

# UN IDILIO EFÍMERO O DE CÓMO EL INFLUJO DE LA TEORÍA RENOVÓ LA CRÍTICA CINEMATográfica ESPAÑOLA EN LOS AÑOS 70<sup>1</sup>

An Ephemeral Idyll Or How the Theory's Influence Modernized the Spanish Film Critique in the Early 70's

ASIER ARANZUBIA COB<sup>a</sup>  
Universidad Carlos III de Madrid

JORGE NIETO FERRANDO<sup>b</sup>  
Universitat de Lleida

## RESUMEN

A principios de los 70 la crítica de cine española se hace eco de un fenómeno que ha recorrido el continente europeo a lo largo de la década anterior. Por primera vez en sus más de sesenta años de historia, la crítica cinematográfica española va a empezar a fundamentar su discurso en algo menos vaporoso e inconsistente que los gustos y las opiniones del crítico de turno. La llamada «teorización de la crítica» va a servir para insuflar cierto rigor científico a un discurso tradicionalmente dominado por el impresionismo y los juicios de valor. Los encargados de introducir en el panorama crítico español esta nueva manera de escribir sobre cine serán un grupo de críticos jóvenes a los que enseguida se conocerá como el Nuevo Frente Crítico. Las primeras manifestaciones de esta nueva manera de hacer crítica se detectan en las secciones de cine de varios semanarios de información general y economía (*Destino*, *Posible*, *Cambio 16*, *Doblón*, *Ciudadano*, etc.) y casi todas ellas llevan la firma de dos colectivos críticos con un marcado perfil militante: Marta Hernández y F. Creixells. Tras la prematura disolución de los colectivos (allá por el año 1976), el proyecto del Nuevo Frente Crítico tendrá continuidad en las páginas de las tres revistas cinematográficas más interesantes de la Transición: *Film Guía*, *La Mirada* y *Contracampo*. En ellas se concentrará a la postre la parte más sustanciosa de un proyecto de intervención crítica en el que la beligerancia política se da la mano con el rigor teórico y analítico pero que, desgraciadamente, no tendrá descendencia en el ámbito de las revistas especializadas españolas.

Palabras clave: crítica, teoría, análisis, colectivos, revistas, Nuevo Frente Crítico, semiótica, ideología, marxismo, Transición.

## ABSTRACT

In the early 70's, Spanish film critique begins to incorporate the same style that a decade before was a popular trend across the European continent. For the first time in more than sixty years of film critique history, the Spanish critics base their reviews in something less vague and inconsistent than their own tastes and judgements. The «theorization of Film Critique» brings some scientific methods to a field where the predominant voices had a more «impressionistic» approach usually based on personal values. Nuevo Frente Crítico («New Critique Front») is the group of young film critics who introduced this new critique style in Spain. The first manifestations of this new way of writing film reviews can be found on the cinema pages of several weekly magazines (*Posible*, *Cambio 16*, *Doblón*, *Ciudadano*). Marta Hernández and F. Creixells, two collectives, wrote most of these reviews. Right after the early dissolution of these collectives in 1976, «New Critique Front» contributes to three of the most outstanding film magazines of the Transition era in Spain: *Film Guía*, *La Mirada* and *Contracampo*. These magazines eventually gathered the most substantial part of this critique intervention project, where belligerent political ideas adopted a more theoretical and analytical approach. Unfortunately, «New Critique Front» didn't have any descendants in the realm of the specialized Spanish magazines.

Keywords: Film Critique, Theory, Analysis, Collectives, magazines, Nuevo Frente Crítico, semiotics, ideology, marxism, Spanish Transition

[a] ASIER ARANZUBIA COB es Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco, profesor en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del Grupo de Investigación TECMERIN. Ha participado en varios libros colectivos y en diversas publicaciones académicas, entre ellas, *Secuencias*, *Archivos de la Filmoteca*, *Revista de Occidente*, *Boletín Hispánico Helvético*, *Zer*, *Ikusgaiak* o *Signa*. Entre 2007 y 2011 forma parte del consejo de redacción de *Cahiers du Cinéma España*. Desde 2012 es miembro del consejo de redacción de *Calmán. Cuadernos de cine*. Es autor de *Carlos Serrano de Osmá. Historia de una obsesión* (Madrid, Filmoteca Española, 2007), premio al mejor trabajo monográfico de investigación de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Recientemente ha publicado la monografía *Alexander Mackendrick* (Madrid, Cátedra, 2011).

[b] JORGE NIETO FERRANDO es historiador del cine y profesor de Comunicación Audiovisual en la Universitat de Lleida. Es autor de *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martín Patino* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2006), *La memoria cinematográfica de la Guerra Civil, 1936-1982* (Valencia, Universitat de Valencia, 2008) y *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España, 1939-1962* (Valencia, Generalitat Valenciana, 2009). Ha coordinado o co-coordinado los volúmenes *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las «Conversaciones de Salamanca»* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca; premio al mejor trabajo colectivo de investigación de la Asociación Española de Historiadores del Cine en 2006), *El destino se disculpa. El cine de José Luis Sáenz de Heredia* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2011) y *1808-1810. Cine e independencias* (Madrid, Abada Editores, 2012).

[1] A Francisco Llinás y Domènec Font: in memoriam.

[2] Por lo visto, el origen del nombre del colectivo es un homenaje a la socióloga chilena, discípula de Althusser, Marta Harnecker, autora de dos libros que en los años 70 ejercieron cierta influencia sobre los militantes de los partidos de la izquierda revolucionaria española.

[3] Merece la pena recuperar íntegramente el párrafo en el que la propia Marta Hernández explica las razones por las que decidió presentarse como un colectivo: «En lo referente al carácter colectivo de Marta Hernández, su propia evolución dicta obligatoriamente variaciones de enfoque a lo largo de su práctica. Nacido de modo asombrosamente pragmático, Marta Hernández fue simplemente un colectivo con unos acuerdos muy mínimos, no especificados, que pretendía la intervención en un sector de la crítica cinematográfica —y, marginalmente, en otros sectores del hecho cinematográfico— sabiendo de la eficacia que en un terreno tan minado por el individualismo pequeño burgués tenía el hecho de presentarse como una crítica conjunta, como colectivo, y, por tanto, como acuerdo —por muy pequeño que este fuese». Marta Hernández, *El aparato cinematográfico español* (Madrid, Akal, 1976), p. 10.

[4] Conviene precisar que ciertos supuestos teóricos —las teorías sobre el realismo en sus diferentes variantes, por ejemplo— podían encontrarse en los paradigmas empleados en el ejercicio crítico con anterioridad. La diferencia es que ahora la teoría es aplicada de manera más sistemática, se busca en ella una metodología y un cuadro conceptual más elaborado y articulado.

[5] Aunque *Cinestudio* y *Nuevo Fotogramas* siguen asistiendo a su cita con los lectores, ninguna de las dos revistas va a ser capaz de reproducir o dar continuidad a los debates que *Nuestro Cine* y *Film Ideal* habían suscitado durante la década anterior.

## 1. A modo de breve introducción

En el número 14 de *Comunicación XXI* (abril de 1974), se publica un artículo titulado «Cine contra realidad» que lleva la firma de una tal Marta Hernández. Aunque es la primera vez que dicha «autora» comparece en las páginas de la revista, es probable que el nombre les suene de algo a los asiduos de *Comunicación XXI* porque a lo largo de los últimos meses la firmante en cuestión ha utilizado otras publicaciones periódicas para empezar a intervenir en eso que «ella» llama el Aparato Cinematográfico Español. Es bastante probable, incluso, que alguno de los lectores sepa ya que bajo ese nombre de mujer se esconde en realidad un colectivo de críticos (todos ellos varones, por cierto<sup>2</sup>) que han decidido firmar de manera conjunta sus textos para, entre otras cosas, marcar distancias con ese «individualismo pequeño burgués»<sup>3</sup> que, en su opinión, condiciona sobremanera la intrascendente aportación del resto de la crítica. Lo que los asiduos de *Comunicación XXI* probablemente no saben (aunque los más despiertos puedan haberlo intuido) es que el artículo de marras supone un antes y un después en la evolución de los discursos de la crítica cinematográfica española; una suerte de paso del Rubicón que tendrá como consecuencia más inmediata la irrupción de la teoría en un discurso, hasta entonces, refractario a la misma<sup>4</sup>.

«Cine contra realidad» es un artículo importante dentro de la historia de la crítica cinematográfica española por varias razones. En primer lugar, porque es una de las primeras manifestaciones de esa nueva manera de hacer crítica de cine que se apoya en la teoría para intentar superar el carácter tradicionalmente impresionista y prioritariamente evaluativo del discurso crítico. En segundo lugar, porque es un artículo al que no le queda grande el apelativo de programático por la sencilla razón de que en él se expone de manera extraordinariamente minuciosa y detallada un ambicioso proyecto colectivo de intervención teórico/crítica. Y en tercer y último lugar, porque, con ligeras variaciones (que iremos examinando a lo largo de este artículo), ese mismo proyecto será asumido por los consejos de redacción de tres revistas especializadas españolas que serán, a la postre, las encargadas de convertir en «práctica teórica» continuada en el tiempo el proyecto esbozado por Marta Hernández, fundamentalmente, en las páginas de *Comunicación XXI*.

## 2. Los colectivos y el Nuevo Frente Crítico

La repentina desaparición, a principios de los 70, de *Nuestro cine* y *Film Ideal*, las dos revistas especializadas<sup>5</sup> que, en cierta medida, habían condicionado todo el debate crítico de la década anterior, arroja a los críticos españoles a una nueva coyuntura marcada por un alarmante vacío editorial. Hasta que se creen esas nuevas revistas de cine que les permitan recuperar una cierta continuidad en el trabajo, la solución de urgencia pasará por la adopción de plataformas de

difusión no específicamente cinematográficas como socorrido y provisional vehículo de expresión. Mientras la llamada crítica «progresista», con Fernando Lara y Diego Galán a la cabeza, se valdrá para difundir sus textos de eso que Marta Hernández llama «los viejos santones y momias culturales»<sup>6</sup>, es decir, *Triunfo y Destino*, un incipiente y cada vez más ruidoso grupo de críticos jóvenes (a los que Luis Javier Álvarez<sup>7</sup> en las páginas de *Asturias Semanal* acaba de bautizar como el Nuevo Frente Crítico) aprovechará la reciente proliferación<sup>8</sup> de semanarios de información general y economía para empezar a examinar las contradicciones de eso que, siguiendo a Althusser, llaman el «aparato cinematográfico español». Cabeceras como *Posible, Doblón, Cambio 16, Ciudadano, Contrastes...* se convierten de esta forma en inesperados recipientes para una serie de artículos que abordan, desde una perspectiva marxista, la compleja realidad del hecho cinematográfico español en todas sus manifestaciones: de la producción a la distribución y la exhibición pasando por la censura, los problemas de los trabajadores, los festivales, la crítica, la filmoteca, el cortometraje, los cine-clubs...

En paralelo a esta serie de intervenciones que intentan tomarle el pulso a la actualidad cinematográfica (entendida esta en un sentido mucho más amplio que la mera acumulación de reseñas de estrenos), el llamado Nuevo Frente Crítico propone también —aunque, en este caso, valiéndose de plataformas editoriales menos sujetas que los semanarios a los urgencias de la actualidad: tal sería el caso de la antes mencionada *Comunicación XXI*— una indagación en los mecanismos de significación que ponen en juego las películas o, lo que viene a ser lo mismo, apuestan por un acercamiento *materialista* al «hecho fílmico» que permita superar el tradicional idealismo que desde antiguo viene lastrando el discurso de la crítica española. Sabedores de que el éxito de esta operación depende de la solidez de los cimientos teóricos sobre los que se asienta, antes de pasar al escrutinio de las películas concretas se tomarán la molestia de proponer un inventario exhaustivo de aquellas aportaciones teóricas llegadas de fuera sobre las que hace (o quiere hacer) pie su práctica crítica. ¿Pero quienes son, en realidad, los integrantes de este Nuevo Frente Crítico que parece empeñado en renovar el maltrecho discurso crítico español con el revitalizante elixir de la teoría?

Durante sus primeros años de vida (esto es, entre 1973 y 1976, antes de que *Film Guía* tome el relevo a los semanarios), la parte del león de este novedoso proyecto de intervención crítica va a llevar la firma de dos colectivos: el citado Marta Hernández (nacido en Madrid en noviembre de 1973 y formado por Javier Maqua, Carlos y David Pérez Merino, Julio Pérez Perucha, Alberto Fernández Torres y Francisco Llinás) y F. Creixells (gestado en Barcelona en junio del año siguiente e integrado por Ramón Herreros, Gustavo Hernández, Félix Fanés, Ramón Sala y Julio Pérez Perucha). Junto a ellos, durante esta primera etapa (cuyo final coincide con la disolución de los colectivos allá por el año 1976), cabría incluir también los nombres de algunos *aliados* que, aunque no forman parte de los colectivos, comparten con ellos una misma manera de

[6] Capítulo «La crítica de cine» en Marta Hernández, *El aparato cinematográfico español*, p. 185.

[7] Luis Javier Álvarez, «¿Hacia un Nuevo Frente Crítico español?» (*Asturias Semanal*, n.º 246, 16 de febrero de 1974), pp. 48-49.

[8] En un texto dedicado a la memoria del recientemente desaparecido Francisco Llinás, Manuel Vidal Estévez ha hablado en los siguientes términos de la relación de Marta Hernández con los semanarios de la Transición: «Entre 1973 y 1976 Francisco Llinás, Paco, formó parte del colectivo Marta Hernández. Con cuya firma publicó textos en muy diferentes publicaciones: *Cambio 16, Destino, Doblón, Posible, Ciudadano*, y alguna más. Eran, por lo general, semanarios surgidos al calor de las euforias democráticas y que acogían, a veces no sin reticencias y salvaguardas, unas intervenciones que, cuando menos, interpelaban de hoz y coza al trapacero funcionamiento del cine español. Nadie medianamente informado de los avatares de la crítica cinematográfica en nuestro país ignorará lo que supuso la irrupción de Marta Hernández en el yermo y pusilánime panorama teórico-político de la época. Ni tampoco ignorará las conclusiones que se pueden obtener de su pronta desaparición». En Manuel Vidal Estévez, «Francisco Llinás: in memoriam» (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 33, primer semestre de 2011), p. 115.

[9] Algunos de los críticos del NFC hicieron en aquel tiempo sus «pínicos» como directores o guionistas. Según ha explicado Vidal Estévez, a principios de los 70, dentro del grupo de cineastas que entendían su práctica como una forma de oposición al franquismo, había dos categorías: los «practicones» (aquellos que en realidad lo que perseguían era hacerse un hueco en la industria) y los «teóricos» (aquellos que se empapaban de teoría e intentaban que su «práctica creadora» estuviera imbricada con su «práctica teórica»). Ni que decir tiene que los críticos del NFC que se atrevieron con la dirección lo hicieron, casi siempre, siguiendo este credo materialista. Manuel Vidal Estévez, «Jinetes en la tormenta: In memoriam. Cine español: 1967-1973» en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (eds.), *Los «Nuevos Cines» en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (Valencia, IVAC, 2003), p. 205.

[10] Hablamos de dos textos (sería mejor decir, intervenciones) en los que no solo al nivel de los significados sino también al de los significantes se intenta impugnar el discurso dominante. De ahí que hasta la propia disposición de las palabras y las frases sobre el folio marque distancias con lo que suele ser habitual en las prácticas (en este caso, literarias) dominantes: «Producción/Producto/Significado/Sentido. Carta abierta al director de cine español» en

*Cine español ida y vuelta* (Valencia, Fernando Torres, 1976), pp. 251-267 y «El espectador ante la pantalla: orden en la sala» (inédito). Originalmente, el primero de estos dos textos apareció en el número 5 —octubre de 1975— de *Pliegos de producción artística*, un boletín informativo que editaba el Cineclub Saracosta de Zaragoza. En 1995 los cinco números de dichos *Pliegos* serían reeditados de manera conjunta, en edición facsímil, por el Departamento de Educación y Cultura de la Diputación General de Aragón. El segundo texto es, en realidad, una ponencia leída en el transcurso de la Semana de Cine de Pequeño Formato que el cineclub Saracosta organizó en octubre de 1975. Estaba previsto que dicho texto y el resto de ponencias y mesas de trabajo que se presentaron en dicha Semana de Cine fueran editadas en un número especial de los *Pliegos de producción artística*. Sin embargo, la paralización de las actividades del cineclub en 1976 lo impidió. Aunque sea a pie de página, queremos apuntar que en las llamadas hojas de cineclub también se publicaron, durante el primer lustro de la década de los 70, textos de crítica y teoría inspirados por los mismos o parecidos postulados que guiaron la práctica crítica del NFC. Tal sería el caso del programa que acompañaba las proyecciones del Cineclub de la Escuela Superior de Ingenieros de Bilbao o de los mismos *Pliegos*, por poner solo dos ejemplos.

[11] Marta Hernández y Manuel Revuelta, «Treinta años de cine al alcance de los españoles. Fracasa un cine imperial (I)» (*Posible*, n.º 7, 15-28 febrero de 1975), pp. 34-40; «Treinta años de cine... La larga marcha de la pequeña burguesía salmantina (II)» (*Posible*, n.º 8, 1-15 de marzo de 1975), pp. 34-38; «La estabilización llega al cine (III)» (*Posible*, n.º 9, 13-19 de marzo de 1975), pp. 34-39; «Objetivo: nuevo cine español (IV)» (*Posible*, n.º 10, 20-26 de marzo de 1975), pp. 40-45; «Sitges: un fantasma recorre el cine español (V)» (*Posible*, n.º 11, 27-2 marzo-abril de 1975), pp. 35-40; «Un cine a la deriva (y VI)» (*Posible*, n.º 14, 17-23 de abril de 1975), pp. 36-41. La serie ha sido reeditada en *Treinta años de cine al alcance de todos los españoles* (Bilbao, Zero, 1976).

entender no solo su «práctica teórica» sino también sus prácticas política y estética<sup>9</sup>: tal sería el caso de Manuel Vidal Estévez (co-autor, junto a Carlos Pérez Merinero, de dos de los textos<sup>10</sup> más representativos del NFC), Manolo Revuelta (quien firmará en comandita con Marta Hernández una serie de seis artículos a propósito de la historia del cine español que será publicada en el semanario *Posible*<sup>11</sup>) y Juan Miguel Company (quien, desde Valencia, elabora un discurso crítico/teórico que sintoniza en una onda muy similar a la de los colectivos). A lo largo del segundo lustro de los 70, y a medida que su proyecto de intervención se vaya consolidando en las páginas, primero de *La Mirada* y después de *Contracampo*, otros nombres irán engordando la combativa lista de ese, para entonces, ya no tan nuevo frente crítico: Domènec Font, Santos Zun-



Marta Hernández, *El aparato cinematográfico español* (Madrid, Akal, 1976).

zunegui, Jesús González Requena, Manuel Palacio, Jenaro Talens, Vicente Ponce, José Luis Téllez, Alberto Fernández Torres, José Vicente García Santamaría, Javier Vega, Paulino Viota, etc.

Para entender en su justa medida la intervención del Nuevo Frente Crítico creemos que es preciso detenerse en el hecho de que a la altura de 1973 la mayoría de sus miembros militan en (o al menos simpatizan con) partidos de la llamada izquierda revolucionaria y que, por lo tanto, no van a entender el final del Régimen en términos de reforma sino de ruptura. De la lectura de sus textos (sobre todo de aquellos que se publican en semanarios) se infiere que su trabajo como críticos no está desligado, ni mucho menos, de su militancia

política. Todo lo contrario, para ellos, la «práctica crítica» es otra manera más de combatir el arrollador avance del capitalismo y, en menor medida, a una dictadura a la que, para cuando se publica el primer texto de Marta Hernández, ya dan por prácticamente finiquitada. Es por eso que el modelo de cine que defienden (y que, en ocasiones, realizan ellos mismos<sup>12</sup>) es aquel que, de distintas maneras, impugna eso que ellos llaman el cine dominante. Y es por eso también que la relectura del marxismo que acomete Louis Althusser (y de manera especial su reflexión en torno a los «aparatos ideológicos»<sup>13</sup>) se va a convertir en una herramienta conceptual extraordinariamente operativa para ellos: sobre todo<sup>14</sup>, cuando se ocupen del «hecho cinematográfico», es decir, en aquella parte de su producción crítica (la más abundante, por cierto<sup>15</sup>) dedicada al estudio de todo aquello que excede a la propia película, al film como objeto de significación: esto es, sus condiciones de producción, distribución y exhibición, su relación con la crítica, su ineludible condición de mercancía...

Como acabamos de adelantar, la práctica crítica de este combativo grupo de escritores cinematográficos atiende a dos frentes diferentes: uno, inevitablemente sujeto a la actualidad (el del «hecho cinematográfico»), y el otro (el del «hecho fílmico»), menos pendiente de las coyunturas específicas del aparato cinematográfico y, por ello, más permeable a esos debates teóricos de largo recorrido que, en aquel tiempo, empiezan a traspasar nuestras fronteras. Condicionada, probablemente, por las urgencias del decisivo momento histórico que le ha tocado vivir, al presentar estas dos líneas de intervención, la propia Marta Hernández va a otorgar un mayor peso a aquélla que se ocupa de las contradicciones del aparato cinematográfico. Y en cierta medida es lógico que así sea porque de las dos, la que atiende al hecho cinematográfico es la que les va a permitir anudar de una manera más natural la militancia política con el ejercicio de la crítica o, si lo prefieren, el marxismo con la cinefilia:

«Frente a una crítica voluntaria, enmascaradora de su propia función dentro del tinglado, defensora acérrima del *arte* y la *cultura*, pertinaz partidaria de la crítica del gusto, ha venido a situarse, con no pocas dificultades, una generación de escritores para quienes el fenómeno cinematográfico no puede desligarse de los intereses de quienes lo producen, ni es ajeno en su incidencia a las distintas fuerzas sociales que configuran nuestro momento histórico. El estudio del cine, en este sentido, puede realizarse de una forma científica, superando las dudosas facilidades del subjetivismo a ultranza o de las vaguedades con acento progresista. Acudiendo a diversas disciplinas —desde la sociología hasta la semiología—, se pretende analizar el hecho cinematográfico, no como simple reflejo de las fuerzas sociales que lo producen, sino como resultado y medio de las mismas, con vistas a una mayor y más efectiva incidencia dentro de la dinámica de la sociedad. Así, para el denominado “Nuevo Frente Crítico”, el cine no es un espejo de la sociedad, sino un instrumento

[12] Tal vez, la traducción fílmica más ajustada del credo teórico del NFC sea *Contactos* (1970), un film pensado y escrito bajo la advocación del *Quousque tandem...!* de Oteiza y el cine de los Straub, por Santos Zunzunegui, Javier Vega y Paulino Viota, y dirigido por este último. Francisco Llinás y Manuel Vidal Estévez, por su parte, dirigirían en aquel tiempo varios cortometrajes que bien podrían ser entendidos como una prolongación de su práctica teórica en un ámbito distinto al de la crítica cinematográfica. Es importante señalar también, como hace Lidia García-Merás, la evidente conexión entre la labor renovadora del NFC y el desarrollo del cine militante por las mismas fechas, sobre todo aquel que, además de ejercer un destacado papel contrainformativo, incide en el cuestionamiento del modelo de representación hegemónico (véase «El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)», *Desacuerdos*, n.º 4, 2007), pp. 16-41.

[13] El concepto «Aparato Ideológico del Estado» nace de la división de la superestructura en dos «instancias», la configurada por el aparato represivo estatal —las instancias coercitivas y vinculadas al Estado— y la ideológica, donde se sitúa el cine y la televisión junto a la escuela, la iglesia, los partidos políticos o la familia.

[14] Aunque no conviene olvidar que las ideas de Althusser serán también un instrumento valioso a la hora de enfrentarse a las películas porque el NFC entiende la práctica teórica como una forma de actuar sobre la realidad: «Para Althusser [...] el conocimiento es acción. La ciencia no es la extracción de la verdad como un dato puro, conocer no es copiar lo real sino obrar sobre ello, transformándolo» (Marta Hernández, «Cine contra realidad», p. 32).

[15] Una muestra muy representativa de la parte dedicada por el NFC al estudio del hecho

cinematográfico español puede encontrarse en Marta Hernández, *El aparato cinematográfico español*.

[16] Marta Hernández, *El aparato cinematográfico español*, p. 186.

[17] De hecho, la convivencia entre las dos líneas de investigación dentro del colectivo no estará exenta de polémicas. Cuando los hermanos Pérez Merinero, después de abandonar Marta Hernández, expongan las razones que les han empujado a tomar esa decisión, ponen como ejemplo de su descontento la serie de artículos de *Comunicación XXI*. Según su manera de ver las cosas, las últimas intervenciones de Marta Hernández han puesto de manifiesto que al colectivo no le interesa intervenir directamente sobre la realidad (organizando cine clubs, involucrándose en prácticas cinematográficas impulsadas por asociaciones de vecinos o creando, ellos mismos, ese cine militante que demanda la coyuntura política) y prefiere dedicar sus esfuerzos a la parte más especulativa de su intervención: «En efecto, Marta Hernández pasa a convertirse en un brillante crítico, un comunicólogo [en clara alusión a *Comunicación XXI*] eficiente y un charlista ameno, solicitado en los círculos culturales. Reduce su intervención a la práctica crítica, y tiende a hacer de la lucha ideológica una lucha (tecnocrática) en la estratosfera». Carlos y David Pérez Merinero, *Cine español: una reinterpretación* (Barcelona, Anagrama, 1976), pp. 65 y 66.

[18] Y así lo ponen de relieve las respuestas que algunos de estos críticos ofrecen a un cuestionario que preparan por aquellas fechas Javier Maqua y Carlos Pérez Merinero y que se recogen en *Cine español ida y vuelta* (Valencia, Fernando Torres editor, 1976). Como bien ha explicado Imanol Zumalde, el cuestionario «moviliza un aparato conceptual y terminológico insólito (por no decir extra-

de lucha utilizado por las distintas fuerzas que en ella luchan. Así, presta una especial atención a las contradicciones que sacuden el aparato cinematográfico español, al análisis de la industria, a las posibilidades de una práctica significativa de *oposición* dentro del cinema, etc.»<sup>16</sup>.

Pero junto a esta serie de intervenciones que priorizan el estudio de las «contradicciones que sacuden el aparato cinematográfico español», el «análisis de la industria», o «las posibilidades de una práctica significativa de oposición», se va a desarrollar también otra línea de investigación<sup>17</sup>. Ésta será más modesta desde un punto de vista cuantitativo pero, a la postre, mucho más relevante de cara a entender la naturaleza efímera de ese idilio entre la crítica y la teoría al que se refiere el título de nuestro artículo y, por extensión, el lugar (la universidad) hacia el que evolucionará a lo largo de la década siguiente la práctica teórica (transformada, en muchos casos, en análisis textual) de la mayoría de los componentes del NFC. Dicha línea de investigación va a cristalizar, esencialmente, en una serie de nueve artículos largos titulada «Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días», que se publicará entre los números 14 y 26 de *Comunicación XXI*, y cuya primera manifestación no es otra que el texto al que hacíamos referencia al principio de este artículo.

Además de funcionar como la presentación en sociedad de una nueva forma de escribir sobre cine —o, de una manera más precisa, *sobre las películas*— «Cine contra realidad» es un texto programático en el que después de constatar la necesidad de superar una situación marcada por el predominio del idealismo sobre el materialismo, se describe pormenorizadamente un plan de actuación (dividido en tres etapas) que habrá de servir para renovar aquella parte del discurso crítico español que se ocupa del «hecho fílmico». Dicho de otra forma: Marta Hernández es la primera en reivindicar desde las páginas de una publicación periódica española la necesidad de transformar la práctica crítica en una auténtica práctica teórica. Para que los juicios y las opiniones de los críticos pasen a estar basados en algo menos antojadizo que sus gustos personales, Marta Hernández aboga por una manera de trabajar que incorpore al análisis de los films concretos algunas de esas herramientas conceptuales que, importadas de otras disciplinas, están empezando a insuflar cierto rigor científico al discurso de la crítica. Ni que decir tiene que este tipo de problemas no formaban parte de la agenda del grueso de la crítica española de la época<sup>18</sup>:

«[...] nos proponemos seguir los pasos de los distintos enfoques que desde el campo del estructuralismo, la semiología, la lingüística, etc. han abordado el cine en los últimos años. Es aquí donde el camino se hará forzosamente más lento pero también más fructífero. Es aquí donde empezará a ser posible una síntesis y una elección. Pero esta elección es imposible sin un conocimiento previo y profundo de los semiólogos franceses, desde Barthes a Metz, desde *Tel Quel* a *Cinetique*, de la semiótica italiana, desde Eco a Garroni, desde

Dorfles a Pasolini, de la organicidad semántica del filósofo marxista Galvano Dellavolpe, de los pocos pero importantes textos de Jakobson, Lévi Strauss, Althusser sobre cine, de los enfoques de Hjelmslev, Todorov, Pierce, Prieto, Genette, Greimas, etc.»<sup>19</sup>.

### 3. Las revistas toman el relevo

A lo largo de la historia de la crítica de cine en España nunca nadie antes había elaborado, con los mimbres de la teoría, un método de análisis<sup>20</sup> y lo había aplicado después a las películas de la cartelera. A partir del número 15 de *Comunicación XXI* se analizan estrenos tan dispares entre sí como *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) o *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1975), *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, Ingmar Bergman, 1972) o *Jesucristo superstar* (*Jesus Christ Superstar*, Norman Jewison, 1975) en base a unas tablas o plantillas<sup>21</sup> de análisis que, como hemos ido comprobando en la primera parte de este artículo, han nacido de la síntesis y el acoplamiento de un ramillete de herramientas teóricas novedosas que solo muy recientemente habían empezado a ser aplicadas al análisis de films concretos en revistas como *Cinétiq*ue o *Cahiers du cinéma*. Sabedores de los peligros que entraña cualquier empresa renovadora, Marta Hernández y Javier Maqua llaman la atención sobre el carácter tentativo de su proyecto:

«Es por eso que, en la medida de nuestras posibilidades y del escaso equipaje instrumental con que se cuenta en el actual desarrollo de análisis científico en este terreno, queremos intentar aquí, una

*nuevo cine* (Madrid, Alianza editorial, 1971), donde Manuel Pérez Estremera introducirá y editará una antología de las ponencias presentadas en las mesas redondas de Pesaro. A partir de aquí la actividad editorial crecerá considerablemente y algunos sellos comenzarán a dotarse de colecciones dedicadas a la pantalla que tendrán continuidad más allá de unos pocos títulos. Así, Anagrama comenzará a publicar dos años después del inicio de sus actividades la colección *Cinemateca Anagrama*, donde aparecerán publicadas (traducidas al castellano por Joaquín Jordá) otras dos obras de Viktor Shklovski —*Cine y lenguaje* (Barcelona, 1971) y *Eisenstein* (Barcelona, 1973)—. Igualmente destacable será la *Colección Arte. Serie Cine* de Fundamentos, que ya había publicado en 1970 la excepcional *Praxis del cine* de Noël Burch y en la que ahora aparecerán *Ensayos de lectura cinematográfica* (Madrid, 1971), de Marie Claire Ropars-Wuilleumier y *Revisión crítica del cine brasileño* (Madrid, 1971), de Glauber Rocha. Merecen una especial atención las colecciones *Textos cinematográficos* y *Descripciones filmicas* de Fernando Torres Editor, por la sencilla razón de que en la coordinación de ambas colecciones participarán dos integrantes del NFC: Juan Miguel Company y Julio Pérez Perucha. Tras algunas traducciones de André Bazin —*Orson Welles* (Valencia, 1973) y *Charlie Chaplin* (Valencia, 1974)— y Jean Mitry —*Historia del cine experimental* (Valencia, 1974)— la propia editorial funcionará como un trampolín de difusión para textos escritos por los propios integrantes del NFC: tal es el caso de *Del cine como arma de clase. Antología de Nuestro cine 1932-1935* (Valencia, 1975) de Carlos y David Pérez Merinero y *El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativa/ideológica*, de Francisco Llinás y Javier Maqua (Valencia, 1976). La editorial reservará también un hueco en su catálogo para las aproximaciones al cine de combate —*Chile. El cine contra el fascismo* (Valencia, 1977), de Patricio Guzmán y Pedro Sempere—, el análisis ideológico —*Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood. Nuevas tendencias del cine mundial (1960-1975)* (Valencia, 1977) de Guy Hennebel— y la semiótica —*Contribuciones al análisis semiológico del film*, (Valencia, 1976), editado por Jorge Urrutia y Pau Esteve—.

[20] Las fichas filmográficas que se publican en revistas como *Documentos cinematográficos* podrían ser vistas como un precedente (aunque todavía muy lejano) de ese intento de sistematización científica que está detrás de la serie de análisis de *Comunicación XXI*.

[21] Uno de los rasgos distintivos más llamativos de esta serie de artículos reside en que para el análisis de las cuatro o cinco películas que se analizan en cada entrega se elaboran dos tablas (algo parecido a un eje de coordenadas) por medio de las cuales todas las películas (que ocuparían el

terrestre) a ojos de buena parte de la muestra». Imanol Zumalde, «Asignatura pendiente. Pequeño breviario de la historiografía del cine español» en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (dirs.), *Historia(s) del cine español. La nueva memoria* (A Coruña, Vía Láctea, 2005), p. 438.

[19] Marta Hernández, «Cine contra realidad», p. 33. Aunque sea a pie de página estimamos oportuno ofrecer una muestra de los títulos traducidos al castellano que los colectivos tienen a su disposición cuando ponen en marcha su proyecto. En primer lugar, destacan las publicaciones de la colección *Comunicación. Serie B* de la editorial Alberto Corazón, donde aparecen, desde algunas compilaciones de los formalistas rusos —Titianov Eikhenbaum, *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos* (Madrid, 1970); Lev Kulechov, *Cine soviético de vanguardia* (Madrid, 1971) y Viktor Shklovski, *La disimilitud de lo similar* (Madrid, 1973)— hasta *Elementos de semiología* (Madrid, 1970) de Roland Barthes o la *Historia del gusto* (Madrid, 1972) de Galvano Dellavolpe. En lo referente a los textos de reflexión propiamente cinematográfica, puede decirse que el arranque será *Problemas del*

eje de ordenadas) son confrontadas con las mismas variables (que ocuparían el eje de abscisas). En la tabla del «nivel significativo» se confrontan las películas con una serie de variables formales. Por ejemplo, hay una variable que determina si en el relato predomina la metáfora o la metonimia; otra que señala si la reacción del espectador es activa o pasiva; otra que indica si predominan los «elementos controlados» o el «ruido». En la tabla del «nivel económico» se confrontan las películas con variables como «características de la distribuidora», «condiciones de estreno», «características publicitarias», «acogida de la crítica», «audiencia del film», «otros factores». Aunque a lo largo de las nueve entregas de la serie se hablará de las películas, sobre todo, en términos formales, la segunda tabla, la del «nivel económico», sirve para recordarnos que para Marta Hernández (y para el análisis semiológico en general) la interpretación de los textos depende, en cierta medida, de los contextos (aunque, como bien ha explicado Santos Zunzunegui, no de cualquier contexto). Véase al respecto, Santos Zunzunegui, «Tres tristes tópicos» en Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.), *Metodologías de análisis del film* (Edipo, Madrid, 2007), pp. 17-29.

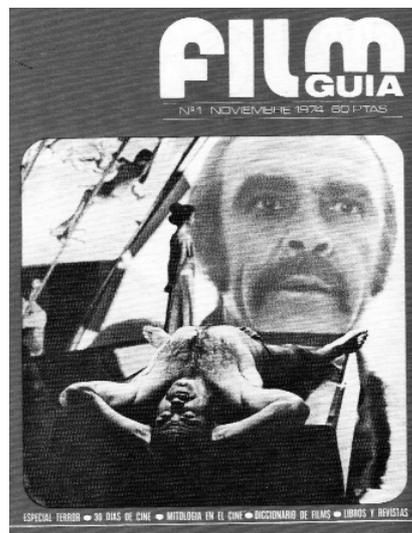
[22] Marta Hernández y Javier Maqua, «Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días. De la crítica al análisis semiológico» (*Comunicación XXI*, n.º 16, junio de 1974).

[23] De hecho, en el editorial de su número inaugural se reconoce esta filiación directa con *La Mirada*. Aunque también es cierto que en el mismo editorial se mencionan los nombres de otras revistas españolas (*Nuestro cinema*, *Objetivo*, *Cinema universitario*, *Nuestro cine*, *Ensayos de cine* y *Griffith*) a las que *Contracampo* se siente próxima, aunque solo sea por el hecho de que todas ellas habían trabajado en favor de una cultura democrática en contextos

nueva aproximación crítica a los distintos films, que permita desvelar, al menos en un primer nivel, la estructura de los mecanismos de comunicación con los que cuenta el cine, y las distintas articulaciones que engarzan estos mecanismos con las ideologías que soportan y hacen posible. Buscar las distintas articulaciones entre estos dos tipos de estructuras (la *estructura significativa*, por un lado, y la *estructura ideológica* por otro) para poder clasificar después, en una *tipología* fácilmente inteligible»<sup>22</sup>.

De lo que se trata, en una primera instancia, es de pertrechar a la crítica de un nuevo instrumental que le sirva para identificar de manera precisa los mecanismos a partir de los cuales las películas generan sentido para poder así, en una segunda etapa, elaborar una taxonomía de los diferentes tipos de articulaciones que los ponen en relación. Nos encontramos, pues, ante un ambicioso proyecto de renovación de los protocolos de actuación de la crítica cinematográfica cuya aspiración última no es otra que fundamentar el discurso crítico en algo parecido a un método científico. Como oportunamente adelanta el subtítulo de la primera entrega de la serie («Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días. De la crítica al análisis semiológico»), de lo que se trata, en resumidas cuentas, es de ir ganando espacios en las publicaciones periódicas para una nueva herramienta crítica: el análisis textual.

Este nuevo instrumental nutrirá las páginas de *Film Guía*, *La Mirada* y *Contracampo*, revistas que establecen una clara continuidad con los postulados teóricos y analíticos de los colectivos. La primera, *Film Guía*, puede considerarse una revista de transición, ya que evoluciona desde sus orígenes como publicación de información cinematográfica, con una atención preferente al cine fantástico —no en vano gran parte de su equipo de redacción provenía de *Terror Fantastic*—, hacia el análisis filmico sustentado en todos esos referentes teóricos de los que venimos hablando. Tras su desaparición (en abril de 1977 sale a la venta su decimoquinto y último número), nacerá *La Mirada*, conformada básicamente por los mismos redactores —a los que se unirá Jesús González Requena— y bajo la dirección de Domènec Font. Finalmente, *Contracampo*, conducida por Francisco Llinás, heredará y desarrollará los planteamientos críticos y analíticos de las anteriores desde 1979<sup>23</sup>. Aunque la riqueza y complejidad de estas tres publicaciones



*Film Guía*, n.º 1, noviembre de 1974.

merecería una extensa monografía, en los párrafos que siguen a este nos limitaremos a destacar sus referentes teóricos y abundaremos en sus diferencias con respecto a la denominada crítica «idealista» o «impresionista».

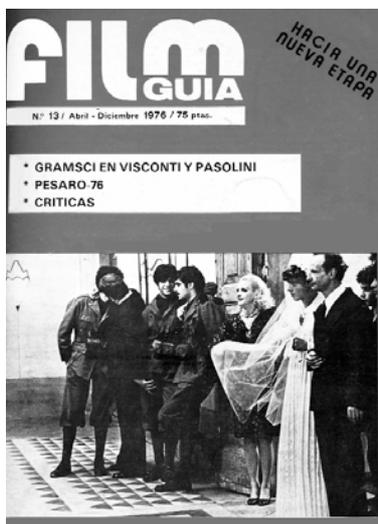
El editorial del número 13 de *Film Guía*<sup>24</sup> —entrega que aparece tras unos meses en que la revista había dejado de publicarse— da cuenta de los cambios que se producirán a partir de ahora, sobre todo la consideración de que «deben existir unos mínimos planteamientos mediante los cuales empezar a discutir el hecho cinematográfico» y, por tanto, hacer «desaparecer unos postulados absolutamente idealistas en el planteamiento de la revista como ente apolítico y solo movida por un afán cinéfilo y sustituirlos por su concepción como frente de lucha dialéctica en el terreno de la ideología cinematográfica». La aproximación al cine debe venir acompañada de cierta metodología y soporte teórico. Así, en «Notas para una nueva época»<sup>25</sup>, Joan Batlle parte de la distinción ya clásica de Cohen-Séat entre hecho fílmico y cinematográfico para situarse bajo la sombra teórica de Christian Metz, Louis Althusser y, de manera implícita, Jacques Lacan:

«El film no representa más que una ínfima parte del conglomerado de manifestaciones sociológicas, económicas, biográficas, tecnológicas, etc. En las cuales debe [...] enmarcarse el término cine que a partir de ahora, para evitar confusiones innecesarias, llamaremos hecho cinematográfico. [...] El hecho fílmico, el film, [...] es un segmento más delimitado para el análisis. La tarea a realizar consistirá, pues, en observar la dimensión del film en tanto que discurso signifi- cante, en tanto que texto ofrecido a la discusión, valiéndose [...] de la ciencia semiológica, pero todo ello [...] no resulta suficiente. Se hace necesaria la intervención en los factores sociales, en las pautas de comportamiento que manifiesta el film en el ámbito de la ideología, en las bases económico-políticas que sustenta el bloque dominante; la mejor sistematización teórica de estos fenómenos la encontramos en el materialismo histórico y dialéctico por un lado y en el psicoanálisis por otro en cuanto se hace preciso referirse a hechos tan palpables como la eficacia mitológica del *star-system* en el espectador [...]. Dice Althusser que una ideología es un sistema

muy difíciles. Para saber más cosas sobre estas publicaciones véanse: Carlos y David Pérez Merinero, *Del cine como arma de clase. Antología de Nuestro cine (1932-1935)* (Valencia, Fernando Torres, 1975); Aitor Hernández Eguiluz, *Testimonios en huecograbado. El cine de la Segunda República y su prensa especializada (1930-1939)*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009; Jorge Nieto Ferrando, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009); José Enrique Monterde, «La recepción del "nuevo cine". El contexto crítico del NCE», en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (eds.), *Los «Nuevos Cines» en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2003), pp. 103-119; Iván Tubau, *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco* (Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1983); y Álvaro del Amo, *Cine y crítica de cine* (Madrid, Taurus, 1970). Específicamente sobre *Contracampo*, véase Asier Aranzubia Cob, «Vida y milagros de una revista de combate. *Contracampo* (1979-1987)» en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (eds.), *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine* (Madrid, Cátedra, 2007), pp. 13-34.

[24] Consejo de redacción, «Editorial» (*Film Guía*, abril-diciembre de 1976).

[25] (*Film Guía*, n.º 13, abril-diciembre de 1976), p. 3.



*Film Guía*, n.º 13, abril-diciembre de 1976.

(poseyendo su lógica y su rigor propios) de representaciones (imágenes, mitos, ideas, o conceptos, según los casos) dotado de una existencia y de un papel histórico en el seno de una sociedad dada, de esta definición entresacamos las interrelaciones que existen entre la práctica artística (en nuestro caso el cine) y la ideología».

Ante esta constatación, el objetivo de la revista será ahora estimular aproximaciones a las películas que denuncien su condición de mecanismo alienante<sup>26</sup>, y el «desenmascaramiento del papel que se otorga al film dentro del proceso: ideología dominante-film-espectador, ha de ser considerado primordial»<sup>27</sup>. A las influencias de Metz, Althusser y Lacan habría que añadir alguna referencia a Galvano Dellavolpe en «Del cine y de la realidad»<sup>28</sup>, de Joan Batlle, e, incluso, con anterioridad, a Antonio Gramsci, sobre todo a través de la comparación que establecen José Enrique Monterde y Esteve Rimbau entre la obra de Pasolini y Visconti y las propuestas del marxista italiano<sup>29</sup>.

Como puede apreciarse, el análisis propuesto supera el de la semiótica aséptica, apolítica, de los primeros tiempos para emplearla como instrumento desde el que «desentramar» la ideología burguesa dominante subyacente en toda película adscrita al modelo de representación hegemónico. Entramos, por tanto, en el ámbito del análisis sintomático, de la «hermenéutica de la sospecha», cuarto estadio en la elaboración del significado que planteó David Bordwell en *El significado del film*<sup>30</sup>. Recuérdese que para el autor los espectadores construyen a partir de los textos cuatro tipos de significados: referenciales, explícitos, implícitos y sintomáticos. Los dos primeros estarían situados en el ámbito de la comprensión, de la denotación, y constituyen lo que habitualmente se denomina «significado literal». Los dos últimos formarían parte de la connotación, y es justamente sobre ellos donde en mayor medida incide la crítica. Mientras los significados implícitos normalmente son conocidos por temas, asuntos o cuestiones que aborda un film, los sintomáticos serán aquellos que quedan fuera de su control, aquellos que subyacen tras lo, en apariencia, transparente. Esta distinción de Bordwell es muy importante en el tema que nos ocupa, ya que los críticos del NFC serán los primeros en trabajar sobre los significados sintomáticos. Solo así se entiende, por ejemplo, la demoledora crítica de Domènec Font al cine de Francesco Rosi desde las páginas de *Dirigido por...*<sup>31</sup> —revista ecléctica que en algunas ocasiones también dará cabida a los críticos más militantes—, situándolo en una tradición que:

«trata de hacer pasar un “mensaje” político, bien como referencia, bien como discurso, por las estructuras clásicas del espectáculo, sin cuestionar en ningún momento el mecanismo representativo de este cine espectáculo y sin poner en cuarentena el tipo de narración lineal base del discurso idealista; sin existir, en definitiva, una transgresión ni en la práctica política, ni en la ideológica ni en la cinematográfica. [...] El punto de partida de este “cine político” se encuentra en Hollywood».

[26] Miquel Domènech, «El film y su espectador» (*Film Guía*, n.º 13, abril-diciembre de 1976), p. 4.

[27] Miquel Domènech, «En este momento» (*Film Guía*, n.º 14, enero de 1977), p. 3. Es justamente a partir del número 14 cuando comenzarán a notarse los cambios en la publicación. En la dirección, Carles Guardia sustituirá a Miguel Fernando Ruiz de Villalobos, además de aparecer en el siguiente número (marzo-abril de 1977) un consejo de redacción conformado por Joan Batlle, Miquel Domènech, Joan Prats, Domènec Font, Alberto Cardín, Jesús Garay, Ramón Sala, Julio Pérez Perucha, Juan Miguel Company, Javier Maqua, Francesc Llinás y Santos Zunzunegui. De los redactores y colaboradores anteriores, solo continuarán Esteve Rimbau, José Enrique Monterde y Javier Agudo.

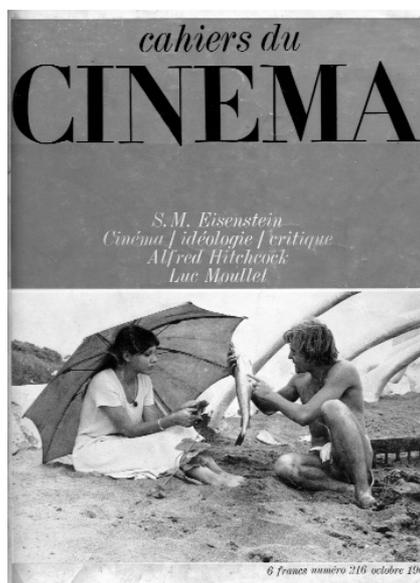
[28] (*Film Guía*, n.º 14, enero de 1977), pp. 5-6.

[29] «Algunas notas sobre Visconti y Pasolini a través de Gramsci» (*Film Guía*, n.º 13, abril-diciembre de 1976).

[30] (Barcelona, Paidós, 1995), pp. 24-29 y 61-123.

[31] «Francesco Rosi» (*Dirigido por*, n.º 23, mayo de 1975), pp. 1-17.

Esto conllevará, traducido a la crítica, una evaluación positiva o negativa de las películas —y la evaluación sigue siendo aquello que define al texto crítico, aunque en estos momentos contenga un componente analítico importante— en función de si rompen o no con el modelo de representación hegemónico, aunque también apreciar aquellas otras que, sin salirse del canon representativo, encierran en sí suficientes contradicciones como para boicotearlo desde dentro. Esto último se percibe en la revalorización del cine negro americano que se acomete en las páginas de *Film Guía*<sup>32</sup>, donde se destacan aquellos elementos que sabotean desde su interior la ideología y la moral imperante en el propio contexto de producción de estas películas, lo que permite descubrir, en el denostado cine norteamericano, ciertas contradicciones sugerentes. Evidentemente, el tratamiento que se le da aquí al cine negro va a estar muy alejado de cualquier subjetivismo idealista y, por supuesto, de ese amor incondicional por el objeto que suele caracterizar a las aproximaciones al cine clásico americano perpetradas desde la cinefilia.



*Cahiers du cinema*, n.º 216, octubre de 1969.

Pueden situarse los textos de este dossier sobre el cine negro, al menos en parte, en la órbita de aquel texto programático titulado «Cinéma/Idéologie/Critique», que Jean Louis Comolli y Jean Narboni publicaron en *Cahiers du Cinéma* a finales de los años 60<sup>33</sup>. Recuerdese que estos autores, rompiendo con el pesimismo radical de los redactores de *Cinéthique* y su consiguiente reducción de la gran mayoría del cine a mero instrumento de reproducción de la ideología burguesa, consideraban que hay películas extremadamente fieles a la ideología dominante y, en el otro extremo, películas que se enfrentan a ella rompiendo con sus formas de representación. Pero existen también situaciones inter-

medias, como las protagonizadas por aquellas otras que abordan temas políticos actuando sobre diversas convenciones del modo de representación (aunque no lleguen a enfrentarse a él en su totalidad) o las que, dentro del cine hegemónico, están atravesadas por corrientes subversivas. Estas últimas, a pesar de que están enmarcadas dentro de ese grupo de películas acorde con la ideología burguesa, van a ser, al mismo tiempo, capaces de ponerlo en cuestión, ya sea evidenciando su construcción ideológica o contradiciéndolo, aunque sea involuntariamente. Sin duda, este planteamiento tendría cierta reper-

[32] (N.º 15, marzo-abril de 1977).

[33] (N.º 216, octubre de 1969), pp. 7-15. Puede encontrarse una traducción al castellano de este artículo en *Cahiers du cinema. España*, n.º 11, abril de 2008.

[34] Para un repaso a los planteamientos que desde mediados de los años 60 irán protagonizando la teoría y la crítica cinematográfica europea, determinantes a la hora de conocer los propios posicionamientos teóricos del NFC, véanse Santos Zunzunegui, «El fondo del aire es rojo: cine/ideología/política en el entorno de mayo de 1968», en AA. VV., *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68* (Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988), pp. 143-159 (consúltese igualmente la estupenda antología documental de este volumen); y Santos Zunzunegui, *La mirada plural* (Madrid, Cátedra, 2008), pp. 235-250.

[35] Josep Lluís Seguí, «Comedia cinematográfica española» (*Film Guía*, n.º 14, enero de 1977; y n.º 15, marzo-abril de 1977), pp. 10-12 y 7-10, respectivamente.

[36] AA. VV., «Cinema y erotismo» (*La Mirada*, n.º 1, abril de 1978).

[37] AA. VV., «Cine e historia» (*La Mirada*, n.º 3, junio-julio de 1978).

[38] AA. VV., «El neo-hollywood» (*La Mirada*, n.º 4, octubre de 1978).

[39] Mayo de 1978.

cusión y abriría las puertas a la búsqueda de fisuras y situaciones paradójicas en las películas, al tiempo que permitiría a la revista francesa mantener el gusto por determinados cineastas sin por ello renunciar a las lecturas ideológicas. En textos posteriores, la propia revista precisaría estos planteamientos, por ejemplo, a través de la relectura, en clave desmitificadora, de películas y cineastas que hasta mediados de los años 60 habían ocupado un lugar de privilegio en su canon crítico (*El joven Lincoln* [*Young Mr. Lincoln*, John Ford, 1939] sería un buen ejemplo de esto)<sup>34</sup>.

A la hora de agrupar un corpus determinado de películas, *Film Guía* y *La Mirada* se van a decantar con cierta frecuencia por el género en detrimento de otras posibles categorizaciones. Decisiones como esta nos hablan ya del parentesco teórico que une a ambas revistas. Por una parte, el género es un sistema de catalogación de films que rompe con otro marcadamente idealista y burgués, el autor, y ello, a su vez, concuerda con los planteamientos semióticos que incidían antes en el texto que en su condición de plasmación del mundo personal y del estilo de una entidad, en principio, externa a él. Pero la concordancia entre el análisis semiótico y las aproximaciones genéricas va un poco más allá, en el sentido de que ambas herramientas teóricas (y algo parecido podría predicarse del marxismo) resultan especialmente apropiadas para el estudio de aquellos textos que muestran cierto grado de recurrencia y «codificación», y así sucedía, en gran medida, con las películas de género.

*Film Guía* y *La Mirada* intentan eludir en sus dossiers la división por autor, prefiriendo el género, el ciclo o lo que podríamos llamar «movimientos»: junto al citado cine negro, se abordará la comedia española<sup>35</sup>, el cine pornográfico<sup>36</sup>, el cine histórico (y con él la relación entre cine e historia<sup>37</sup>) o el neo-hollywood<sup>38</sup>. Pero cuando la parcelación por autores parece inevitable (como sucede en el dossier del número 2 de *La Mirada*<sup>39</sup>, dedicado a Bernardo Bertolucci, Marco Bellocchio, Liliana Cavani, Marco Ferreri y Alain Resnais), los redactores de la revista se esforzarán por marcar distancias con respecto a esa concepción idealista del autor que se cultiva en otras publicaciones. Así, Domènec Font, tras señalar la importancia que la noción de autor tuvo (y todavía tiene a finales de los 70) en la crítica española, cuestionará entre ironías la figura del:



*La Mirada*, n.º 1, abril de 1978.

«autor como detentador del Sentido. El Film como traducción de una subjetividad todopoderosa situada en tierra de nadie, más allá del bien y del mal. Y junto a estas totalidades singulares, detrás del Autor y del film (o delante, bien podría ser este un juego de preposiciones) el estilo, esa especie de magia que (Barthes dixit) definiría la oscura germinación que atraviesa el autor y su poder [...]. Inútil subrayar, una vez más, la hemorragia idealista que arrastra esta concepción del cineasta como sacerdote demiurgo, del Autor como causa única. Por esta vía se ha abierto la espita a la magia del espectáculo, a la problemática idealista del Sujeto, a la sobre-determinación fetichista. El film —el texto fílmico— no es un proceso, como años ha pusieran de manifiesto los “cinetiquistas”, “cahieristas” y demás ralea, sino un objeto de creación al que se mima y adula. Y el “estilo” de tal o cual cineasta es una especie de secreto infranqueable sobre el cual caben tan solo una serie de pistas [...]. De una u otra forma, este “dossier” busca romper esta imagen, tantas veces resquebrajada y de nuevo moldeada. Según estos trabajos, el autor no es el principio de agrupación del discurso fílmico, como tampoco su fin. No se pide, por tanto, que el Autor [...] rinda cuentas de su texto como si fuera el único, y por lo demás determinante, foco de coherencia. Se analizan los textos en función de un sistema fílmico y de un proceso global (de producción y de producción de sentido). [...] El “dossier” podría haberse reunido también bajo el epígrafe de cine “italiano”. Si exceptuamos el caso de Resnais»<sup>40</sup>.

En el fondo, no era tan importante desposeer a la categoría «autor» de su capacidad para ordenar un corpus de películas (desde luego muy práctica y más precisa en ocasiones que la de «género»), como eliminar toda resonancia idealista de la misma, para abordar así la producción (no la «obra») de los distintos directores desde el análisis textual. Este será el supuesto que regirá una parte importante de las páginas de *Contracampo*, donde encontramos aproximaciones a cineastas como Jean Renoir<sup>41</sup>, Douglas Sirk<sup>42</sup>, Bernardo Bertolucci<sup>43</sup>, Yasujiro Ozu<sup>44</sup>, Pier Paolo Pasolini<sup>45</sup>, Jean-Luc Godard<sup>46</sup>, Raoul Walsh<sup>47</sup>, Joseph Von Sternberg<sup>48</sup> o Buster Keaton<sup>49</sup>. Muchos de ellos habían sido, precisamente, quienes habían inspirado las impresiones más sublimes y ditirámicas de los cinéfilos autorales, y ahora podían incluso soportar lecturas que destacaran sus contradicciones y su capacidad para cuestionar desde dentro el modelo de representación en el que se incardinaban. Estas contradicciones aparecían, según González Requena, por ejemplo, en el cine de Douglas Sirk, donde el crítico encontraba «una forma precisa de desviación, en un determinado grado de desorden, en una serie de pequeños deslizamientos trasgresores respecto a la escritura clásica». Y puesto que esta escritura clásica («un modelo narrativo-representativo que se erigió, durante décadas, en el modelo domi-

[40] Para un resumen de la noción de autor aplicada al cine, cuya apropiación por parte de la crítica española cuestionaba Domènec Font, véase Santos Zunzunegui, *La mirada plural*, pp. 205-221.

[41] (N.º 3, junio de 1979).

[42] (N.º 6, octubre-noviembre de 1979)

[43] (N.º 10-11, marzo-abril de 1980).

[44] (N.º 13, junio de 1980).

[45] (N.º 15, septiembre de 1980).

[46] (N.º 18, enero de 1981).

[47] (N.º 20, marzo de 1980).

[48] (N.º 22, junio-julio de 1982).

[49] (N.º 31, noviembre-diciembre de 1982). A ellos habría que añadir la presencia recurrente de los cineastas Eloy de la Iglesia y Manuel Gutiérrez Aragón.

[50] «Douglas Sirk. Espejos» (*Contracampo*, n.º 6, octubre-noviembre de 1979), pp. 26-27. Como puede apreciarse, en la crítica de González Requena —y en muchas otras de las revistas analizadas— subyace la noción de Modelo de Representación Institucional, definitivamente perfilada por Noël Burch en *El tragaluz infinito* (Madrid, Cátedra, 1991). Hay que señalar también que su *Praxis du cinéma* (París, Gallimard, 1969), traducido al español al año siguiente de su publicación, será una lectura fundamental para los críticos del NFC.

[51] (N.º 23, septiembre de 1981).

[52] (N.º 36, verano de 1984).

[53] (N.º 88), pp. 42-46.

[54] Según los autores, tanto la construcción del punto de vista como del espacio emparentaban al cine musical americano con el pornográfico. Si era posible considerar al primero un género «que permite por excelencia establecer con la mayor de las claridades una aproximación en términos materiales verificables a la estructura y funcionamiento del cinema como tal», lo mismo podía decirse del segundo. El cine pornográfico sería abordado en los números 5 (septiembre de 1979), 9 (febrero de 1980) y 36 (verano de 1984), estableciendo en este punto una clara relación con *La Mirada*, que ya lo había tratado en su número 1 (abril de 1978), y con las propias vicisitudes del aparato cinematográfico español, inmerso, como es bien sabido, en las postrimerías del franquismo, en un proceso de apertura de los límites de lo visible y lo decible. Casi no hace falta añadir, que de las innumerables circunstancias que rodearon dicha ampliación de los límites darían buena cuenta aquellas páginas de *Contracampo* que se ocupaban del hecho cinematográfico.

nante de la representación fílmica) contenía una «concepción del mundo, siempre reconciliada con el orden social dominante»<sup>50</sup>, podía afirmarse que las películas de Sirk transgredían igualmente ese orden social.

*Contracampo* también someterá a relectura el musical americano<sup>51</sup> y el western<sup>52</sup>, géneros clave entre los cinéfilos. De hecho, había sido un texto de José Luis Guarner dedicado al primero («El musical. Introducción al cine moderno», publicado en *Film Ideal* en enero de 1962<sup>53</sup>) el que había supuesto, en cierta medida, el arranque de los llamados «años americanos» de esta revista, y con ellos, algunas de las más arrebatadas muestras de cinefilia idealista. Así, donde Guarner veía una «forma peculiar de valorizar la puesta en escena», el redescubrimiento «de la plenitud de los gestos, del esplendor de las actitudes humanas, un tanto olvidados desde la gran época de Chaplin, de Keaton» o «unos medios de estilización del comportamiento del actor que hace posibles las mayores libertades poéticas», los redactores de *Contracampo* apreciaban la confluencia de dos sistemas sémicos diferentes, los problemas a la hora de establecer procedimientos de verosimilitud, las dificultades para la articulación de los niveles del relato y, por último, las peculiaridades o atipicidades del género tanto en lo relativo al punto de vista como en lo que atañe a la construcción del espacio<sup>54</sup>. De la cinefilia sentimental se daba un salto importante hacia el análisis. En «Las cenizas del sentido. Acerca de *Cantando bajo la lluvia*», Juan Miguel Company se preguntaba, refiriéndose a la crítica idealista:



*Contracampo*, n.º 23, septiembre de 1981.

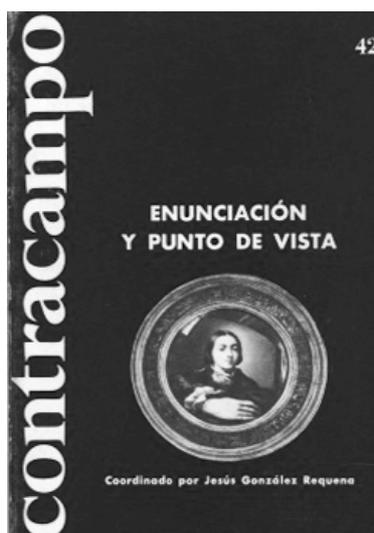


*Film Ideal*, n.º 88, 15 de enero de 1962.

«¿Qué podía decir dicha crítica de esa escena paradigmática del musical en la que un galán se declara a su amada mediante una canción y unos pasos de baile? Las consideraciones impresionistas sobre el inefable encanto de la situación, la magia de la música y la esfumada belleza de la actriz en el esplendor del crepúsculo, se colocan aquí en primer término, evidenciando la pobreza metodológica del análisis, la paupérrima miseria de sus conclusiones»<sup>55</sup>.

La mayoría de las veces los posicionamientos teóricos de *Contracampo* pueden deducirse de estas críticas, análisis y dossiers, donde encontramos citas, explícitas o no, a buena parte de los teóricos y analistas situados en los diversos estructuralismos y postestructuralismos. Con todo, en algunas ocasiones la revista se detendrá a reflexionar con calma sobre cuestiones de teoría. Uno de estos momentos será «Film, texto, semiótica»<sup>56</sup>, donde Jesús González Requena reivindicará el análisis del film desde su condición textual, frente a idealismos y sociologismos, «teorías que no buscaban el film (el texto) sino en el film (lo extrafilmico)». Para ello acudirá a las nociones y autoridad de Jacques Derrida, Roland Barthes, Jacques Lacan, Julia Kristeva, Louis Althusser, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Umberto Eco o Román Jakobson<sup>57</sup>. González Requena también participará, junto a Carmen Carceller, Juan Miguel Company, Vicente Ponce y Jenaro Talens, en el dossier «Cine y psicoanálisis»<sup>58</sup>, de perfil igualmente teórico, y en el que se reproducirán «Psicología del film» y «Dar en el blanco», de Hanns Sachs y Jacques Lacan respectivamente. Finalmente, la teoría (también la historia del cine) ganará la partida a la actualidad y a la crítica a partir del número 34. Ello quedará ratificado en el número 39<sup>59</sup>, donde aparece el dossier «El discurso televisivo» (tres números más tarde se publicará el también sugerente «Enunciación y punto de vista»<sup>60</sup>), entrega que estará ya bajo el amparo del académico Instituto de Cine y Radiotelevisión de la Universidad de Valencia. Su editorial dejará constancia de la evolución de la revista:

«*Contracampo* ha ido desvinculándose cada vez más de la tiranía de la "actualidad" y ello por dos causas coincidentes: la incierta periodicidad de la revista y el desinterés que la actualidad nos suscita. [...] Nos ha interesado más la teoría, un conjunto coherente de hipótesis, susceptibles de verificación, sobre lo estrictamente



*Contracampo*, n.º 42, verano-otoño de 1987.

[55] Obviamente, la atención a estos géneros tan americanos no suponía en ningún caso dejar de lanzar algunas diatribas contra el cine yanqui, más aún cuando sus multinacionales comenzaban a sustituir al franquismo y sus inercias como el enemigo a combatir.

[56] (*Contracampo*, n.º 13, junio de 1980), pp. 51-61.

[57] Además de Christian Metz, Noël Burch, Jean-Pierre Oudart, Jean-Louis Comolli, Pascal Bonitzer o Serge Daney, más directamente vinculados con el cine.

[58] (*Contracampo*, n.º 32, enero-febrero de 1983).

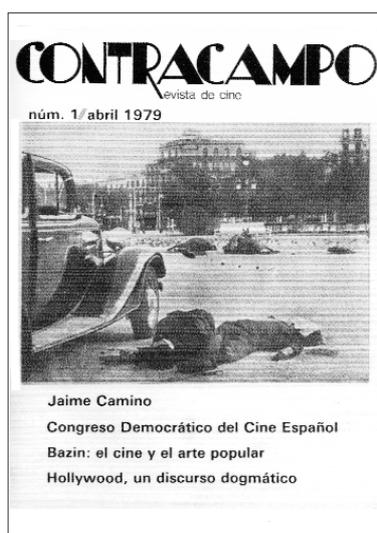
[59] (*Contracampo*, n.º 39, primavera-verano de 1985).

[60] (*Contracampo*, n.º 42, verano-otoño de 1987).

cinematográfico. Esa progresiva decantación, que ya está en el origen de *Contracampo*, no tiene una fácil inscripción en el universo lector».

Más allá de esta progresiva deriva hacia el mundo académico, la redacción de *Contracampo* (que funciona como un bloque bastante homogéneo y prolonga, en este sentido, aquella voluntad de intervención teórico-crítica conjunta que estaba detrás de los colectivos) mostrará una línea editorial coherente a lo largo de toda su vida y profundizará en unos referentes teóricos que, como acabamos de ver, ya se habían comenzado a configurar en *Film Guía*, *La Mirada* y en la producción crítica, mucho más dispersa, de los colectivos. De todas formas, y a pesar de que el vínculo con estas plataformas de intervención crítica es muy evidente, nos parece oportuno señalar que a la altura del primer lustro de los 80 el discurso crítico de las huestes del NFC ha experimentado (al menos, superficialmente) un cierto adelgazamiento teórico. La necesidad de convocar a cada paso los referentes teóricos y la adopción, en algunos casos, algo forzada, de una cierta jerga (¿estructuralista?) de complicada digestión, han sido sustituidas por una prosa más depurada y, sobre todo, menos exhibicionista. Pareciera como si al interiorizarlos y hacerlos suyos, los redactores de *Contracampo* ya no sintieran la necesidad de airear esos postulados teóricos que, de todas

formas, siguen vertebrando su discurso. Incluso, se podría llegar a hablar de una cierta revisión de su proyecto teórico que se percibe, por ejemplo, cuando reconocen el valor de algunas de las aportaciones que hasta entonces consideraban opuestas. Así, junto a la parcelación autoral de muchos contenidos, la interesante sección «Documento» (dedicada a recuperar y editar en castellano textos fundamentales para la reflexión en torno al cine) arrancará en el número 1 reproduciendo un artículo de un crítico y teórico francés que había caído en desgracia desde los tiempos de la crítica sociologista de *Nuestro cine*. Y es que pese a ser uno de los padres de la crítica idealista, André Bazin había sido tam-



*Contracampo* n.º 1, abril de 1979.

[61] (N.º 4, julio-agosto de 1979).

[62] (N.º 6, octubre-noviembre de 1979).

[63] (N.º 7, diciembre de 1979).

[64] (N.º 12, mayo de 1980).

bién «el primero en sistematizar un análisis cinematográfico basado esencialmente en la articulación de los diversos elementos que componen de forma muy precisa el film» y a *Contracampo* no le quedará más remedio que reconocerlo. Las siguientes entregas de la sección contendrán aportaciones de Bertolt Brecht<sup>61</sup>, Boris Arvatov<sup>62</sup>, Eisenstein<sup>63</sup> u Osip Brik<sup>64</sup>, además del dossier dedi-

cado a Roland Barthes del número 17<sup>65</sup>: todas ellas, a priori, más acordes con los referentes teóricos que manejan los redactores de la revista.

#### 4. Enclaustramiento académico de la teoría

Siguiendo el camino emprendido por muchos de los integrantes de los consejos de redacción de las tres revistas de las que nos acabamos de ocupar, en la década de los 80, la práctica teórica se refugia en la universidad. No nos parece arriesgado afirmar que ese nuevo discurso crítico que hace pie en la teoría, esa nueva manera de entender la crítica de cine de la que venimos hablando a lo largo de este artículo, no tendrá continuidad en las revistas especializadas españolas a partir del momento en que *Contracampo*, coincidiendo con la salida a la calle de su entrega número 34, renuncie a la actualidad y se convierta en algo muy parecido a una revista académica.

Así pues, el idilio entre la crítica cinematográfica española y la teoría durará aproximadamente una década. Ninguna de las revistas especializadas que se publican en España a lo largo de los 80 se hará eco del proyecto inaugurado por el NFC en la década anterior. Las revistas que atienden a la cartelera volverán a dar la espalda a la teoría; se volverá a escribir sobre las películas desde esa perspectiva que lo fía todo al gusto y a las opiniones (más o menos fundadas) del crítico de turno; en resumen, el idealismo volverá a ser la doctrina imperante (en realidad, para la mayoría de nuestros críticos, nunca dejó de serlo).

Cuando decimos, siguiendo a Manuel Vidal Estévez<sup>66</sup>, que la teoría va a ser recluida tras los gruesos muros de la academia, nos estamos refiriendo al hecho de que a partir de este momento serán las revistas académicas —aquellas que van naciendo para dar salida a la producción académica de los profesores universitarios de las recientemente inauguradas Facultades de Periodismo y Comunicación, es decir, para difundir los resultados de sus investigaciones— las que se harán cargo de ese nuevo discurso crítico que hacía relativamente poco tiempo habían alumbrado las gentes del NFC. Sin duda, el ejemplo paradigmático en este sentido es *Archivos de la Filmoteca*: una publicación que, no por casualidad, durante su primera etapa acogerá en su consejo de redacción a muchos de los críticos (ahora, casi todos ellos profesores) que a lo largo de la década anterior habían hecho sus primeras armas en el terreno de la crítica. Una publicación en cuyas páginas el lugar que antes ocupaban las críticas de estrenos y las notas que intentaban dar cuenta de la complejidad del aparato cinematográfico español, está reservado ahora a los textos de teoría, historia y análisis textual. Así pues, será, sobre todo, aquella parte del discurso del NFC que se ocupaba del hecho fílmico la que tendrá continuidad en las páginas de las revistas académicas. En cambio, sus análisis de eso que ellos llamaban el hecho cinematográfico dejarán de tener sentido en una publicación entre cuyos objetivos prioritarios ya no figura el de intervenir (de una manera directa) sobre la realidad. Una realidad, la de la España de la democracia, en la que, casi

[65] (N.º 17, diciembre de 1980).

[66] Manuel Vidal Estévez, «Pensamiento y cine. Fulgores teóricos, cegueras políticas» en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad* (Valencia, IVAC, 2002), p. 416.



Archivos de la Filmoteca,  
n.º 1, marzo-mayo de 1989.

no hace falta decirlo, los discursos de ruptura (y el del NFC lo era, y uno de los más beligerantes además) van a ir siendo arrinconados en un escenario progresivamente marcado por eso que en *Contracampo* llamaban la «dictadura cotidiana de lo banal».

Pero, como decimos, con aquella otra parte de su intervención —la que dio sus primeros pasos en *Comunicación XXI* y se desarrolló, fundamentalmente, al abrigo de las tres revistas especializadas de las que nos hemos ocupado en el epígrafe anterior— va a suceder justo lo contrario. Es decir, los trabajos de análisis fílmico y los de teoría van a encontrar en las revistas académicas algo parecido a un hábitat natural. Al no estar sujetas a las urgencias de la actualidad, dichas publicaciones se convierten en el recipiente ideal para unos textos cuya vinculación con el presente es menos obvia. Unos textos, además, que se saben inmersos, como bien ha explicado Imanol Zumalde<sup>67</sup>, en el seno de debates o corrientes teóricas de largo recorrido cuyas dinámicas nada tienen que ver con el vertiginoso ritmo que impone la dictadura de la cartelera. Por otro lado, a nadie se le escapa que el lector modelo de las publicaciones académicas es un lector especializado, es decir, alguien, en principio, mejor preparado para decodificar correctamente unos artículos cuyo frondoso intertexto teórico exige muchas lecturas previas. Como contrapartida, la difusión de estas publicaciones quedará circunscrita al público académico, invalidando, en cierta medida, aquel anhelo de intervención directa sobre el aparato que había orientado el quehacer de esta generación de críticos durante el tiempo (algo lejano ya) en el que, embebidos de Althusser, entendían su reflexión en torno al cine a partir del sugerente oxímoron de una «práctica teórica».

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVARIZ, Luis Javier, «¿Hacia un Nuevo Frente Crítico español?» (*Asturias Semanal*, n.º 246, 16 de febrero de 1974), pp. 48-49.
- ARANZUBIA, Asier, «Vida y milagros de una revista de combate. *Contracampo* (1979-1987)», en Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (eds.). *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine* (Madrid, Cátedra, 2007), pp. 13-34.
- AA. VV., «Cinema y erotismo» (*La Mirada*, n.º 1, abril de 1978), pp. 41-61.
- , «Cine e historia» (*La Mirada*, n.º 3, junio-julio de 1978), pp. 45-77.
- , «El neo-hollywood» (*La Mirada*, n.º 4, octubre de 1978), pp. 33-66.
- , «Cine y psicoanálisis» (*Contracampo*, n.º 32, enero-febrero de 1983), pp. 15-41.
- , «El discurso televisivo» (*Contracampo*, n.º 39, primavera-verano de 1985), pp. 6-78.
- , «Enunciación y punto de vista» (*Contracampo*, n.º 42, verano-otoño de 1987).
- BARTHES, Roland, *Elementos de semiología* (Madrid, Alberto Corazón 1970).
- BATLLE, Joan, «Del cine y de la realidad» (*Film Guía*, n.º 14, enero de 1977), pp. 5-6.
- , «Notas para una nueva época» (*Film Guía*, n.º 13, abril-diciembre de 1976), p. 3.
- BAZIN, André, *Charlie Chaplin* (Valencia, Fernando Torres editor, 1974).
- , *Orson Welles* (Valencia, Fernando Torres editor, 1973).

[67] Imanol Zumalde, «¿De qué hablamos cuando hablamos de análisis fílmico?» en *Revista Pausa*, n.º 5, 2007, <<http://www.revistapausa.blogspot.es/>> (15/01/2012).

- BORDWELL, David, *El significado del film* (Barcelona, Paidós, 1991).
- BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito* (Madrid, Cátedra, 1995).
- , *Praxis del cine* (Madrid, Fundamentos, 1970).
- COMOLLI, Jean Louis y NARBONI, Jean, «Cinéma/Idéologie/Critique» (*Cahiers du Cinéma*, n.º 216, octubre de 1969) (traducción al castellano en *Cahiers du cinema. España*, n.º 11, abril de 2008), pp. 7-15.
- COMPANY, Juan Miguel, «Las cenizas del sentido. Acerca de *Cantando bajo la lluvia*» (*Contracampo*, n.º 23, septiembre de 1981), pp. 59-65.
- Consejo de Redacción, «Editorial» (*Film Guía*, abril-diciembre de 1976).
- DEL AMO, Álvaro, *Cine y crítica de cine* (Madrid, Taurus, 1970).
- DELLAVOLPE, Galvano, *Historia del gusto* (Madrid, Alberto Corazón, 1972).
- DOMÈNECH, Miquel, «En este momento» (*Film Guía*, n.º 14, enero de 1977), p. 3.
- , «El film y su espectador» (*Film-Guía*, n.º 13, abril-diciembre de 1976), p. 4.
- EIKHENBAUM, Titianov, *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos* (Madrid, Alberto Corazón, 1970).
- FONT, Domènec, «Francesco Rosi» (*Dirigido por*, n.º 23, mayo de 1975), pp. 1-17.
- GARCÍA MERÁS, Lidia, «El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)» (*Desacuerdos*, n.º 4, 2007), pp. 16-41.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, «Film, texto, semiótica» (*Contracampo*, n.º 13, junio de 1980), pp. 51-61.
- , «Douglas Sirk. Espejos» (*Contracampo*, n.º 6, octubre-noviembre de 1979), pp. 26-27.
- GUARNER, José Luis, «El musical. Introducción al cine moderno» (*Film Ideal*, n.º 88, enero de 1962), pp. 42-46.
- GUZMÁN, Patricio y SEMPERE, Pedro, *Chile. El cine contra el fascismo* (Valencia, Fernando Torres editor, 1977).
- HENNEBELLE, Guy, *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood. Nuevas tendencias del cine mundial (1960-1975)* (Valencia, Fernando Torres editor, 1977).
- HEREDERO, Carlos F. y MONTERDE, José Enrique (eds.), *Los «Nuevos Cines» en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (Valencia, IVAC, 2003).
- , *El aparato cinematográfico español* (Madrid, Akal, 1976).
- HERNÁNDEZ, Marta, «Cine contra realidad» (*Comunicación XXI*, n.º 14, abril de 1974), pp. 80-85.
- y MAQUA, Javier, «Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días. De la crítica al análisis semiológico» (*Comunicación XXI*, n.º 16, junio de 1974), pp. 81-91.
- y REVUELTA, Manuel, *Treinta años de cine al alcance de todos los españoles* (Bilbao, Zero, 1976).
- y REVUELTA, Manuel, «Un cine a la deriva (y VI)» (*Posible*, n.º 14, 17-23 de abril de 1975), pp. 36-41.
- y REVUELTA, Manuel, «Sitges: un fantasma recorre el cine español (V)» (*Posible*, n.º 11, 27-2 marzo-abril de 1975), pp. 35-40.
- y REVUELTA, Manuel, «Objetivo: nuevo cine español (IV)» (*Posible*, n.º 10, 20-26 de marzo de 1975), pp. 40-45.
- y REVUELTA, Manuel, «La estabilización llega al cine (III)» (*Posible*, n.º 9, 13-19 de marzo de 1975), pp. 34-39.
- y REVUELTA, Manuel, «Treinta años de cine... La larga marcha de la pequeña burguesía salmantina (II)» (*Posible*, n.º 8, 1-15 de marzo de 1975), pp. 34-38.

- , y REVUELTA, Manuel, «Treinta años de cine al alcance de los españoles. Fracasa un cine imperial (I)» (*Posible*, n.º 7, 15-28 febrero de 1975), pp. 34-40.
- HERNÁNDEZ Eguiluz, Aitor, *Testimonios en huecograbado. El cine de la Segunda República y su prensa especializada (1930-1939)* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009).
- KULECHOV, Lev, *Cine soviético de vanguardia* (Madrid, Alberto Corazón, 1971).
- LLINÁS, Francisco y MAQUA, Javier, *El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativa/ideológica* (Valencia, Fernando Torres editor, 1976).
- MAQUA, Javier y PÉREZ MERINERO, Carlos, *Cine español ida y vuelta* (Valencia, Fernando Torres, 1976).
- MITRY, Jean, *Historia del cine experimental* (Valencia, Fernando Torres editor, 1974).
- MONTERDE, José Enrique, «La recepción del “nuevo cine”. El contexto crítico del NCE», en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (eds.), *Los «Nuevos Cines» en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (Valencia, IVAC, 2003), pp. 103-119.
- y RIAMBAU, Esteva, «Algunas notas sobre Visconti y Pasolini a través de Gramsci» (*Film Guía*, n.º 13, abril-diciembre de 1976), pp. 13-17.
- NIETO FERRANDO, Jorge, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)* (Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009).
- , *Cine español: una reinterpretación* (Barcelona, Anagrama, 1976).
- PÉREZ ESTREMER, Manuel, *Problemas del nuevo cine* (Madrid, Alianza editorial, 1971).
- PÉREZ MERINERO, Carlos y PÉREZ MERINERO, David, *Del cinema como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema (1932-1935)* (Valencia, Fernando Torres, 1975).
- ROCHA, Glauber, *Revisión crítica del cine brasileño* (Madrid, Fundamentos, 1971).
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie Claire, *Ensayos de lectura cinematográfica* (Madrid, Fundamentos, 1971).
- SEGUÍ, Josep Lluís, «Comedia cinematográfica española» (*Film Guía*, n.º 14, enero de 1977), pp. 10-12.
- , «Comedia cinematográfica española» (*Film Guía*, n.º 15, marzo-abril de 1977), pp. 7-10.
- SHKLOVSKII, Víktor, *La disimilitud de lo similar* (Madrid, Alberto Corazón, 1973).
- , *Eisenstein* (Barcelona, Anagrama, 1973)
- , *Cine y lenguaje* (Barcelona, Anagrama, 1971).
- TUBAU, Iván, *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco* (Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1983).
- URRUTIA, Jorge y ESTEVE, Pau (eds.), *Contribuciones al análisis semiológico del film*, (Valencia, Fernando Torres editor, 1976).
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel, «Francisco Llinás: in memoriam» (*Secuencias. Revista de Historia del Cine*, n.º 33, primer semestre, 2011), pp. 113-120.
- , «Pensamiento y cine. Fulgores teóricos, cegueras políticas» en Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (eds.), *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad* (Valencia, IVAC, 2002), pp. 391-417.
- ZUMALDE, Imanol, «¿De qué hablamos cuando hablamos de análisis fílmico?» (*Revista Pausa*, n.º 5, 2007), <<http://www.revistapausa.blogspot.es>> (15/01/2012).
- , «Asignatura pendiente. Pequeño breviario de la historiografía del cine español» en José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (dirs.), *Historia(s) del cine español. La nueva memoria* (A Coruña, Vía Láctea, 2005), pp. 420-486.
- ZUNZUNEGUI, Santos, *La mirada plural* (Madrid, Cátedra, 2008).

- , «Tres tristes tópicos» en Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.), *Metodologías de análisis del film* (Edipo, Madrid, 2007), pp. 17-29.
- , «El fondo del aire es rojo: cine/ideología/política en el entorno de mayo de 1968», en AA. VV. *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68* (Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1988), pp. 143-159.