninguna en mi ánimo. No porque niegue autoridad al opinante, sino porque la suya es tan circunstancial, tan interesada, que por mucho que yo defina la mía, no la va a comprender, o no le va a convenir entenderla. *Popular Film* es una ventana abierta al mundo cinematográfico. Desde esa ventana cada uno de sus redactores y colaboradores puede atisbar el panorama que es más grato a sus ojos. Hay quienes mirando a un mismo punto a través de esa ventana tiene del paisaje una visión distinta. A veces mi visión no coincide con la de ninguno de ellos, pero yo no les obligo a que miren las cosas con mis ojos ni con mi espíritu. En este respeto que me merecen las ideas de cuantos colaboran conmigo está precisamente la orientación de *Popular Film*. A ese respeto para las ideas ajenas le llama Piqueras posición confusa y contradictoria. Me lo explico perfectamente. Piqueras exige a sus colaboradores que opinen como él; yo les dejo la libertad de opinión. Piqueras obra en dictador y a mí las dictaduras rojas, negras o blancas se me antojan una ofensa a la dignidad humana, la forma de esclavitud más irritante y afrentosa. Para Piqueras, Stalin es un ídolo, un dios; yo siento igual desprecio por Stalin que por Hitler o Mussolini. Someterme a cualquiera de ellos me parece vergonzoso, indigno de un hombre. Yo no escribo al dictado de nadie, ni el molde de mi pensamiento es la doctrina fascista ni el dogma comunista; Piqueras, sí, escribe y piensa como le ordenan desde Rusia, que es quien le paga¹⁸.

En mi opinión, no le falta razón a Piqueras cuando advierte sobre el grave inconveniente que supone el hecho de no tener una línea editorial definida; circunstancia esta, que en el caso de *Popular Film*, se ve agravada, por el varias veces mencionado en estas páginas, carácter híbrido de la publicación, que, en última instancia, merma considerablemente su capacidad de intervención; y es que, si a la ya de por sí contradictoria situación derivada de la defensa vehemente, en las primeras y últimas páginas de la revista, de una concepción del cine diametralmente opuesta y enfrentada a la que promueven y alimentan las páginas centrales, sumamos esa heterogeneidad ideológica (que no metodológica) que se aprecia entre los miembros de la redacción, nos encontramos con un producto extremadamente fragmentado y carente de unidad.

Por otro lado, el problema de *Nuestro Cinema* es de distinta índole. De nada sirve esta oportuna asunción de la redacción en bloque de un mismo y avanzado ideario político si luego este no viene acompañado por una concepción del cinema igualmente avanzada. Soy consciente de que todavía habrían de pasar muchos años, varias décadas incluso, para que la crítica

17. PIQUERAS, Juan, “En torno a una polémica de *Popular Film*”, en *Nuestro Cinema*, núm. 13, Primera época, octubre de 1933.

18. SANTOS, Mateo, “Posiciones. La de Juan Piqueras y la mía”, en *Popular Film*, núm. 384, 21 de diciembre de 1933.

especializada de cine en España (cierta crítica, no toda) adquiriera el necesario rigor metodológico que le permitiera enfrentarse a los films concretos con posibilidades de éxito. Pero aun aceptando la premisa de que la crítica de cine en España durante el periodo republicano es todavía una suerte de proto-crítica, sí soy partidario de hacer distinciones entre los distintos métodos de abordaje, de análisis fílmico si lo prefieren, por muy rudimentarios que estos sean. Pues bien, como ya adelanté párrafos más arriba, la práctica crítica de algunos de los redactores de *Popular Film* es en líneas generales más interesante y reivindicable que la desarrollada por las huestes de Piqueras, aunque sólo sea por esa esporádica atención mostrada a ciertas soluciones de puesta en escena que en *Nuestro Cinema* eran inmediatamente despachadas como “florituras técnicas, típicamente burguesas”.

Se preguntarán ahora, qué pasa con aquellos escritores cinematográficos que como Julián Antonio Ramírez publican en ambas revistas. Ya he aludido anteriormente a la creciente propensión de estos jóvenes a juzgar las películas sobre la base de criterios ideológicos desde el momento en que empiezan a colaborar con *Nuestro Cinema*; de todos modos, es necesario indicar, que Ramírez, Serrano de Osma y Fernández Armayor, escriben en *Nuestro Cinema* únicamente durante su segunda época (los cuatro números que se publican entre enero y agosto de 1935) cuando el lugar de Piqueras en la dirección de la revista ha sido ocupado por Antonio del Amo, y cuando, las condiciones políticas que vive el país (estamos en pleno *bienio negro*), invitan a atemperar la beligerancia ideológica de antaño. De cualquier forma, va a ser durante esta segunda época cuando se ponga en marcha un proyecto paralelo que servirá para incrementar notablemente la capacidad de intervención social de la revista. Me estoy refiriendo a la fundación del cineclub Studio Nuestro Cinema (ver infra).

Para terminar con este repaso al trabajo crítico de Ramírez durante la II República es necesario hacer referencia a su colaboración, elaborando la doble página central dedicada al cine, en una publicación mensual de la Federación Tabaquera Española, que por desgracia no he podido localizar¹⁹.

19. Después de pasarse dos años preparando, en la Academia Soto Redondo, el examen de ingreso en la Escuela de Ingenieros Industriales, Julián Antonio descubre que por culpa de cierta irregularidad administrativa no puede presentarse al mencionado examen de ingreso por lo que decide renunciar a la beca. A partir de entonces, comienza a prepararse para ingresar en la Escuela de Perito Industrial, y al mismo tiempo consigue un trabajo como administrativo eventual, temporero, en el Servicio Nacional del Cultivo del Tabaco, dependiente de la Dirección General del Timbre en el Ministerio de Hacienda. No pasará mucho tiempo antes de consiga a través de un concurso-oposición un puesto de funcionario, a tiempo completo, en el mencionado Servicio Nacional del Cultivo del Tabaco. Será entonces también cuando se le presente la ocasión de elaborar la doble página central con fotografías de la revista mensual de la Federación Tabaquera española (el principal sindicato del gremio); para confeccionar dicha página central el crítico donostiarra recurrirá a sus dos inseparables compañeros de fatigas cinematográficas. Por desgracia, como dije, no he podido, a pesar de haber realizado numerosas pesquisas, localizar dicha publicación. La única referencia escrita que conozco a dicha publicación aparece en el libro de Julio Pérez Perucha, dedicado a la figura de Serrano de Osma: se trata de un artículo firmado por Serrano de Osma en el que se hace un breve repaso a la obra de Luis Buñuel, y que fue publicado en el número 164 de *Unión Tabaquera*, en agosto de 1935. (PÉREZ PERUCHA, Julio, *El cinema de Carlos Serrano de Osma*, Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1983, pp. 100-101).

Para la elaboración de dicha página central el crítico donostiarra contaría con la, por aquel entonces, a lo que parece, insustituible colaboración, de Serrano de Osma y Fernández Armayor.

3. LOS CINECLUBS

Tras las experiencias pioneras, anteriores a la proclamación de la II República, de la Residencia de Estudiantes (donde al parecer se celebraron algunas sesiones de cineclub) y sobre todo del Cineclub Español, fundado en 1928 por las gentes que hacían *La Gaceta Literaria*, con Giménez Caballero al frente, comienzan a surgir en Madrid²⁰, una vez derrocada la Monarquía, una serie de cineclubs que, entre otras muchas circunstancias, van a propiciar el encuentro de un heterogéneo grupo de críticos cinematográficos e intelectuales de cierto renombre (Luis Gómez Mesa, Manuel Villegas López, Carlos Fernández Cuenca, Cesar M. Arconada, Juan Piqueras, Benjamín Jarnés, Ramón J. Sender...)— con una variopinta cohorte de jovencísimos entusiastas de la imagen en movimiento, ansiosos por embarcarse en cualquier aventura que tenga como norte la exaltación del cinema²¹. Así, tras adiestrar sus pupilas, durante el *Bienio reformista*, en las sesiones de los cineclubs Proa-Filmófono, Cinestudio 33, Cineclub de la F.U.E.²² y Cineclub del Sindicato de Trabajadores de la Banca y Bolsa de Madrid, algunos de estos jóvenes van a participar, a mediados de 1933 y en estrecha colaboración con varios de los críticos consagrados e intelectuales que acabo de mencionar, en el proceso de gestación de una asociación de escritores cinematográficos de la que surgirá uno de los cineclubs más importantes del periodo republicano. Me estoy refiriendo al Grupo de Escritores

20. Fuera de Madrid ya habían tenido lugar otras experiencias cineclubísticas, alguna tan madrugadora como la del Club Cinematográfico del barrio barcelonés de Horta, que data de 1923. También en Barcelona, aunque ya en 1929, aparecían los cineclubs Mirador y Barcelona Film Club. En mayo de 1930, Juan Piqueras organiza la primera sesión del Cineclub Valencia.

21. Esta primera toma de contacto en los cineclubs tendría después su prolongación en una serie de tertulias cinematográficas que por aquel entonces se celebraban en distintos cafés de Madrid. Este es el caso de la tertulia del café La Mezquita, sito en la plaza de Alonso Martínez, donde se reunían algunos de los componentes de la generación de *Popular Film*, o del café Lyon, cercano a la Puerta de Alcalá, donde se reunían los organizadores del cineclub G.E.C.I., o del café Guria, en la Gran Vía, al pie del Palacio de la Prensa, donde se daban cita, fundamentalmente, los colaboradores de *Nuestro Cinema*, y donde, según ha contado J.A.R., se realizaron las primeras gestiones de cara a la realización de *La Dolorosa* (Jean Grémillon, 1934), un film que en principio fue pensado para René Clair, pero que finalmente acabaría realizando Jean Grémillon (en entrevista con el autor).

22. Según ha contado el propio Ramírez, fue en el cineclub de la FUE donde asistió a una proyección, de la que en aquel tiempo era una de las películas más admiradas por el público de los cineclubs: me refiero, claro está, a *El acorado Potemkin* (*Bronenosez Potemkin*, Sergei Mijailnovich Eisenstein, 1925). Dicha sesión, celebrada a principios de 1934 (recién iniciado el *Bienio negro*), fue interrumpida por Fernando G. Mantilla, uno de los directores del cineclub, para avisar a los allí reunidos de que una dotación de la Guardia Civil a caballo esperaba en la puerta del cine dispuesta a intervenir si proseguía aquel ambiente de fervor revolucionario; y es que en aquella época eran frecuentes los gritos a favor de la revolución soviética en este tipo de proyecciones (en entrevista con el autor).

Cinematográficos Independientes (G.E.C.I.), creado en el otoño de 1933, con el propósito fundamental de denunciar la fraudulenta actividad de buena parte de los críticos cinematográficos españoles, especialmente, la de aquellos que escriben en diarios.

Según se advierte en el manifiesto fundacional del G.E.C.I. (firmado por Antonio Barbero, Rafael Gil, Luis Gómez Mesa, Benjamín Jarnés y Manuel Villegas López), el crítico es el representante del público, el intermediario natural entre el espectador y “una de las más poderosas fuerzas de la civilización actual”: el cine. Dicha labor de intermediario exige, por lo tanto, un alto grado de competencia y responsabilidad en la persona que la realiza; capacitación esta que, continúa el manifiesto, está lejos de apreciarse en esos seudocríticos de hoy “que escriben al dictado de las empresas productoras a tanto la línea de elogios”. El G.E.C.I. surge pues, para combatir dicho estado de cosas: “Por eso, los que hemos puesto nuestra pluma al lado del cine con el desinterés del arte, los que nos sentimos representantes de un público al que debemos informar y orientar, los que sabemos el momento peligroso y decisivo en que se encuentra el cine y tenemos la responsabilidad de nuestra labor, los escritores cinematográficos independientes, estimamos necesario realizar una labor coordinada que haga más eficaz la obra que hasta ahora hemos realizado a favor de un cine mejor”²³.

La primera materialización concreta de esta acción conjunta que prevé el manifiesto –por lo demás, no exenta, como bien ha advertido Román Gubern, de un “obvia coloración paternalista”²⁴– va a consistir en la fundación de un cineclub cuya sesión inaugural tendrá lugar el 11 de noviembre de 1933, en el cine Tívoli de Madrid; recinto este que a la postre acogerá las otras 29 sesiones que el G.E.C.I. celebrará, con cierta regularidad, a lo largo de sus tres años de vida. Además de las proyecciones, la otra iniciativa importante del G.E.C.I., consiste en la edición, en 1936, de una serie de libros de cine, escritos por varios de los componentes de su comité directivo: *Arte de masas* (Manuel Villegas López), *Cita de ensueños* (Benjamín Jarnés); y *Luz del cine* (Rafael Gil).

23. El manifiesto fundacional del G.E.C.I., firmado por los cinco hombres que componen su Comité Directivo, fue reproducido por Augusto Ysern en *Popular Film* (Ysern, Augusto, “Nosotros”, en *Popular Film*, núm. 373, 5 de octubre de 1933).

24. Dice Gubern, a renglón seguido, que el G.E.C.I. “desarrolló en sus libros una línea de defensa culturalista del cine, de pretensión extrapolítica, en pos del mito de la *calidad cultural* de ciertas películas y prescindiendo de su ideología” (GUBERN, Román, *op. cit.* p. 204). En parecida dirección apuntaban las críticas de Juan Piqueras al manifiesto fundacional del G.E.C.I.: “Según los firmantes del manifiesto, todo el estancamiento y vaciedad del cine, corresponde en grado máximo a los agentes publicitarios. Es esta una acusación exagerada, con la que se pretende silenciar hechos más graves. Los escritores cinematográficos independientes se han olvidado de acusar a los banqueros y a los gobiernos burgueses –auténticos culpables de todo cuanto sucede al cine– y, en cambio, atacan a esa caterva de pequeños agentes de comercio con pretensiones literarias, cuya labor va resultando cada día más inofensiva, puesto que no hay un solo lector medianamente culto que les lea ni haga caso de cuanto dicen” (en un breve aparecido en el número 13 de *Nuestro Cinema*, octubre de 1933).

Pues bien, como ya he adelantado párrafos más arriba, junto a ese grupo de críticos, más o menos consagrados, que, de alguna manera, conforman el núcleo esencial del G.E.C.I., colaboran también en las actividades de la asociación, algunos de esos jóvenes madrileños que desde hace relativamente poco tiempo forman parte de la nómina de colaboradores de *Popular Film*: Augusto Ysern, Pedro Sánchez Diana, José González de Ubieta, Aniceto Fernández Armayor, Carlos Serrano de Osma, Julián Antonio Ramírez, etc. Los tres últimos –que no por casualidad son los más jóvenes del grupo (Ramírez tiene entonces 17 años)– además de colaborar en las tareas de gestión y organización del cineclub, y de asistir, por supuesto, a todas sus sesiones, van a realizar, por su cuenta y riesgo, aunque sin duda inspirados por los postulados del grupo, una serie de acciones paralelas de “lucha práctica”, tan ingenuas como características de su edad, que por encima de cualquier otra consideración nos hablan a las claras del desmedido frenesí con que este terceto de jóvenes vive por aquel entonces su pasión por el cinema. Por un lado, era habitual en aquella época su actividad como reventadores en cines de Madrid donde se proyectaban ciertas películas de éxito que, según su criterio, ensuciaban el digno nombre del cinema (sentían una especial animadversión hacia las versiones españolas de producciones de la Fox interpretadas por el galán mejicano José Mojica). La acción en cuestión consistía en sorprender al personal, al poco de iniciada la función, con un inesperado y ruidoso pateo, generalmente acompañado de abucheos, que sólo terminaba cuando el acomodador de turno les acompañaba amablemente hasta la salida. De manera puntual llevaron a cabo otro tipo de acciones, tales como realizar pintadas y arrancar carteles de un film alemán llamado *Crepúsculo rojo* (*Morgenrot*, Gustav Ucicky, 1933) que había sido anunciado por el cineclub de la FUE como una película pacifista y que era en realidad un film de propaganda nazi; o como aquella otra que les llevó a recorrer todos y cada uno de los viejos y destartalados almacenes de las empresas distribuidoras de Madrid a la búsqueda y captura de la que según se rumoreaba entonces era la copia más extensa que existía del célebre film silente de Pudovkin, *Tempestad sobre Asia* (*Potomok Chingis Khana*, Vsevolod Ilarionovich Pudovkin, 1928).

Mientras tanto, conforme el ambiente político se va radicalizando, comienzan a aparecer en Madrid una serie de cineclubs proletarios que de alguna manera surgen como respuesta a esos cineclubs pequeño-burgueses, elitistas y culturalistas, que habían predominado hasta entonces, y cuyos buques insignia habían sido el Proa-Filmófono y el del G.E.C.I. Estos cineclubs, que ya no van a surgir en el seno de agrupaciones culturales, como había sido habitual hasta entonces, sino que lo van a hacer amparados por diversas organizaciones políticas y sindicales, van a estar dirigidos a un público distinto y, por consiguiente, van a perseguir también objetivos distintos. Cineclubs como el del Socorro Rojo Internacional, el Cine-Teatro Club, o el de Juventud Roja –por citar sólo algunos de los que se crean en Madrid, siendo esta una tendencia general, apreciable en todo el Estado– ya no entienden su actividad en términos de promoción y expansión entre la intelectualidad madrileña de ese cine culto y de avanzada que, por lo general, no solía encontrar acomodo en las salas comerciales; muy al contrario, su prác-

tica cineclubística está orientada esencialmente al adoctrinamiento ideológico del que, a través de una política de reducción del precio de entrada, se pretende sea su público natural: el proletariado. Tratando de ajustarse, en la medida de la posible, a este modelo que acabo de esbozar, *Nuestro Cinema* va a poner en marcha, a finales de 1934 –poco antes de que salga a la calle, tras un año largo de ausencia, el primer número de la segunda época de la revista– su propio cineclub.

Como se desprende de las palabras pronunciadas por Antonio del Amo a modo de presentación del cineclub en su sesión inaugural, el objetivo primordial del Studio Nuestro Cinema es educar a ese amplio sector del público que “no tiene inquietudes cinematográficas, pero que tiene sensibilidad cinematográfica”²⁵. Así, para educar a esta, en verdad algo difusa categoría de espectadores, que “no pertenecen ni a la minoría selecta que va a los cineclubs, ni al gran público”, los promotores del Studio Nuestro Cinema, entre los cuales se encuentra Ramírez, proyectan acompañar la exhibición de cada película con una charla explicativa, a cargo de un intelectual o crítico del cinema. De momento sólo se tiene constancia de las nueve primeras sesiones del cineclub, celebradas en el cine Pleyel a lo largo del invierno de 1934-1935²⁶. De estas nueve sesiones, la tercera, en la que se proyectó *Caín* (*Cain*, Leon Poirier, 1930) fue presentada por Aniceto F. Armayor, y en la octava, la charla orientativa que precedió a la exhibición del film alemán *Las maletas del Sr. O.F.* (*Die koffer des Herrn O.F.*, Alexis Granowsky, 1931) corrió a cargo de Julián Antonio Ramírez²⁷.

Probablemente debido a lo poco propicio del ambiente político en el que surge y se desarrolla esta iniciativa (estamos en pleno *Bienio Negro*), la práctica real del Studio Nuestro Cinema acabaría estando, en última instancia, más próxima al modo de funcionamiento del típico cineclub burgués de los primeros años republicanos que al de esos cineclubs proletarios que con tanto entusiasmo había alentado, y de alguna manera inspirado, la propia revista durante su primera, y considerablemente más politizada, época. Sea

25. Dicho discurso de presentación se reproduce en un artículo anónimo titulado, *Apertura de Studio Nuestro Cinema* (en *Nuestro Cinema*, núm. 1, Segunda época, enero de 1935). Es de justicia recordar que el hombre sobre el que recayó buena parte de la labor organizadora de este cineclub fue Julio González Vázquez: sin duda, uno de los personajes más activos en el ámbito de los cineclubs durante el periodo republicano.

26. Antonio del Amo asegura que el cineclub “funcionó hasta casi terminada la guerra” (CASTRO, Antonio, *El cine español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1974, pp. 43-44); por otra parte, José Luis Hernández Marcos y Eduardo A. Ruiz de Butrón, hablan de “doce sesiones” (Hernández Marcos, José Luis y Ruiz de Butrón, Eduardo A., *Historia de los cineclubs en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978, p. 29).

27. Era habitual que en las sesiones de cineclub, además de un largometraje, se proyectara también algún tipo de complemento: bien un documental o bien un cortometraje. En la sesión que presentó Armayor, los asistentes a la sala, además de *Caín*, pudieron contemplar dos complementos: una las famosas *sinfonías tontas* de Walt Disney, *La danza macabra* (*Skeleton Dance*, Walt Disney, 1929) y un cortometraje de carácter científico titulado, *La circulación de la sangre*. En la sesión presentada por Ramírez, junto al citado largo de origen alemán, se proyectó el documental, *T.S.H.* de Walter Ruttmann.

como fuere, lo cierto es que el cineclub, al igual que la revista, fue, mientras existió, un ineludible punto de referencia para todos aquellos que en la convulsionada España de la II República se interesaban por el cine como fenómeno artístico-ideológico. Abunda en esta idea, la siguiente anécdota, narrada por el propio Ramírez: “Bajo los auspicios de *Nuestro Cinema* se presentó en la sala Pleyel, en sesión no pública, un *copión* de montaje del documental de Luis Buñuel sobre *Las Hurdes*. Al terminar la proyección, los escasos cincuenta asistentes nos topamos en el rellano de la salida con la policía que se incautó de las bobinas. Era, creo, en el otoño de 1935. Buñuel, en previsión, había puesto a salvo el negativo u otra copia”²⁸.

La última aventura cineclubística en la que este joven crítico donostiarra se embarca antes de esa brusca interrupción de numerosas actividades culturales que supuso la infausta sublevación militar contra la legalidad republicana, es, probablemente, aquella en la que su grado de implicación en el proyecto es mayor. Me refiero a la fundación, a principios de 1936, y de nuevo acompañado por Serrano de Osma y Fernández Armayor, de un cineclub universitario que de alguna manera viene a sustituir al recientemente desaparecido Cineclub de la F.U.E. (Federación Universitaria Escolar), que a lo largo de varias temporadas habían dirigido, los ahora documentalistas, Fernando G. Mantilla y Carlos Velo. El Cinestudio Universitario, que así se llamará el cineclub en cuestión, es una de las primeras iniciativas culturales puestas en marcha por la nueva directiva de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (confederación nacional del sindicato estudiantil a la que pertenecen todas las FUEs provinciales), que acaba de ser nombrada en el agitado V Congreso Nacional que este importante sindicato estudiantil de izquierdas ha celebrado en Madrid en diciembre de 1935. La designación de Aniceto Fernández Armayor como responsable máximo de Extensión Universitaria va a tener como consecuencia inmediata que esta tríada de hiperactivos jóvenes comience a participar, de una u otra manera, en buena parte de las actividades fílmicas que gestiona la U.F.E.H. (ver *infra*).

Así pues, un par de semanas antes de la celebración de las elecciones generales que supondrían la victoria del Frente Popular y la consiguiente entrada en un periodo de máxima conflictividad, preámbulo sangriento de la inminente escabechina, en concreto, el sábado 1 de febrero de 1936, a las cuatro de la tarde, el Cinestudio Universitario celebra su sesión inaugural en el cine

28. En entrevista con el autor. Esta misma anécdota ha sido narrada también por Fernando Rodríguez Miaja en sus memorias. Además de sobrino del General que poco tiempo después dirigiría la defensa de Madrid durante el asedio de las tropas franquistas, Fernando Rodríguez Miaja era, durante los años republicanos, amigo de ese trío de jóvenes entusiastas del cine al que tantas veces hemos hecho referencia en estas páginas. Al igual que ellos frecuentaba cineclubs y llegó incluso a publicar algún artículo en *Popular Film*: “Recuerdo especialmente una sesión de cineclub de este último (se refiere al Studio Nuestro Cinema). Estaba recién terminada la revolución de octubre de 1934 y la situación era tensa. Aquel día debía pronunciar Luis Buñuel una conferencia previa a la exhibición cinematográfica. Enterada la policía de la reunión y de la ideología de los participantes, irrumpió en la sala, la suspendió y aquello terminó como el rosario de la Aurora” (RODRÍGUEZ MIAJA, Fernando, *Testimonios y memorias. Mis recuerdos de los últimos meses de la guerra de España (1936-1939)*, México, Edición personal, 1997, p. 220).

Génova. El programa, inteligente combinación de contrarios, lo componen una vetusta comedia de Max Linder, *Domador por amor* (*Der zirkuskönig*, Max Linder y E. E. Violet, 1924), y el último y polémico drama silente de Stroheim, *La reina Kelly* (*Queen Kelly*, Eric Von Stroheim, 1928). En el texto de presentación que se entrega a los asistentes junto con el programa, se advierte del carácter excepcional de la sesión, ya que “*La reina Kelly* fue violentamente protestada por el público durante los seis únicos días de proyección en Madrid” en el año 1933. Según el autor del texto²⁹, la razón del estrepitoso fracaso del film en las salas comerciales habría que encontrarla en la incapacidad del espectador convencional para comprender un “tipo psicológico tan complejo como el de Stroheim”. En la segunda sesión, celebrada el 22 de febrero, se proyecta un largometraje estadounidense, *La casa de los muertos* (*The Last Mile*, Sam Bischoff, 1932), que según el crítico de *Cinegramas* es un “tremendo film doctrinal, en el que se aboga, con elocuencia cinematográfica de primer orden, por la abolición de la pena de muerte”³⁰. Completan la sesión un corto vanguardista, *Sinfonía en color* (*Komposition in blau*, Oskar Fischinger, 1936), y en un inusual (en el ámbito de los cineclubs) ejercicio de revisión del cine mudo español se proyecta *El alcalde de Zalamea* (Adriá Gual y Enrique Jiménez, 1914). En el programa de mano se adelanta que en sesiones sucesivas se ofrecerán “nuevas muestras de lo que ha sido y es el cine de nuestro país, con la esperanza de que surjan deseos y se fomenten anhelos de crear una auténtica cinematografía nacional”³¹. La tercera sesión (7 de marzo de 1936) va a reunir de nuevo dos films de muy distinta estirpe: por un lado, un film soviético, *Eliso* (Nikoloz Shengelaya, 1928) que en palabras de Antonio Guzmán Merino es “un maravilloso film de carácter documental, digno de colocarse junto a los mejores de Flaherty”³², y por otro, una comedia francesa de rancio regusto teatral, *Topaze* (Louis J. Gasnier, 1932). El 21 de marzo de 1936 se celebra, la que según todos los datos manejados, es la última sesión del Cinestudio Universitario. En primer lugar se proyecta *Sangre joven* (*Young America*, Frank Borzage, 1932) y después, siguiendo con esa estimable iniciativa de recuperar films silentes españoles, unos fragmentos de *Zalacaín el aventurero* (Francisco Camacho, 1929), que van a ser comentados por el propio Camacho, presente en la sala.

Por el momento, desconozco los motivos que precipitaron el cierre prematuro de un cineclub cuyo principal rasgo distintivo era, como acabamos de ver, la revisión, con fines educativos (de ahí el nombre de Cinestudio), del patrimonio fílmico español anterior a la llegada del sonoro. Es probable, y de ello me ocuparé en el apartado siguiente, que las cada vez más raquíticas arcas de la U.F.E.H. tuvieran algo que ver en esta inesperada interrupción de actividades.

29. Según Pérez Perucha, que es quien ha rescatado estos programas, el autor de los mismos fue Carlos Serrano de Osma (PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.* pp. 107, 108).

30. De la sección de críticas de *Cinegramas* se encarga por entonces Antonio Guzmán Merino (GUZMÁN MERINO, Antonio, “Génova”, en *Cinegramas*, Madrid, núm. 77, 1 de marzo de 1936).

31. PÉREZ PERUCHA, Julio, *op. cit.* pp. 108-109.

32. GUZMÁN MERINO, Antonio, “Génova”, en *Cinegramas*, núm. 79, 15 de marzo de 1936.

4. LA UNIVERSIDAD

La Federación Universitaria Escolar (F.U.E.) se crea en Madrid en 1927 y desde un primer momento se va a significar por su decidida oposición, primero a la Dictadura de Primo de Rivera y más tarde a la Monarquía de Alfonso XIII. Con la llegada de la República, el principal sindicato universitario de izquierdas que existe en España, comienza a desarrollar una cada vez más activa labor en favor de la generalización de los beneficios de la cultura. Es entonces cuando el departamento de Extensión Universitaria de la U.F.E.H.-F.U.E. pone en marcha dos importantes iniciativas de carácter pedagógico inspiradas por ese mismo anhelo de justicia social que años atrás había guiado a las gentes de la Institución Libre de Enseñanza. Se trata, en primer lugar, del Teatro Universitario La Barraca, fundado, gracias al decisivo apoyo del primer Ministro de Instrucción Pública de la República, Fernando de los Ríos, a finales de 1931, y dirigido, como es bien sabido, por Federico García Lorca; y, en segundo lugar, de la Universidad Popular, cuya primera sucursal abrirá sus puertas en Madrid en 1932.

Es en el seno de esta suerte de universidad paralela, creada para facilitar el acceso a la educación a todos aquellos que hasta entonces no habían podido hacerlo por culpa de su escaso poder adquisitivo, donde Ramírez va a colaborar por vez primera en una actividad gestionada por la U.F.E.H. Para cuando el crítico donostiarra se incorpora a la misma, corre el año 1935, esta lleva ya varios años funcionando en Madrid, y se han iniciado experiencias similares en otras ciudades de España, siendo las de Valencia y Cartagena dos de las más activas. Dejemos que sea el propio Ramírez quien describa en qué consistía su trabajo dentro de este organismo:

La Universidad Popular era una creación de extensión universitaria que la U.F.E.H. recomendaba a las organizaciones locales de la F.U.E. Consistía en un programa de ampliación de estudios, de nivel más elevado que el de la ESO actual. Constaba de tres cursos y contaba con los establecimientos y medios de la Enseñanza Pública. La de Madrid, por ejemplo, funcionaba en el edificio de la Universidad Central, en la calle de San Bernardo, con servicios de bebedores y demás. El claustro de profesores estaba integrado por estudiantes de la F.U.E., bastantes de ellos titulados ya, principalmente de magisterio. Yo daba clases de matemáticas elementales en el primer curso. Tuñón de Lara enseñaba historia. Aniceto F. Armayor creo que profesaba anatomía o biología, y eran notables las aportaciones de maestros con título, como Arturo Acébez, que luego estuvo conmigo en campos de concentración franceses o Jorge Renales de quien me han dicho que en la posguerra se distinguió en Valencia como promotor de literatura infantil. Los alumnos eran jóvenes madrileños, en su mayoría militantes de organizaciones izquierdistas, que seguían la experiencia con mucho interés. Yo reunía unos cuarenta alumnos, asiduos, muy atentos³³.

33. En entrevista con el autor. Cano Marqués, miembro de la F.U.E. de Valencia y profesor de la Universidad Popular de aquella ciudad, habla de las clases en parecidos términos a los de Ramírez: "Las clases se desarrollaron con absoluta normalidad; era emocionante ver aquellos obreros que, luego de haber terminado su jornada de trabajo, quitaban horas a su descanso para venir a nuestras clases con un admirable afán de cultura. Algunos tomaban unos apuntes con tal perfección que yo la hubiera querido para sí muchos alumnos de las facultades" (Testimonio recogido por MANCEBO, M^a Fernanda, *La Universidad de Valencia. De la Monarquía a la República (1919-1939)*, Valencia, Instituto de la Cultura Juan Gil-Albert/Universidad de Valencia, 1994, p. 154).

Además de las clases, la Universidad Popular de Madrid va a poner en marcha un servicio similar al de las Misiones Pedagógicas –que desde 1931 recorren con su teatro ambulante, su museo del pueblo, su retablo de fantoches y sus servicios de biblioteca, música y cinematografía los más diversos y remotos pueblos de España– con el que se pretende atender única y exclusivamente a esas localidades de la provincia de Madrid, a las que las Misiones de Cossío no han podido desplazarse aún, por estar su servicio orientado a la totalidad de Estado. El carácter complementario y subsidiario de este servicio queda patente desde su mismo nombre, Misiones Campesinas, y se aprecia nítidamente en un *modus operandi* –excursiones itinerantes por distintos pueblos de la provincia ofreciendo charlas sobre cuestiones candentes y de interés para el campesinado (por ejemplo, la reforma agraria), cuentacuentos para los niños, proyecciones cinematográficas, etc.– que, en esencia, reproduce el de las Misiones Pedagógicas, aunque eso sí, en versión modesta (menos servicios, menos medios³⁴...). En muchos casos, los mismos estudiantes universitarios que ejercen en la Universidad Popular de Madrid como profesores, van a conformar las plantillas de estas expediciones de la cultura; este es el caso de Ramírez, quien se encargará, casi no hace falta decirlo, de la sección de cinematografía en varias de estas salidas de las Misiones por la provincia de Madrid. Además de la de Brunete, Ramírez guarda un especial recuerdo de una misión que les llevaría hasta El Vellón: “Cuando llegamos al pueblo fue el vacío total; la gente no salía, no se veía a nadie... Y entonces pusimos en funcionamiento un arma que daba muy buenos resultados: las chicas de la Universidad Popular salían en busca de niños y empezaban a contarles cuentos; y así a través de eso empezaba a asomarse la gente. La segunda etapa consistía en retar a los del pueblo a un partido de fútbol, pero resulta que en El Vellón no sabían lo que era el fútbol. Les preguntamos entonces qué practicaban ellos y nos dijeron que jugaban a la pelota en la pared de la iglesia. A pesar de que contábamos con un vasco en nuestras filas, o sea, yo, la paliza fue tremenda. Aquello sirvió para deshacer el hielo y ya, cuando llegó el atardecer, las películas de Charlot hicieron el resto. Fue un éxito absoluto”³⁵.

La progresiva radicalización política que experimenta el país a partir de 1933 va a tener su lógico y fiel reflejo en el ámbito universitario. Así, la tradicional aconfesionalidad política (al menos de cara al exterior) de la

34. Un fiel indicador de esta carencia de medios es el hecho de que tuvieran que recurrir a las furgonetas de La Barraca para realizar sus salidas.

35. En entrevista con el autor. Del importante papel jugado por las proyecciones cinematográficas en las otras Misiones, las pedagógicas, ya ha dado cuenta Otero Urtaza: “En las Misiones, el cinematógrafo era el auxiliar más poderoso con que se actuaba en los pueblos. La proyección de películas despertaba una gran expectación, aún en los casos en que el ambiente era receloso o indiferente. La pantalla ofrecía una visión de paisajes, hechos y costumbres completamente nuevos que ensanchaban el horizonte de sus conocimientos (...)” (OTERO URTAZA, Eugenio, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*, A Coruña, Edición de Castro, 1982, p. 125). De la sección de cine de las Misiones Pedagógicas se encargaba José Val del Omar, quien no sólo proyectaba films, sino que incluso filmaba las salidas de las Misiones. Habida cuenta de la precariedad de medios con que contaba, Ramírez, tenía que conformarse con las proyecciones en 16 mm.

U.F.E.H. va a ser substituída por una cada vez más evidente defensa de postulados izquierdistas, provocada, en cierto modo, por el ascenso del fascismo en Europa y por la violenta irrupción en la escena universitaria de un nuevo sindicato de inequívoca filiación falangista (S.E.U.). La fuerte presión ejercida por el gobierno de la C.E.D.A. sobre la U.F.E.H. –hasta el punto de que en 1934 llegó a ser temporalmente prohibida– debilita considerablemente a la otrora próspera asociación estudiantil. Así las cosas, en diciembre de 1935 se celebra en Madrid el V Congreso Nacional de la U.F.E.H. y, como era de esperar, los miembros de la Unión de Estudiantes Antifascistas (U.E.A.), la facción comunista del sindicato estudiantil, se hacen con la junta directiva de la U.F.E.H. La dirección del importante departamento de Extensión Universitaria recae en un joven estudiante de medicina llamado Aniceto F. Armayor, que se encontrará, al poco de hacerse cargo del departamento, con un presupuesto bastante mermado, y con la ardua tarea de nombrar un nuevo director que sustituya a Federico García Lorca al frente del Teatro Universitario La Barraca. La persona elegida será Tony Román, un joven cineasta de origen gallego al que Aniceto F. Armayor conoce de sus veraneos en un pueblo de la provincia de León, y al que, en cierto sentido, él mismo había introducido en el ambiente de la intelectualidad cineclubística de la capital, al facilitar el estreno de su cortometraje, *Canto de emigración* (Tony Román, 1932) en una de las sesiones del G.E.C.I., celebrada a principios de 1935. No parece haber acuerdo entre aquellos que vivieron de cerca la experiencia a la hora de precisar cuál fue la labor desarrollada por Román al frente de la agrupación que probablemente más prestigio había reportado a la U.F.E.H. durante los primeros años de vida de la II República. Según asegura Luis Sáenz de la Calzada, Román “asumió, pero sin ejercerlas, las funciones de director artístico”; María del Carmen García Lasgoiti, se queja de que Román prestaba mucha atención al cine y poca al teatro; Pepe Coira, por su parte, citando al propio Aniceto F. Armayor, dice “que as responsabilidades de Román eran as dirixir administrativamente as actividades teatrais e cinematográficas da U.F.E.H. en xeneral”³⁶. El más contundente de todos –y tal vez el que más se acerque a la realidad, habida cuenta de lo ambiguas e imprecisas que son el resto de las declaraciones– es sin duda Julián Antonio Ramírez, quien asegura que Román, al ser nombrado director “coge el dinero que quedaba de la subvención anual de La Barraca, que eran unas 70.000 pesetas, y quedaba bastante, y se lo gasta en instalarse una *garçonnière* en el edificio del Capitol de la Gran Vía de Madrid”³⁷.

Sea como fuere, lo cierto es que La Barraca, con nuevas incorporaciones, aunque tal vez, con menor entusiasmo (al parecer, el abandono de Lorca fue un duro golpe para el grupo) seguiría realizando sus aplaudidas

36. Las tres citas provienen de la excelente monografía que Pepe Coira ha dedicado a la figura de Tony Román (COIRA, Pepe, *Antonio Román. Director de cine*, Ourense, Xunta de Galicia, 1999, p. 33) Sobre La Barraca puede verse, SAÉNZ DE LA CALZADA, Luis, *La Barraca Teatro Universitario*, Madrid, Residencia de Estudiantes/Fundación Sierra Pambley, 1998.

37. En entrevista con el autor.

representaciones de teatro clásico por los pueblos de España hasta bien entrada la guerra³⁸. Para dejar constancia de estas nuevas salidas de La Barraca, los tres estudiantes afiliados a la F.U.E. de Madrid, que desde el mes de febrero gestionan el Cinestudio Universitario, se van a hacer cargo también, por estas mismas fechas, de algo que, no sin cierto atrevimiento, podríamos denominar como la sección de cine de La Barraca.

El quehacer de esta informal sección de cine va a consistir fundamentalmente en filmar –con una cámara Bell & Howell de 16 mm. que han comprado en el rastro y que maneja sobre todo Carlos Serrano de Osma– varias de las excursiones que La Barraca lleva a cabo en la primera mitad de 1936. Según ha contado Ramírez, la filmación de la excursión a Ciudad Real incluía imágenes de las furgonetas de La Barraca circulando por carreteras comarcales, de la representación propiamente dicha y de las tareas de montaje y desmontaje del escenario y los decorados; labores estas últimas, en las que por supuesto colaboraba también ese trío de entusiastas del cinema que de manera ocasional viajaba en la caravana del teatro.

La última actividad relacionada con el cinema en la que se va a ver envuelto Julián Antonio Ramírez antes de que la sublevación militar de julio lo interrumpa prácticamente todo, tiene que ver con la creación, por parte de la U.F.E.H., de una corresponsalía en España de la *Office du film*: una organización que, siguiendo con esa tendecia a la internacionalización, tan del gusto de la época, pretendía promover un movimiento cinematográfico internacional de estudiantes universitarios. Los desagradables acontecimientos del mes de julio supondrían el cierre fulminante y definitivo de una corresponsalía que sólo había tenido tiempo para confeccionar las tarjetas de visita de sus tres miembros fundadores.

5. ADDENDA FRANCESA

El 18 de julio de 1936 Julián Antonio Ramírez atraviesa Castilla por carretera, con Burgos ya sublevado, camino de su Donostia natal donde pretende pasar las vacaciones. A partir de entonces, este joven dirigente de la F.U.E. madrileña, a la sazón funcionario del Servicio Nacional del Cultivo del Tabaco, se va a ver atrapado en un enloquecido y frenético carrusel de acontecimientos, a cuál más inaudito, que tardará casi diez años en parar de girar. Entre medias, dos guerras, una condena a muerte, el exilio, varios campos de concentración, la resistencia, y finalmente, la radio; y después, otra

38. Según Pepe Coira, en abril de 1936 Román entrega la directiva del grupo a los sectores más a la izquierda de la U.F.E.H. (COIRA, Pepe, *op. cit.* p. 33). Saénz de la Calzada por su parte, comenta que la salida de Ciudad Real, que él data a principios del 36, tuvo lugar mientras Román “dirigía” el grupo, mientras que la siguiente, la que en abril del 36 les llevaría hasta Barcelona, estuvo dirigida por Nazario Cuartero: “Alguna excursión se hizo bajo su mandato (se refiere al de Román): la de Ciudad Real y, aunque no estoy seguro, la de Barcelona, aunque en esta creo que vino dirigiéndola Nazario Cuartero” (SAÉNZ DE LA CALZADA, Luis, *op. cit.* p. 220).

vez, como al principio, clausurando ese dilatado paréntesis de penalidades sin cuento, el cine³⁹.

Tras fracasar un proyecto impulsado por Jorge Semprún y el realizador francés Louis Daquin, consistente en realizar versiones castellanas de los documentales polacos de la escuela de Joris Ivens, para el que se había previsto contar con los servicios como doblador del locutor de Radio París, Julián Antonio Ramírez, surge la posibilidad de realizar el doblaje al castellano de un documental hispano-francés llamado, *Notre Dame de Chartres* (Enrique Llovet, 1956). El director de este documental (al mismo tiempo que autor de la adaptación del poema de Charles Péguy que acompaña desde la banda de sonido a las imágenes) no era otro que el canciller español del gobierno franquista en París: el dramaturgo y guionista, Enrique Llovet. Desconociendo tal circunstancia, el locutor de Radio París asistió a la correspondiente sesión de doblaje y, al finalizar la misma, fue felicitado calurosamente por alguien que se presentó como el traductor al español del poema de Péguy. Su sorpresa fue mayúscula cuando varios días después descubrió la identidad del traductor a través de una portada de ABC donde se daba cuenta de la reciente boda del jerarca franquista.

39. Aunque sea a pie de página no me resisto a enumerar algunas de las situaciones a las que Julián Antonio Ramírez hubo de hacer frente a partir de ese fatídico 18 de julio. Tras realizar toda la batalla del norte, desde Donostia a Gijón, atendiendo, principalmente, a tareas de prensa y propaganda en la revista gráfica *Erri* primero y en el *Boletín del Norte* (órgano de prensa del Partido Comunista) después, Ramírez –sobre quien ya pesa una condena de muerte por haber recitado poemas de García Lorca en un homenaje que la F.U.E. de Euskadi había celebrado en Bilbao, en recuerdo del malogrado poeta– logra escapar in extremis de Gijón en un pequeño barco de cabotaje llamado *Toñín* y va a dar con sus huesos al puerto militar de Lorient, en Bretaña. Poco tiempo después, estamos en octubre de 1937, vuelve a la guerra de España por Cataluña. En Barcelona dirige durante tres meses el semanario del PC. *Euskadi Roja*; después se pasa al órgano de prensa, también del PC., *Frente Rojo*. Ya en el 38 se incorpora al Ejército del Ebro, donde se encarga del *Batallón del Talento* (un batallón compuesto por intelectuales que realizan, esencialmente, tareas de propaganda). Con dicho batallón, tras editar los dos últimos números del periódico, *Ejército del Ebro* (fechados el 7 y el 8 febrero de 1939) cruza la frontera con Francia, camino del exilio. En Francia, tras su paso, a lo largo de 1939, por varios campos de concentración (Saint Cyprien, Argelès-sur-Mer, Gurs) en los que desarrolla una ingente actividad como coordinador de distintas iniciativas y eventos culturales, se enrola, una vez estalla la II Guerra Mundial, en las *Compañías de Trabajadores Auxiliares del Ejército*. A partir de la caída de París, a mediados de 1940, intensifica su colaboración con distintos grupos de la resistencia, difundiendo prensa clandestina española y francesa; también participa en varias acciones de guerrilla contra las tropas nazis. Finalizada la guerra en 1945, colabora en la fundación de la Asociación Profesional de Periodistas Españoles Exiliados y asiste durante diez meses al Consejo Mundial de la Paz celebrado en Praga. A su vuelta a Francia comienza a trabajar en una fábrica de construcciones metálicas que reconstruye gran parte de los puentes ferroviarios destruidos durante la guerra. En 1953, atendiendo a un encargo realizado por Jorge Semprún recita un poema que este último ha escrito para honrar la memoria de Stalin que acaba de fallecer. Al acto, semiclandestino, donde recita el poema acuden unos periodistas de la Sección Española de la Radio y le ofrecen trabajar en Radio París. A partir de ese momento, Julián Antonio Ramírez comienza a trabajar como redactor y locutor en las Emisiones en Lengua Castellana de la Radiodifusión Francesa; nombre original de unas emisiones que en España serían conocidas como *Radio París*. Para un acercamiento más en profundidad a toda esta larga serie de peripecias pueden consultarse las memorias de Julián Antonio Ramírez, de inminente publicación.

A esta primera experiencia como doblador en los estudios de la Sociedad Industrial de Sonorización pronto seguirían otras similares, siendo tal vez, su aportación más destacada, la confección, durante varias temporadas, de la versión en lengua española del noticiario cinematográfico *Pathé Journal*. Es preciso señalar también, que dentro de la S.I.S., Ramírez era el encargado de seleccionar las voces masculinas y femeninas para doblar a los personajes que hablaban en francés con acento hispano en las películas de ficción.

Ya en la década de los sesenta, Julián Antonio Ramírez comienza a trabajar como actor de reparto en varias producciones francesas. “Siempre que necesitaban alguien con el físico de un general revolucionario mejicano me llamaban a mí”. De esta forma, y sin llegar a implicarse nunca demasiado en un trabajo que no le aportaba “grandes satisfacciones”⁴⁰, el antaño combativo crítico de *Popular Film*, acabaría alternando, a lo largo toda esta década, sus quehaceres radiofónicos con estas esporádicas interpretaciones de tipos hispanos (que iban desde el mencionado general mejicano hasta el contrabandista vasco) en diversos films franceses⁴¹ de segunda fila.

40. En entrevista con el autor.

41. Tales como *Le cave se rebiffe* (Gilles Grangier, 1961), con Jean Gabin; un film menor de su otrora admirado René Clair *Tout l'or du monde* (René Clair, 1961); *Le rat d'Amérique* (Jean Gabriel Albicocco, 1962) con Charles Aznavour; *Fantomas* (André Hunebelle, 1964) con Louis De Funès; *Trois enfants dans le désordre* (Léo Joannon, 1966); la exitosa comedia, *Le Grand Restaurant* (Jacques Besnard, 1966) de nuevo con De Funès; las coproducciones franco-españolas, *Tintín et les oranges bleues* (Philippe Condroyer, 1964), ambientada en Valencia y en la que participan actores españoles como José Sazatornil y Jesús Tordesillas, y *Pas de panique* (Sergio Gobbi, 1966) con Pierre Brasseur y Eduardo Fajardo; la coproducción entre Italia, Francia y España titulada *L'autre femme* (Francois Villiers, 1963), con Paco Rabal y Ana Mariscal; las series de televisión como *Gorri le diable* (Jean Goumain y Pierre Neurrise, 1968), dividida en 13 capítulos de 25 minutos cada uno, y basada en historias de contrabandistas vascos en la frontera con Francia, o *Agence interim* (Marcel Moussy y Pierre Neurrise, 1969).