



UNIVERSITAT DE BARCELONA

El campo cinematográfico español entre 1974 y 1984: instituciones, agentes y teorías

María Josefina Vega Jaimerena

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Programa de Doctorado: “Estudios lingüísticos, literarios y culturales”

Facultad de Filología y Comunicación

El campo cinematográfico español entre 1974 y 1984: instituciones,
agentes y teorías

María Josefina Vega Jaimerena

Una firma manuscrita en tinta azul que parece leer "M. J. Vega Jaimerena".

Directores de la tesis
Dra. ANNALISA MIRIZIO – Dr. VÍCTOR ESCUDERO

2020

Agradecimientos

Los esfuerzos de la realización de una tesis doctoral no corresponden únicamente al doctorando, sino que son el fruto compartido de muchas personas; en primer lugar, de la familia y el entorno de allegados.

Quiero dar las gracias especialmente a mis abuelos, tíos y padres por haberme inculcado la importancia de la educación. Y sobre todo a mi madre, maestra de vocación, pase lo que pase.

También deseo agradecer a mis directores, Annalisa Mirizio y Víctor Escudero, la paciencia y la dedicación para conseguir que este proyecto se concretara.

A Jesús González Requena, Vicente Sánchez-Biosca y Jorge Urrutia les debo tres entrevistas esclarecedoras que desbrozaron el camino de la investigación.

A Juan Miguel Company, Carlos Losilla, Jordi Balló, Xavier Pérez y Núria Bou, gracias por guiarme con sus acertadas observaciones.

A los profesores Ángel Luis Hueso Montón, Lorenzo Vilches, Miguel de Aguilera, Norberto Mínguez, José Luis Cano de Gardoqui, Agustín Sánchez Vidal, Emilio Carlos García Fernández, María José Redondo Cantera, Jaime Barroso García, Hipólito Vivar Zurita, Miquel Mallol Esquefa e Isidoro Coloma Martín, les agradezco su inmediata colaboración y buenos deseos para con esta investigación.

A Mercé Coll, Laura Terré y Alberto de Prada, un reconocimiento especial por atender a mis solicitudes con tan buena predisposición.

Asimismo, deseo expresar mi gratitud hacia quienes ayudaron con su intermediación: Xose Nogueira, Miguel Anxo Rodríguez González, Josep Lluís i Falcó, las encargadas del Fondo Miquel Porter i Moix (especialmente Mónica) y el personal administrativo de las universidades, los bibliotecarios y archivistas que con celo profesional no cesaron de buscar hasta encontrar gran parte de los programas docentes citados.

Nota

Las medidas decretadas en el Estado de Alarma, entre ellas el confinamiento de la población en sus domicilios, el cierre de las instituciones y la prohibición de la libre circulación de las personas ha impedido el acceso a numerosas fuentes de información documentales que estaba previsto analizar en la segunda parte de esta investigación doctoral. Dicha situación provocó una reformulación del trabajo y obligó a recurrir exclusivamente a las fuentes disponibles en línea.

La consulta de revistas y publicaciones presentes en hemerotecas, tanto como la bibliografía teórica de la que apenas hay unos pocos ejemplares en bibliotecas universitarias, ha tenido que ajustarse a la escasa apertura de los centros que acogen estos documentos.

Resumen

A partir de la teoría de los campos artísticos de Pierre Bourdieu, nos propusimos pensar el caso de la autonomización del campo cinematográfico español. Para ello analizamos su estado heterónimo, caracterizado por una censura política y económica, por el control de los profesionales del cine a través de un sindicato único, por la vigilancia del repertorio mediante premios, calificaciones e incentivos y por la asimilación de la disidencia discursiva desde la potenciación de los cines deseados, como en el caso del Nuevo Cine español.

También observamos de qué modo la creación de un público más formado cinematográficamente propició la salida del estado heterónimo desde el fortalecimiento de las instituciones (cineclubes, festivales, filmotecas, centros culturales, programas de televisión, cine independiente) y cómo la gestación de una crítica local cuyo horizonte era la legitimación del cine se imbuyó de modelos académicos para lograr la cientificidad del acercamiento al objeto del campo, lo que contribuyó a su emancipación a la vez que garantizó la solidez de los estudios de cine.

Este sector teórico-crítico apeló a una teorización local gracias a los ejemplos fílmicos que en ese mismo periodo aportaron una reflexión acerca del lenguaje con el fin de subrayar su oposición ideológica y formal a un Modo de Representación Institucional. A través del forzamiento de los límites de la representación por medio de la experimentación con el montaje, el fuera de campo, la luz y otros elementos propios de la materia cinematográfica, ratificaron que el cine es un modo de pensamiento. Todo ello contribuyó a conseguir la autonomía relativa del campo español, otorgándole su configuración actual, caracterizada por ser un sistema con al menos tres subsistemas (el gallego, el catalán y el vasco) con instituciones propias.

Abstract

Starting from the theory of the artistic fields of Pierre Bourdieu, we set out to think about the case of the autonomization of the Spanish cinematographic field. To do this, we analyzed its heteronomous status, characterized by political and economic censorship, by the control of film professionals through the francoist single Union, by the surveillance of the repertoire through awards, ratings, and incentives, and by the assimilation of discursive dissidence by favouring certain cinemas, as in the case of New Spanish Cinema.

We also observe how the creation of a more cinematographically educated public led to the emancipation of the heteronomous state with the strengthening of the institutions (film clubs, festivals, cinematheques, cultural centers, television programs, independent cinema) and how the gestation of a local criticism whose horizon was the legitimation of cinema was imbued with academic models to achieve the scientific approach to the object of the field, which contributed to its liberation while guaranteeing the solidity of film studies.

This theoretical-critical sector appealed to a local theorization thanks to the filmic examples that in that same period contributed to a reflection on film language in order to underline its ideological and formal opposition to an Institutional Mode of Representation. Through forcing the limits of representation through experimentation with montage, off-camera, light and other elements typical of the cinematographic matter, they confirmed that cinema is a way of thinking. All of this contributed to achieving the relative autonomy of the Spanish field, giving it its current configuration, characterized by being a system with at least three subsystems (Galician, Catalan and Basque) with its own institutions.

ÍNDICE

0. Introducción	
0.1. Objetivos e hipótesis	7
0.2. Antecedentes y estado de la cuestión	11
0.3. Metodología y marco teórico	13
0.3.1. La teoría, elemento necesario para una revolución simbólica.....	13
0.3.2. Heteronomía y proceso de autonomización	25
0.3.3. La importación del capital simbólico	28
0.3.4. El cine como esfera cultural «en vías de legitimación».....	31
1. El campo cinematográfico español bajo el estado de heteronomía	
1.1. La definición heterónoma del campo	41
1.2. Situación sociohistórica	43
1.3. Asimilación de los intentos disruptivos	45
1.4. Censura y discurso hegemónico	55
1.5. Marco legal para el mantenimiento del repertorio	66
1.6. Control sobre la producción	70
1.7. Control administrativo de la profesión de cineasta	72
2. La gestación de un público especializado	
2.1. Cineclubes.....	79
2.2. Festivales	84
2.3. Filmotecas	89
2.4. Centros culturales	94
2.5. Televisión	99
2.6. Cine independiente	106
3. La legitimación teórica del cine	
3.1. La academización de los estudios de cine	113
3.2. Las líneas de investigación heterónomas: la filmoliteratura y el idealismo cristiano	125
3.3. Las líneas de investigación rupturistas: la historia y la semiótica	130
3.4. La aportación definitiva de la teoría literaria	154
4. Transformar el campo sin una vanguardia cinematográfica: la opción del <i>transfert</i>	
4.1. La circulación de las ideas entre campos	178
4.2. La función performativa de la crítica	180
4.3. Entre Bazin y Aristarco: la tradición crítica nacional hasta 1974.....	194
5. Hacia una nueva definición del objeto del campo	
5.1. <i>Film Guía, La Mirada, Contracampo, Cinema 2002</i>	200
5.2. <i>Dirigido por, Fotogramas, Casablanca</i>	240
6. Los modelos críticos importados y el repertorio local	
6.1. La generación de la memoria: Erice, Saura, Chávarri, Borau, Portabella	253
6.2. La generación <i>underground</i> : Zulueta, Bigas Luna, Trueba, Almodóvar, Guerin	268
7. Conclusiones	
7.1. Nueva configuración del campo: producción, mediación y consumo	277
7.2. Los subcampos nacionales: cine vasco, cine gallego, cine catalán	286
7.3. Sincronización con una <i>world fiction</i> : el cine español en el eje mercantil	301
8. Anexos	

8.1. Tablas	310
8.2. Entrevistas	311
8.2.1. Jesús González Requena: «En los últimos diez años se ha ido produciendo una regresión intelectual y teórica muy fuerte»	311
8.2.2. Vicente Sánchez-Biosca: «En el número sobre la enunciación de <i>Contracampo</i> se ve algo difícilmente pensable con anterioridad»	314
8.2.3. Jorge Urrutia: «Casetti decía que los primeros que han trabajado en la relación cine y literatura han sido los españoles»	316

«Y a quienes esperan que la sociología les procure
“visiones”, ¿qué podríamos responderles, sino lo que decía
Max Weber: “*que vayan al cine*”?»

Pierre Bourdieu, *Un arte medio*

«Deslumbrada por tantas y tan maravillosas invenciones, la gente de Macondo no sabía por dónde empezar a asombrarse. Se trasnochaban contemplando las pálidas bombillas eléctricas alimentadas por la planta que llevó Aureliano Triste en el segundo viaje del tren, y a cuyo obsesionante tumbum costó tiempo y trabajo acostumbrarse. Se indignaron con las imágenes vivas que el próspero comerciante don Bruno Crespi proyectaba en el teatro con taquillas de bocas de león, porque un personaje muerto y sepultado en una película, y por cuya desgracia se derramaron lágrimas de aflicción, reapareció vivo y convertido en árabe en la película siguiente»

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*

0. Introducción

0.1. Objetivos e hipótesis

Al revisar la bibliografía sobre cine producida en España en los años inmediatamente posteriores a la extinción del régimen franquista observamos la prevalencia de un pensamiento local fuertemente comprometido con la dignificación académica de unos saberes anteriormente ligados a criterios exógenos al propio campo de estudios del cine. La prueba de un cambio ideológico alrededor del análisis del séptimo arte se hizo patente en la comparación con el tipo de discursos compuestos en la generación anterior, muy poco citados en la actualidad y, por el contrario, la vigencia de los caminos inaugurados por la crítica de orientación marxista-semiótica de los años setenta, que marcó el ingreso de los estudios sobre cine en las universidades españolas.

Conscientes de que la autonomización de un campo no es un proceso que pueda fecharse de manera puntual, sino que debe ser estudiada a través de la creación y consolidación de aquellas redes institucionales y discursivas que posibilitan la autonomía del dominio cultural, nos planteamos la posibilidad de que la transferencia de paradigmas teóricos y críticos provenientes de otras disciplinas hubiera contribuido de forma decisiva no solo a moldear los estudios de cine en España, también en la consolidación de un campo cinematográfico autónomo (con respecto a otras instancias de poder, en particular el político) y capaz de distinguirse claramente dentro del campo intelectual. Así, frente a la falta de un movimiento cinematográfico de vanguardia que aportara esos elementos disruptivos necesarios para un replanteamiento del objeto del campo, los estudios sobre cine parecían haber desbrozado la vía hacia la autonomización, lo que suponía metodológicamente comprobar que el caso cumplía con los requisitos para ser observado desde la teoría sociológica de los campos artísticos de Pierre Bourdieu, esto es que era posible estudiar la autonomización del campo cinematográfico español poniendo en relación las transformaciones sociales con la creación de cátedras de cine, redes, instituciones, revistas, festivales, premios y otras prácticas discursivas específicas del cine.

En sus orígenes, el cine español gozó de un desarrollo parejo al que tuvieron otras filmografías europeas hasta que, con la Guerra Civil, se sumió en un estado de heteronomía debida a la influencia del campo político en la creación y la crítica. La fuerte centralidad de la industria, dependiente económicamente del sistema de subvenciones franquista, impidió el desarrollo de un movimiento de vanguardia capaz de subvertir las definiciones hegemónicas del campo cinematográfico, si bien hubo lecturas locales de escuelas como el Neorrealismo italiano y la Nouvelle Vague francesa. Ante esta situación de falta de capital

simbólico suficiente para ocupar la centralidad del campo desplazando los discursos del régimen, se produjo una transferencia de modelos teóricos de análisis fílmico provenientes de Francia (Bazin y los cahieristas) e Italia (Zavattini, Aristarco y el realismo crítico) y, más tarde, la incorporación de nociones y paradigmas de la teoría literaria (enunciación, punto de vista, sujeto de la enunciación) y la semiótica (sistemas semióticos, teoría de los textos artísticos) que sirvieron a la gestación de una teoría local, lo que, en el caso que nos compete, propició la adecuación al tiempo crítico europeo. La hipótesis que guía a esta investigación es que la crisis institucional, política y cultural del tardofranquismo ocasionó un periodo extraordinario de replanteamientos estéticos y críticos conducentes a la autonomización del campo cinematográfico español.

Bajo dicha premisa de partida seleccionamos el período entre 1974 y 1984, haciendo nuestras las consideraciones de José Luis Sánchez Noriega en el volumen colectivo *Filmando el cambio social: Las películas de la Transición* (2014) por las que se ampliaba el arco temporal que iba desde el referéndum de la Ley para la Reforma Política (1976) al inicio del primer gobierno socialista (1982), con el fin de incluir los últimos proyectos fílmicos del tardofranquismo (1974-1975) y aquellos que fueron planeados en plena Transición pero culminados en 1983 o 1984. Dicho corte persigue fines meramente expositivos y metodológicos, habida cuenta de que los procesos históricos se enmarcan en una continuidad.

Así las cosas, con el fin de acotar la investigación a unos momentos decisivos que permitieran la observación del proceso de autonomización del campo, determinamos una periodización que comprendía los años finales del franquismo, la Transición y la consolidación democrática. El inicio de este ciclo lo marca en 1974 el comienzo de la actividad crítica en medios escritos de los grupos Marta Hernández y F. Creixells. Estos colectivos de izquierda publicaron sus textos en diarios y semanarios político-culturales como *Destino*, *Telexpress*, *Comunicación XXI* o *Cambio 16* con el propósito de denunciar al «aparato cinematográfico» del Estado, utilizando la terminología de Louis Althusser, y de dismantelar las estructuras del aparato ideológico dominante a partir de una estructura argumentativa marxista.

El final de este corte temporal lo marcará la llegada de nuevos paradigmas teóricos que convivirán con el semiótico en el terreno académico y la aplicación del Decreto Miró en el ámbito productivo. Con este último hito comenzaría la descentralización en materia cinematográfica del Estado hacia organizaciones independientes, como el Instituto de la

Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), que empezó su andadura en 1985. Otro indicador importante es la fundación, en 1983, de la Asociación Española de Semiótica, que hace su primer Simposio Internacional precisamente al año siguiente.

Teóricos como Julio Pérez Perucha, miembro activo en la búsqueda de independencia del campo cinematográfico español, aportan una periodización que sitúa el trienio 1974-1976 como la etapa del posfranquismo, siendo el intervalo de 1977 a 1982 el de la transición democrática y la etapa 1983-1986 la de la democracia plena.¹ En esta y otras periodizaciones semejantes² nos hemos querido amparar para dar cuenta de los avatares de una época emblemática en cuanto al proceso de mutación de un modelo heterónimo a otro autónomo, momento irrepetible en la historia de un campo.

Tal y como hacía expreso el teórico James Dudley Andrew en el prefacio de *Concepts in Film Theory*, aparecido precisamente en 1984, la teoría fílmica se había ido institucionalizando «taken up as it has been in universities, promulgated in professional societies and at academic conferences, advanced in dissertations and in specialized journals».³ La academia española no había sido ajena a este proceso de institucionalización de los saberes del cine, que habían empezado a formar parte de los planes de estudios de las facultades de Bellas Artes, Filosofía y Letras, Geografía e Historia y de las modernas facultades de Ciencias de la Información en la década anterior. Andrew iba incluso más allá proponiendo que en 1984 «the era of pure theory is over and that the task before us consists in confronting film concepts not with logic or with paradigms derived from other fields, but with exemplary films and sequences of films».⁴

Las búsquedas teóricas emancipatorias del cine amparadas en paradigmas de otras fuentes que habían servido para alimentar la reflexión y darle un espacio en la academia ya podían cederle el paso al propio archivo, lo suficientemente fecundo epistemológicamente para que el cine se sostuviera por sus propios medios como materia de estudio. Crítica, historia y

¹ Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce, «Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español», en *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, Manuel Palacio ed., (Madrid: Biblioteca Nueva, 2011): 223- 268.

² José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español: Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, (Barcelona: Paidós, 1993): 26. El autor determina una clasificación histórica del período en tres fases, el «cine del tardofranquismo» (1973 a 1976), el «cine de la reforma» (1977 a 1982) y el «cine de la democracia» (1983 a 1992). Por su parte, Antonio Vallés Copeiro del Villar coincide en situar al año 1984 como el inicio del cambio en cuestiones legislativas relativas al cine en Antonio Vallés Copeiro del Villar, *Historia de la política de fomento del cine español*, 2ª ed. (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2000).

³ James Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory* (Nueva York: Oxford University Press, 1984): vii.

⁴ *Ibid.*, viii. Salvo que se indique lo contrario, las citas respetarán el estilo, la sintaxis y la ortografía de los autores.

teoría debían ser, de ahí en más, los procedimientos de la reflexión de un objeto de estudios asentado.⁵ Nos propusimos cuatro objetivos: en primer lugar, delimitar las condiciones sociohistóricas del periodo abordado con el fin de analizar el estado diacrónico del campo; en segundo lugar, identificar a los diferentes sectores, agentes e instituciones del campo durante el decenio tratado con el propósito de establecer las relaciones entre ellos y su implicación en los procesos de autonomización del campo. En tercer lugar, detectar en el quehacer crítico del periodo observado la presencia de elementos teóricos y su filiación. Y, finalmente, deducir los efectos de esta situación particular sobre la forma del campo cinematográfico español actual.

Para dar cuenta de este fenómeno de autonomización hemos seguido un orden en siete capítulos. El primero de ellos aborda la situación de las instituciones de la disciplina en un entorno heterónomo haciendo hincapié tanto en los condicionantes de la censura como también en la instancia de producción de bienes del campo, determinada por leyes predemocráticas. El segundo apartado incide en el desarrollo del público especializado, condición necesaria para que el campo en cuestión subsista en la circulación y consumo de sus bienes con el florecimiento de un espectador informado y educado en cineclubes, festivales, filmotecas y programas televisivos, y con su metamorfosis en creador desde las plataformas culturales y los cursos extraoficiales. También se afronta, en el tercer capítulo, la academización de los estudios del cine en España y las diferentes ramas de investigación seguidas por las cátedras universitarias: filmoliteraria, idealista, histórica y semiótica. Quedó pendiente la realización de un capítulo dedicado a las editoriales y su función en la circulación de textos teóricos y críticos debido a las restricciones impuestas por el Estado de Alarma de la pandemia de COVID-19.

El cuarto apartado se refiere al papel de la crítica, que en el periodo analizado avanza en su especialización con el surgimiento de nuevas cabeceras, algunas efímeras pero contundentes al superar el binarismo Bazin–Aristarco del modelo anterior y proponer una vía semiológica–marxista que desembocaría en el análisis riguroso de los mecanismos filmicos y en la introducción de metodologías académicas, como se aprecia en el quinto capítulo. En este sentido, en el sexto apartado se analiza el repertorio fílmico producido durante el período observado con el fin de delimitar los cambios en las preferencias

⁵ En su estela, esta emancipación trajo consigo un elogio del cine en todo el mundo y políticas de fomento de las cinematografías locales con, por ejemplo, la declaración del Año Europeo del Cine y la TV en 1988.

estéticas y en las estrategias llevadas a cabo por los realizadores que han propiciado una reflexión teórica local al respecto.

Finalmente, en las conclusiones se abordan las consecuencias de la autonomía en el campo cinematográfico español: por un lado, la existencia de subcampos cinematográficos nacionales y la creación de organismos independientes; por otro, la rápida sincronización con los tiempos de los campos europeos a partir de la Ley Miró y con el ingreso de la producción local en el eje mercantil tras la obtención del Oscar a Mejor Película Extranjera en 1983 por parte de J. L. Garcí por *Volver a empezar*.

0.2. Antecedentes y estado de la cuestión

La metodología de análisis de los campos artísticos de Pierre Bourdieu está todavía poco representada como metodología de abordaje de objetos del campo cinematográfico en el contexto español, especialmente en lo que atañe a la sección teórico-crítica de los estudios de cine. No así en el ámbito latinoamericano, como lo demuestran una serie de trabajos que se han venido realizando especialmente a lo largo de la segunda década del siglo XXI. El artículo «Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile»⁶, de los investigadores Hans Stange y Claudio Salinas del Instituto de la Imagen de la Universidad de Chile, proponía una radiografía del estado de los estudios de cine en cuanto disciplina a través de datos estadísticos acerca de la bibliografía sobre cine publicada en Chile desde 1957. Del volumen, temática y contenido se pudo extraer información relevante acerca de los discursos y modelos teóricos prevalentes en cada momento histórico del campo. Por otra parte, el texto también se preocupó por la enseñanza y la investigación constatando que los programas de asignaturas cinematográficas eran eminentemente profesionalizantes, con escaso apoyo en la reflexión, espacio ganado en su ausencia por otras ramas profesionales (sociólogos, periodistas o licenciados en Arte). El propósito de este trabajo era comprobar las posibilidades de crecimiento y de interacción entre este estado incipiente de una disciplina teórica con el sector productivo también en expansión.

Cabe nombrar la aportación del investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco y presidente de Sepancine (Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico), Lauro Zavala. En «Los estudios sobre cine en México al inicio del nuevo

⁶ Hans Stange y Claudio Salinas, «Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile», en *Aisthesis*, n. 46 (2009): 270-283.

siglo»⁷ Zavala evalúa la bibliografía de cine producida entre 2000 y 2016 con el fin de detectar las tendencias temáticas, metodológicas y disciplinares de los estudios de cine en el país, siguiendo la estela de un trabajo de mayor envergadura que intentaba dar cuenta de la evolución de la disciplina desde la década de 1960, tal como la presentó en el I Encuentro Anual organizado por la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA) en junio de 2009 en la ciudad bonaerense de Tandil.

Desde otro ángulo, también ha resultado relevante en cuanto al marco metodológico la tesis doctoral inédita de María Belén Ciancio, «Estudios sobre Cine en Argentina. Una perspectiva desde la articulación memoria-cuerpo-género. Escrituras y conceptos (1983-2010)» (2013). En ella, la investigadora del CONICET se servía de una aproximación bourdesiana para el examen de la conformación de los estudios de cine y las disposiciones de una tradición crítica propias del modelo local, influido por las lecturas de Gilles Deleuze y Michel Foucault. A esto se refiere Alejandro Kelly Hopfenblatt en «Panorama sobre la situación de los estudios de cine en Argentina a partir del año 2000»⁸ al citar el trabajo de Ciancio en la constatación de la formación del campo de los estudios de cine en dicho país alrededor de la fecha de 1983 dentro de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en la convergencia interdisciplinar de la historiografía, la sociología, la filosofía y la semiología.

No podemos dejar de mencionar el artículo de David Oubiña «Bazin, Deleuze y la crítica cinematográfica en Argentina»⁹ por abordar el estudio de la influencia aristarquista y, sobre todo, baziniana en la crítica local de los años sesenta, en continuidad con la preeminencia que se dio al pensamiento deleuziano en los ochenta y noventa en el ámbito académico, de forma coincidente con la eclosión de las escuelas de cine y las revistas especializadas, lo que demuestra un alto grado de similitud entre los referentes de los campos argentino y español hasta la autonomización de cada uno de ellos.

Si bien múltiples investigaciones sobre el cine español acuden a un examen histórico que entronca con la tradición sociológica del análisis de la producción, el consumo y las mediaciones institucionales —baste nombrar el ejemplo de Jorge Nieto Ferrando en el libro *La oposición al franquismo en el cine* (2018)—, el artículo de Víctor Rivas Morente «El concepto

⁷ Lauro Zavala Alvarado, «Los estudios sobre cine en México al inicio del nuevo siglo», en *Miguel Hernández Communication Journal*, n. 8 (2017): 51-84.

⁸ Alejandro Kelly Hopfenblatt «Panorama sobre la situación de los estudios de cine en Argentina a partir del año 2000», en *Miguel Hernández Communication Journal*, n. 8 (2017): 19-50.

⁹ David Oubiña, «Bazin, Deleuze y la crítica cinematográfica en Argentina», en *AdVersus* 26, n. 11, (jun. 2014): 116-132.

de campo cinematográfico»¹⁰ es el principal antecedente de aplicación de la teoría bourdesiana en el contexto de la cinematografía española, tal como luego lo emplea en su tesis doctoral «La construcción cultural del cine: Anomalías, resistencias y desvíos en Madrid en torno a 1913».¹¹ En esta se remite a los inicios de la exhibición y de la crítica de películas en la capital y en la bicefalia que ostentó junto con Barcelona, por donde llegó el novedoso invento de los Lumière.

Asimismo, no podemos dejar de mencionar el libro de José Antonio Pérez Bowie *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*¹², que da buena cuenta de cómo ambas disciplinas han estado intrínsecamente unidas desde los inicios del pensamiento sobre el cinematógrafo, lectura que nos ayudará a reconstruir el espacio de convergencia posibilitado por un momento límite: la generación de creadores en el tardofranquismo, tanto literarios como audiovisuales, que fueron a la vez teóricos, críticos y, finalmente, académicos.

Dado que es en los últimos años del siglo XX y principios del XXI cuando la disciplina ya ha acumulado el suficiente capital simbólico para tornarse hacia el camino de la autorreferencialidad, analizando sus procesos internos de constitución en lugar de estar preocupada por la resolución de sus problemáticas de «ciencia normal», la doble vertiente del enfoque metodológico y de la temática escogida aportan un cariz innovador al propio campo de los estudios sobre cine españoles.

0.3. Metodología y marco teórico

0.3.1. La teoría, elemento necesario para la autonomía del campo

Plantear un análisis desde el enfoque de los campos supone identificar los aspectos específicos que han mantenido al cine dentro de la esfera de «en vía de legitimación» que le diera Pierre Bourdieu al clasificar las artes, lo que obliga a preguntarse qué intereses persiguen los agentes y para qué sirven la comunicación y la crítica que generan las obras, como también la teoría que divulga sus técnicas y los instrumentos para su juicio. Así las cosas, se desprenden tres factores que limitarían la autonomía del cine en cuanto campo de

¹⁰ Víctor Rivas Morente, «El concepto de campo cinematográfico», en *ZER* 17, n. 32 (2012): 209-220.

¹¹ Víctor Rivas Morente, «La construcción cultural del cine: Anomalías, resistencias y desvíos en Madrid en torno a 1913» (tesis doctoral inédita, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, 2014): 8-34.

¹² José Antonio Pérez Bowie, *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008).

las artes consagradas: las condiciones de producción y comercialización, las condiciones de circulación y las condiciones de determinación de su valor de cambio en el mercado de los bienes simbólicos.

Bourdieu convierte el «campo», un concepto común de las disciplinas sociales, en una arena en la que tienen lugar disputas por un poder simbólico y donde, como en un simulacro de batalla, el lugar ocupado y los recursos con los que se cuenta pueden hacer a los agentes intervinientes más proclives a mantener una posición o a perderla, o incluso a no conseguir ganar una plaza mejor.

Específicamente, la noción de «campo intelectual» introducida por primera vez en 1966¹³ por el sociólogo subraya una problemática del intercambio, de la manera en que se producen esas transacciones de valor simbólico entre los agentes en un contexto de enfrentamiento por la imposición de unas definiciones acerca de la naturaleza del campo en sí. En el caso de los ámbitos académicos, estas definiciones son sobre objetos de estudio; en los de producción cultural, son acerca de lo que determinado arte es o de lo que está en condiciones de ser.

De esta lucha¹⁴ por el poder o «capital simbólico» surgen unos efectos que se aplican a los agentes y a sus posiciones; el primero de ellos será la división entre establecidos y recién llegados¹⁵ o pretendientes, donde, como se ha dicho, los establecidos emplearán estrategias propensas a la conservación de su espacio ocupado, haciendo que los principios que fundamentaron su dominación se difundan por medio de las instituciones, por lo que serán los pretendientes los que llevarán la iniciativa en la puesta en cuestionamiento de la inmanencia de los dominantes a través de estrategias de subversión de las jerarquías del campo. Estas serán, no obstante, revoluciones parciales, puesto que la transgresión de las

¹³ Aparecido por primera vez en el artículo «Champ intellectuel et projet créateur», en *Les Temps Modernes*, n. 246 (1966).

¹⁴ Ver Max Weber, *Economía y sociedad: Esbozo de sociología comprensiva*, Johannes Winckelmann ed., 2ª ed., vol. I, (México: Fondo de Cultura Económica, 1969): 31: «...la competencia es una lucha que no se ejerce de forma violenta pero que es para vencer las resistencias sobre un poder deseado. La competencia regulada está bajo un orden, y esto es algo que podemos ver tanto en lo económico como en cualquier otro campo».

¹⁵ Esta dicotomía de los dominantes y los dominados, según el vocabulario de Pierre Bourdieu, guarda paralelismos con los tipos de relación social abierta y cerrada enunciados por Max Weber, donde la primera implica que la participación social no se halle negada por el ordenamiento y, por el contrario, la segunda supone que no haya apertura al exterior, sino la monopolización de las prerrogativas. En ocasiones, para ingresar en los grupos de relación social cerrada ha de haber una iniciación, de igual manera que para ser parte de los doctos en una disciplina artística han de interiorizarse los paradigmas que la rigen. En Max Weber, *Economía y sociedad*, 35-36.

convenciones por parte de los pretendientes no pretende acabar con la existencia del campo, solamente desplazar los debates —o, dicho de otra manera: hay una aceptación de las reglas de juego a sabiendas de que no es factible jugar solos. No obstante, estas rivalidades no son puramente especulativas: en la distribución y toma del espacio físico real, con los atributos formales que identifican a los bandos, la geografía replica las jerarquías estructurales.¹⁶

Así las cosas, para que haya campo éste debe trazar su génesis en cuanto disciplina, autodefinirse alrededor de una pregunta distinta a las que dieron origen a los otros campos. La interrogación «¿qué es el cine?», debate propio de las primeras décadas del pasado siglo, involucra una serie de hipótesis que lo diferencian del resto de las artes. ¿Qué elementos posee el cine que lo convierten en lo que es? ¿Cómo operan dichos elementos en la configuración de ese carácter propio?

En su estudio histórico sobre la estética del cine, Dominique Chateau señala acertadamente que la pregunta que articulaba los primeros debates acerca del estatuto artístico del nuevo arte (¿es el cine un arte?) presentaba por lo menos dos ámbitos de indefinición que las diversas teorías pretendieron definir. ¿Qué entendemos por cine? ¿todas las formas? Y ¿qué entendemos por arte? ¿las antiguas nociones de oficio y mimesis o la noción moderna de creatividad?¹⁷

Frente a las particularidades de cada filme en sí, los teóricos comenzaron a preocuparse por las condiciones bajo las que las películas podían considerarse arte o, por el contrario, no tener más pretensión que la de ser un producto barato de entretenimiento, como lo hacía notar Riccioto Canudo en el Manifiesto de las Siete Artes:

Aunque los numerosos y repugnantes tenderos del cine se apropiaron del rótulo “Séptimo Arte”, que mejoró inmediatamente el sentido de su industria y de su comercio, no aceptaron la responsabilidad impuesta por la palabra: Arte. Su industria es la misma, más o menos bien organizada desde un punto de vista técnico; su comercio es, a su vez, floreciente o mediocre, de acuerdo con el aumento y la caída de la emotividad universal.¹⁸

Tal como afirmaba el sociólogo en 1966 («Champ intelectual et projet créateur»), el cine, junto con la música jazz o la fotografía, formaba parte de una esfera cultural de «lo legitimable», integrada por aquellas prácticas sociales que, aun contando con instancias críticas o colectivos de amateurs, todavía no habían sido legitimadas por instancias

¹⁶ Pierre Bourdieu, «La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos», en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010): 153-230.

¹⁷ Annalisa Mirizio, «Primeros debates sobre el cine: de la fotogenia a la cinematograficidad», en *Fuera de cuadro*, editado por Annalisa Mirizio (Madrid: Pigmalión Edipro, 2014): 18-19.

¹⁸ Riccioto Canudo, «Manifiesto de las Siete Artes», *Filosofía.org*, consultado el 20 de noviembre de 2020: <http://www.filosofia.org/hem/192/9230125.htm>

académicas e incluidas en la educación reglada: «Dicho de otro modo, los diferentes sistemas de expresión, desde el teatro a la televisión, se organizan objetivamente de acuerdo a una jerarquía que, independientemente de las opiniones individuales, define *la legitimidad cultural y sus grados*».¹⁹

De esta manera, la academia investiga las materias que considera legítimas condenando a otras a permanecer al margen, replicando el orden de la autoridad a través de unas prácticas asociadas al mantenimiento de unas categorías. Esto implica una mediación institucional que impone una censura específica de ese campo²⁰ y favorece la redundancia con el fin de que las disciplinas consagradas mantengan su sacralidad. Por el contrario, quienes eligen la investigación de los campos en ciernes obtienen la gratificación de servir de empuje al importar las disposiciones de los campos legítimos, provocando un reposicionamiento que atañe a ambas esferas. En el caso que nos ocupa, el proceso de integración del cine como materia de estudio en la universidad no estuvo exento de estos condicionantes, contra los que la disciplina debió luchar para obtener su autonomía —todavía no prevista por Bourdieu en 1966 por el grado incipiente de su expansión teórica— y sobre los que profundizaremos en el capítulo 3 para abordar el ejemplo de la academia española.

Louis Althusser, al analizar la construcción argumentativa de *El capital*, escribía: «En la historia de las revoluciones de una ciencia, todo trastorno de la problemática teórica es correlativo a una transformación de la definición de objeto, a una diferencia asignable al *objeto* mismo de la teoría».²¹ Esta fue la apuesta de Pierre Bourdieu, quien por encargo de la compañía Kodak abordó un objeto menor —académicamente hablando— como era la función social de la fotografía de aficionados en la primera investigación en la que empleó la metodología del análisis de campo. Dicha elección le reportaba la libertad de gestar un nuevo marco que incluyera las prácticas artísticas que la sociología todavía no contemplaba, inmersa en su propia lucha por la autonomía.

La aportación metodológica novedosa de Bourdieu consistió en la denominada «objetivación participante»,²² un acercamiento a la vez objetivo y atento a una praxis que se

¹⁹ Pierre Bourdieu et al., *Un arte medio* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003): 162.

²⁰ Pierre Bourdieu, «Méthode scientifique et hiérarchie sociale des objets», en *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, n. 1 (1975): 4-6.

²¹ Louis Althusser y Étienne Balibar, *Para leer El capital*, 10ª ed., (México: Siglo Veintiuno Editores, 1974), 168.

²² Bourdieu et al., *Un arte medio*, 43: La objetivación participante es la alternativa que plantea el autor a la metodología comúnmente empleada en la sociología de su tiempo que distingue entre la observación participante (subjetiva) y las pretensiones de objetivismo absoluto. Para una

ha estructurado con relación al mundo en tanto que respuesta especular a lo que el mundo demanda del sujeto. El sociólogo dividió esta tarea en tres momentos: primero, la confección de la pregunta metodológica de aquello que surge ante los sentidos y que aparece en un estudio objetivo (por ejemplo, las tendencias en una encuesta); segundo —y probablemente la parte más importante del sondeo—, las *condiciones* en las que la pregunta *puede* ser respondida; y, por último, la relación que emana entre los agentes implicados y la respuesta a la confrontación con la puesta de manifiesto de una conducta que deja al descubierto un *habitus* de clase.

Todo esto supone que la pregunta surgirá de los datos, pero que sin una observación cercana de las costumbres de los agentes que intervienen en ella y de sus *condiciones de posibilidad* se quedará en la superficie de las respuestas convenientes. Asimismo, la enunciación de los pasos de un método apunta también a la necesidad de establecer unas reglas para la investigación que deriven de un paradigma teórico desde el que examinar la realidad y, en el caso de la sociología, apartarse de los riesgos epistemológicos de una tradición²³ con lineamientos no suficientemente formalizados:

Una teoría no es ni el más grande común denominador de todas las grandes teorías del pasado ni, *a fortiori*, esa parte del discurso sociológico que se opone a la empiria escapando pura y sencillamente al control experimental; ya no es más la galería de las teorías canónicas en que éstas se reducen a la historia de la teoría, ni un sistema de conceptos que, al no reconocer otro criterio de científicidad que el de la coherencia semántica, se refiere a sí mismo en lugar de medirse en los hechos, ni tampoco esa suma de pequeños hechos verdaderos o de relaciones demostradas acá y allá por unos u otros de modo disperso, que no es otra cosa que la reinterpretación positivista del ideal tradicional de la *Summa* sociológica. La representación tradicional de la teoría y la representación positivista, que no asigna a la teoría otra función que la de representar tan completa, sencilla y exactamente como sea posible un conjunto de leyes experimentales, tienen en común despojar a la teoría de su función primordial, que es la de asegurar la ruptura epistemológica y concluir en el principio que explique las contradicciones, incoherencias o lagunas y que sólo él hace surgir en el sistema de leyes establecido».²⁴

Si lo que deseaba Bourdieu era poner al descubierto una necesidad que él detectaba en la sociología, una anomalía por la que no se contaba con las herramientas precisas con las que considerar unas prácticas sociales, entonces debía adaptar los conocimientos obtenidos por su disciplina hasta entonces y reencuadrar sus reglas con el fin de asumir un objeto no contemplado, demostrando la validez de este nuevo enfoque y, al mismo tiempo,

profundización del concepto, véase «Sur l'objectivation participante: Réponse à quelques objections», *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 23 (1978) : 67-69.

²³ Bourdieu, *El oficio de sociólogo*, 45: «...cuando se vuelve hacia el pasado teórico de su disciplina, [el sociólogo] se enfrenta no con una teoría científica sino con una *tradicición*.»

²⁴ Ver Pierre Bourdieu et al., *El oficio del sociólogo*, (Madrid: Siglo XXI, 1976): 48-49:

revolucionando su campo de acción. Podemos entender la noción de autonomización teórica a partir del propio ejemplo de la práctica del sociólogo francés.

Pese a las divergencias conceptuales entre una sociología y una filosofía de la ciencia, nos interesan las concomitancias entre la teoría de campos y la tesis de la estructura de las revoluciones científicas de Thomas Kuhn.²⁵ Esta última pone su acento en el paradigma como conjunto de prácticas compartidas por una comunidad científica y afirma que una disciplina en su estado habitual está preocupada por la resolución de los enigmas que el paradigma teórico dominante ha subrayado en su avance hacia el conocimiento de la realidad, donde los periodos excepcionales de búsquedas teóricas, o crisis, ocurren cuando surge una anomalía en los datos que el paradigma actual no consigue integrar, lo que requiere de un replanteamiento transformador que sea capaz de explicarla. Al variar el punto de vista desde el que se observa la realidad, se produce un fenómeno de *incommensurabilidad* entre los paradigmas: los conceptos ya no se refieren exactamente a los mismos conjuntos de significados y por tanto no son comparables entre sí.

De acuerdo con este modelo, a diferencia de lo que indica Bourdieu, la ciencia se revoluciona por sí misma,²⁶ por requerimientos internos, si bien no se puede descartar que haya motivaciones externas en los agentes recién llegados que vienen a poner en duda las ideas preconcebidas y que, según Kuhn, conforman a menudo el perfil del innovador científico. Esto nos puede ayudar a comprender por qué unas teorías consiguen hacerse con el dominio de una disciplina abocándola a su autonomización, desplazando al pasado a las que brindaban respuestas incompletas (por ejemplo, con el surgimiento del concepto de Modo de Representación se vuelve obsoleto todo intento de definir en términos evolutivos las diversas formas del cine).

Dado que no es posible rechazar un paradigma consensuado sin las evidencias de que el nuevo sea capaz de incluir lo que en el anterior eran anomalías y que esta solución tenga una correspondencia con la naturaleza, el cambio de tornas se saldará con el descrédito de los investigadores que no acepten su pérdida de centralidad por mantenerse en posturas

²⁵ Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, Carlos Solís trad., 4ª ed., 1ª reimp. (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2017).

²⁶ Ver Pierre Bourdieu, *Los usos sociales de la ciencia*, 1ª reimp. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2003): 21-22: «Debido a que la “función” en el sentido del “funcionalismo” de la escuela americana no es otra cosa que el interés de los dominantes (de un campo determinado o, en el campo de la lucha de clases, la clase dominante), es decir el interés que los dominantes tienen en la perpetuación de un sistema conforme a sus intereses (o la función que el sistema cumple para esta clase particular de agentes); basta silenciar los intereses (i.e. las funciones diferenciales) -haciendo de la “comunidad científica” el tema de análisis- para caer en el “funcionalismo”».

sobrepasadas. Durante el periodo de crisis del paradigma, cuando las anomalías parecen haberlo estancado, surge un tiempo de ciencia extraordinaria en el que los investigadores no se abocan a la demostración de que los problemas propuestos por un nuevo enfoque son más interesantes, sino a buscar respuestas al porqué de la imposibilidad del paradigma existente para solventarlos, lo que eventualmente daría lugar a su sustitución. En el caso del cine y más concretamente de la crítica cinematográfica española, se verá cómo la adopción del enfoque semiótico y teórico-literario descartará los paradigmas anteriores o los relegará a revistas y contextos divulgativos.

Bourdieu critica esta tendencia a la concentración en los problemas que la ciencia considera importantes, desconfía del funcionalismo de la obra de Kuhn por no analizar las razones de la existencia de este sistema, ocultando a quién beneficia su disposición:

A riesgo de volver a la filosofía idealista, que otorga a la ciencia el poder de desarrollarse de acuerdo con su lógica inmanente (como lo hace el mismo Kuhn cuando sugiere que las “revoluciones científicas” sólo se producen a continuación del agotamiento de los “paradigmas”) hay que suponer que las inversiones se organizan con referencia a una anticipación -consciente o inconsciente- de las posibilidades por medio del beneficio...²⁷

En este sentido, Kuhn,²⁸ quien revisó su concepto de paradigma numerosas veces se refiere a la perpetuación de los paradigmas en boga gracias a los manuales de las disciplinas, que al iniciar a los estudiantes en las mismas les enseñan a integrarse en la comunidad científica a partir de sus leyes. En otras palabras, los alumnos ingresan en un campo de estudios desde la visión de mundo y de las reglas de investigación que exigen los paradigmas del momento, y se dedican a buscar las soluciones a los problemas que los mantienen en boga. Esto crea la sensación de ser parte de un colectivo que trabaja con el mismo marco mental y en pos de una finalidad común, lo que descarta las opciones insuficientemente fundamentadas de los desconocedores de estas normas. Añade Bourdieu:

El campo científico, como sistema de relaciones objetivas entre posiciones adquiridas (en las luchas anteriores), es el lugar (es decir, el espacio de juego) de una lucha competitiva que tiene por desafío específico el monopolio de la autoridad científica, inseparablemente definido como capacidad técnica y como poder social, o, si se prefiere, el monopolio de la competencia científica que es socialmente reconocida a un agente determinado, entendido en el sentido de capacidad de hablar e intervenir legítimamente (es decir, de manera autorizada y con autoridad) en materia de ciencia.²⁹

²⁷ Bourdieu, *Los usos sociales de la ciencia*, 16.

²⁸ Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, 115-165.

²⁹ Bourdieu, *Los usos sociales de la ciencia*, 12.

Este fenómeno, analizado desde la óptica bourdesiana, se identifica con un *habitus* profesional³⁰ que preserva las posiciones de los agentes como asentados y pretendientes, excluyendo de plano a los agentes externos al campo, y que halla su máxima expresión en la lucha que establece el paradigma dominante por no perecer ante la aparición de una propuesta que lo desbanque:

En todo similar en esto a un campo artístico fuertemente autónomo, el campo científico debe su especificidad, entre otras cosas, al hecho de que los competidores no pueden darse por satisfechos sólo por distinguirse de sus antecesores ya reconocidos, sino que se ven obligados, so pena de ser aventajados y “desclasados”, a incluir sus logros dentro de la construcción distinta y distintiva que los excede.³¹

Bourdieu muestra que campo científico y campo artístico operan de manera análoga incluyendo en su seno y legitimando a los agentes a partir de su ajuste a las reglas de juego y al reconocimiento de los paradigmas, entendidos estos como definiciones del objeto del campo. Pero además hay un espacio compartido y resultante de la conjunción de una disciplina con la investigación científica, que es el área teórica-intelectual dedicada al pensamiento autorreferencial de dicha materia y cuyo grado de desarrollo constituye el indicador del nivel de autonomía del campo en cuestión. Al igual que el resto del campo, la sección teórica implica a los asentados y a los pretendientes en un patrón de diferencia y repetición:

Introducir la diferencia es producir el tiempo [histórico del campo] (...) Las palabras, nombres de escuelas o de grupos, nombres propios, tienen tanta importancia porque hacen las cosas: signos distintivos, producen la existencia en un universo en el que existir es diferenciarse.³²

³⁰ Ver Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron, *Los herederos. Los estudiantes y la cultura*, 2ª ed., (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009): 64-67. El sociólogo se muestra muy crítico con la academia en lo que atañe a los profesores y sus intentos de autolegitimación al trazar unas relaciones de cercanía o lejanía con determinados autores. Desde el temario hasta las citas, el profesor gesta una imagen de sí a la par que se crea en las mentes de los estudiantes un deber de capital simbólico adquirido por la frecuentación de esas clases, traduciéndose en la autoimagen de haber adquirido un capital intelectual cuyo valor se habrá de reproducir asumiendo la tarea evangelizadora tanto del creador como de su profeta: «...la universidad predica siempre a los conversos: dado que su función última es obtener la adhesión a los valores de la cultura, no necesita obligar ni castigar pues su clientela se define por la aspiración más o menos confesa de entrar en la clase intelectual».

³¹ Bourdieu, *Los usos sociales...*, 19.

³² Bourdieu, «La producción de la creencia...», 221. Véase también Pierre Bourdieu, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, 1ª reimp. (Madrid: Taurus, 2015).

Esto ocurre porque hay un efecto de desviación del capital simbólico por el que los pretendientes son conscientes de contra qué han de manifestarse con tal de subvertir los valores y poner en crisis el paradigma, ya que los asentados transmiten lo que los ha consagrado y no pueden hacer más que repetirse si quieren mantener su autoridad:

...cuando el único capital útil y eficaz es ese capital desconocido, reconocido, legítimo, que se llama “prestigio” o “autoridad”, el capital económico que la mayoría de las veces suponen las empresas culturales sólo puede asegurar los beneficios específicos que produce el campo -y, al mismo tiempo, los beneficios “económicos” que siempre implican- si se reconvierte en capital simbólico. La única acumulación legítima, tanto para el autor como para el crítico, tanto para el comerciante de cuadros como para el editor o el director de teatro, consiste en hacerse un nombre, un capital de consagración que implica el poder de consagrar objetos (...) o personas...³³

El campo no se mantiene estático, las posturas divergentes trabajan para demostrar la pertinencia de sus propuestas. La manera de desbancar la acumulación de capital simbólico de una autoridad es a través de la generación de un capital simbólico propio, diferenciado, capaz de socavar las definiciones anteriores en una labor sobre el campo que comprueba la pertinencia teórica poniendo de manifiesto una nueva manera de entender su objeto, sea en la producción científica o en la producción de bienes.

Los productores renegados se valen de la necesidad de cambio aprovechándose de su potestad como revolucionarios con el fin de desbancar una visión del arte que se ha anquilosado en manos de los establecidos. No obstante, esta dialéctica entre los productores jóvenes o viejos, en función del momento en que sus obras se encuentran, pierde sus coordenadas en el proceso de canonización, que amalgama tendencias que fueron contrapuestas y lucharon entre sí por imponerse, y que con la academización se instalaron en el panteón del campo perdiendo los atributos subversivos. Igualmente, la imposición de una definición no invalida la existencia de los paradigmas anteriores, que se transforman volviendo a ser minoritarios, integrándose entre los casos especiales.

³³ Ibid., 154.

La socióloga del arte Nathalie Heinich ha observado que las luchas por el poder simbólico adquieren visos de disputa por la imposición de la definición dominante de lo que es arte, lo que implica asignar un estilo como el último eslabón en la historia del campo, identificado con una escuela o unos productores determinados. La obra es una declaración de intenciones: no es solamente una innovación formal, sino la idea misma de que aquello que se aporta es moderno, renovador, con lo que se generan axiomas excluyentes de lo que constituye una buena o mala obra dependiendo del paradigma artístico al que se haga referencia. Se estipulan unas formas sociales asociadas a esa definición de las reglas del campo, produciendo un cambio del *habitus* al mutar los parámetros de observación del mismo objeto.³⁴ En este sentido de creación de un modelo dominante iría la afirmación de Carlos Losilla en «Legislación, industria y escritura» (1989) cuando dice que las películas españolas entre la abolición de la censura (1977) y la llegada de Pilar Miró a la Dirección de Cinematografía (1982) adoptaron el modo de producción institucional como «Modo de Escritura Institucional»,³⁵ lo que significa que se pretendió una escritura uniforme de corte europeo, fuera cual fuese el género o la temática de los filmes, en función de la revalorización mercantil de los productos.

En los campos artísticos lo que está en disputa es el valor del arte,³⁶ que se funda en las luchas por determinar el valor individual de cada obra en sí. Y, del mismo modo que hay una *creencia colectiva* en el valor del arte, hay una *denegación colectiva* acerca de su relación con el valor mercantil:

³⁴ Nathalie Heinich, *El paradigma del arte contemporáneo* (Madrid: Casimiro, 2017).

³⁵ Carlos Losilla, «Legislación, industria y escritura», *Escritos sobre cine español 1973-1987* (Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989): 33-43.

³⁶ Los valores no son simplemente impuestos por los dominantes, sino que hay divergencias entre los valores que los grupos consideran preponderantes; por ejemplo, la autenticidad puede ser un valor muy importante en relación con el arte moderno, pero no tanto para el arte contemporáneo. Hay una objetivación de los valores, los objetos encarnan esas valoraciones y se les adjudican precios en función de la creencia colectiva en que se los simboliza. En Bourdieu, el interés del actor es el de mantener la dominación a través de sus sistemas de valores repetidos y traspasados a los objetos, a lo que Nathalie Heinich opone la existencia de sistemas públicos y privados de valores en el interior de cada agente: privadamente puede haber un criterio de acumulación de capital simbólico que guíe las actitudes, a la par que públicamente se defiende el beneficio general del campo. La teoría de Bourdieu estaría soslayando la importancia de los sistemas de valores en la génesis de los campos: en primer lugar, en la existencia de unos objetos cuyas valoraciones los separan de otros campos (valor-objeto); en segundo, en la crítica u opinión que suscitan dichos objetos incrementando su especialidad (valor-principio), y finalmente en la defensa y enseñanza de los principios que sustentan a ese campo (valor-grandeza). Nathalie Heinich, *Des Valeurs. Une approche sociologique* (París : Gallimard, 2017): 350-351.

Decir que el valor mercantil de la obra de arte no tiene proporción con su costo de producción es a la vez verdadero y falso: verdadero si solamente se toma en cuenta la fabricación del objeto material (...) falso, si se entiende la producción de la obra de arte como objeto sagrado y consagrado.³⁷

En las fechas marcadas por Losilla, el recurso a los Aparatos Ideológicos del Estado de Louis Althusser y al discurso de la programación social de Ferruccio Rossi-Landi por parte de un sector de la crítica identificado con presupuestos marxistas pretendía dar cuenta de la falsa antinomia cultura-mercado. Precisamente, si se quiere profundizar en los campos del poder no es preciso ir allí donde sus elementos dominantes son omnipresentes, sino examinar las estrategias de las que han de valerse en los sitios en los que nos empeñamos—infructuosamente— en que no se encuentren. Si queremos saber cómo opera el capital mercantil debemos preguntarnos dónde éste no está presente, y la forma de comprender de qué manera funcionan las fuerzas políticas y económicas en la interacción social es vislumbrar en qué circunstancias aquéllas son negadas o subvertidas, o de qué modo se han de transfigurar con tal de esconder y hacer más amable su presencia.

De este esfuerzo por su negación surgen los motivos que demuestran la violencia simbólica ejercida por los grandes poderes estructurales. El valor intrínseco del arte se funda así en lo que Bourdieu denomina *régimen de singularidad*, que lo opone al valor económico; el capital simbólico se erige en lo contrario al capital mercantil, si bien está estructuralmente determinado por análogas condiciones de litigio, posesión y carencia. De este modo, y esto es relevante para el caso del cine, la producción cultural oscilará entre dos polos, el de la *producción restringida* u orientada al futuro, y el de la *gran producción*, orientada al consumo rápido, una divergencia entre:

...la primacía dada a la producción y al campo de los productores o, incluso, al subcampo de los productores para productores, y la primacía dada a la difusión, al público, a la venta, al éxito medido por la tirada; o aun entre el éxito diferido y duradero de los “clásicos” y el éxito inmediato y temporario de los best sellers (...), entre una producción que, fundada sobre la denegación de la “economía” y del beneficio (...) ignora o desafía las expectativas del público constituido y cuya única demanda es la que ella misma produce...³⁸

Como se verá en el caso del corpus fílmico que comentamos en el capítulo 6, el valor simbólico de la obra de arte, que deviene valor económico, se construye dentro del *círculo de la creencia*, que involucra a los comerciantes, los críticos y los clientes. El comerciante de arte se encarga de la explotación de la obra del creador, desacralizándola al ponerle un precio y

³⁷ Bourdieu, «La producción de la creencia», 162-163. Véase también Nathalie Heinich, *Des Valeurs. Une approche sociologique* (París: Gallimard, 2017).

³⁸ «La producción de la creencia», 164.

situarla en un mercado, defendiendo tanto el valor simbólico como el mercantil de su autor protegido con el fin de realzar su prestigio.³⁹ Los comerciantes poseen una potestad de consagración proveniente de su relación con el campo, que los ha investido de una autoridad que es fruto de anteriores descubrimientos; conocen las reglas y han sido aceptados en este mundillo, participan de un doble juego en el que se erigen en guardianes de los productores a los que representan frente al mercado a la vez que los vinculan a él. En el caso del cine, nos encontramos con que este papel es desempeñado por los distribuidores y exhibidores en los circuitos comerciales, mientras que las filmotecas y cineclubes tendrían una función más enfocada a la circulación de la producción restringida. Por su parte, los críticos establecen una colaboración con los comerciantes al contribuir a la consagración de los productores y a la valorización económica de sus obras: «descubriendo nuevos talentos orientan las elecciones de vendedores y compradores por medio de sus escritos o consejos...».⁴⁰ Los críticos también reproducen las distribuciones estructurales de los objetos en el espacio, es decir, se posicionan como conservadores o revolucionarios en función de las ideologías que defienden, con lo que los públicos son capaces de ubicar su orientación con acuerdo a la posición en el campo intelectual. La obra de arte no estaría completa conceptualmente sin el público final, los clientes, que la dotan de valor en la apropiación material (el coleccionista) o simbólica (el espectador) y en su identificación objetiva o subjetiva con la misma.

La creación se define como consecuencia de lo que el *habitus* y la posición ocupada permiten al artista. Al final, el que crea es el campo en su conjunto,⁴¹ pues el artista simplemente pone a funcionar su *habitus* y produce en el espacio que le es concedido o que ha logrado conquistar gracias a la intervención de comerciantes, críticos y público. La obra sufrirá, entonces, dos procesos creativos: el fáctico, que corresponde verdaderamente al

³⁹ Ibid., 156.

⁴⁰ Ibid., 159.

⁴¹ Ver Carlos Altamirano, «Campo intelectual», *Términos críticos de sociología de la cultura*, Carlos Altamirano dir. (Buenos Aires: Paidós, 2002): 10: «Una intención se especifica como proyecto intelectual concreto, objetivado en obras particulares, a través de la dialéctica que se establece entre sus exigencias y el campo intelectual del que forma parte. Ni una obra, científica o literaria, ni un escritor se conectan con la sociedad global, ni siquiera con su clase de origen o de pertenencia, de manera directa, sino a través de la estructura del campo intelectual. Por otra parte, las presiones de la estructura social y sus tendencias no actúan sobre los miembros del campo intelectual sino por mediación de éste. De manera que, para Bourdieu, el campo intelectual constituye el principio mediador por excelencia en aquellas sociedades donde la producción de bienes simbólicos se ha configurado como dominio relativamente autónomo. El campo intelectual opera, además, sobre cada miembro devolviéndole una imagen pública de su obra —su valor, su verdad, etcétera—, con la que el creador debe ajustar cuentas, necesariamente, así sea para rechazarla.»

artista, y el simbólico que le atribuye el círculo de la creencia.⁴² Cuanta mayor sea la autonomía del campo en cuestión, más importancia tendrán los intermediarios, habrá más agentes compitiendo y desarrollando capital simbólico, lo que equivale a un sector intelectual de peso capaz de determinar la canonización de sus representantes.

0.3.2. Heteronomía y proceso de autonomización

Un campo con fuerte intrusión externa constituye una heteronomía,⁴³ un espacio que empieza a despuntar en características propias y que no consigue desarrollar su capital simbólico por la dependencia —forzada o parasitaria— a un campo superior. La heteronomía es asimismo la situación de sumisión de los productos y agentes ante la preponderancia del valor económico de las transacciones sobre su valor estético y

⁴² En el caso del cine, siendo las películas el resultado de una labor colectiva hecha expresamente para su exhibición masiva, se dan dos particularidades: en primer lugar, las tareas creativas se diversifican en varios agentes bajo una mayor dependencia mercantil y, en segundo, la condición de la publicidad bajo la forma de retorno de la inversión o de excelentes críticas marcará en buena medida su éxito o fracaso entre su público objetivo.

⁴³ Hay diversos paralelismos entre las observaciones de Weber acerca de la religión y el campo del arte. En primer lugar, la comunidad religiosa es autónoma de la comunidad étnica, por lo que ha de formar una esfera distinta. Esta deriva a lo largo de la historia hacia un culto irracional que promete bienes futuros fuera de este mundo o sin un componente material, del mismo modo que el campo del arte se funda en una creencia en la obtención de un capital cultural que brinda una legitimidad que no se puede obtener por medios puramente materiales; este carisma es un don otorgado y reconocido, tanto en la religión como en el campo del arte (Heinich, 2017). Por otra parte, las comunidades religiosas se vuelven agrupaciones hierocráticas que fundan su poder de mandamiento «en el monopolio del otorgamiento o denegación de valores sagrados». Esto recuerda a la capacidad sancionadora de los elementos centrales del campo del arte, imbuidos de esa legitimidad carismática en la que interviene, asimismo, la noción de profesionalización del culto del que toman posesión los intelectuales de la religión, asumiendo el monopolio de los rasgos administrativos del don religioso, lo mismo que los agentes del campo del arte que se transforman en entendidos, descubridores o instituciones académicas. Los grupos que adquieren honor social basan esta distinción en la obtención de un conocimiento vedado a los profanos, de igual modo que ocurre con la educación artística en las capas altas de la sociedad.

Cuando Bourdieu habla del artista se está refiriendo a él en los términos en los que Weber habla del asceta y del místico, en la renuncia al mundo, entendido éste como una estructura económica materialista, con clases y posiciones, para estar más cerca del arte puro, con el desinterés del religioso y del devoto. Otro aspecto en el que el campo del arte se asemeja al religioso es en la estructura de dominación: dice Weber que los sucesores de un profeta o salvador carismáticamente habilitados son los que regulan la conducta, potestad que luego pasa a la «hierocracia sacerdotal», igual que en el campo del arte un movimiento dominado que lucha para salir de su situación y desbancar a los dominantes cambiando las reglas del juego se ve luego convertido en el paradigma dominante. La asociación hierocrática es una asociación de dominación porque administra el bien que los demás desean plegándose a sus condiciones, puesto que «Un determinado mínimo de *voluntad* de obediencia, o sea de *interés* (externo o interno) en obedecer, es esencial en toda relación auténtica de autoridad». En Max Weber, *Sociología de la religión* (Buenos Aires: La Pléyade, 1978).

simbólico. La autonomía, por su parte, implica la defensa del juicio estético por encima de cuestiones externas.⁴⁴

El proceso de autonomización de un sector o una disciplina se compone de tres fases. En el primer estadio, la disciplina es parte de otro campo más extenso o cuya dependencia con los campos del poder político, económico o eclesiástico es tal que no permite hablar siquiera de un campo en vías de emancipación (caso del cine español bajo la censura franquista). Su capital se está constituyendo, lo mismo que su estatuto artístico, y es en el seno de las luchas por su liberación a partir de los elementos vanguardistas —que empiezan a entrar en contradicción con la ortodoxia del campo mayor— que empieza su tiempo propio.⁴⁵ La fase segunda es inherente a un campo cuyas instituciones están en vías de consagración: posee características, agentes y capital que le son exclusivos, incluso es posible que existan instancias de legitimación que le pertenezcan y que se haya emancipado de los discursos teóricos del campo que lo vio nacer (como ocurría con las escasas instituciones, medios especializados y circuitos independientes de producción y exhibición en las postrimerías del régimen); no obstante, permanecen elementos de poder de otros campos o faltas profundas que no permiten la autonomía. Esta llegará en último término cuando el campo, además de contar con sus instituciones de legitimidad basadas en el capital simbólico, con un peso social específico y con sus agentes compitiendo en la denominada «economía denegada» o «del revés», tenga también un público claro y entendido al que dirigirse (lo que finalmente sucedió en España con el ingreso del estudio del cine en la universidad, las publicaciones teóricas locales y la autonomía de las filmotecas).

Los regímenes totalitarios, recordaba Bourdieu,⁴⁶ en su control absoluto y dirigido de las actividades culturales y del derecho fundamental de reunión y asociación, sumen a los campos artísticos en un estado de heteronomía, pero incluso en democracia un arte, en nuestro caso el cine, es susceptible de acabar inmerso en una heteronomía de carácter más débil debido a la injerencia de políticas tendientes a favorecer una cierta clase de filmes o cuando las presiones económicas del mercado benefician a las grandes empresas y no hay una crítica especializada sólida. Si las instituciones consagradoras no están suficientemente desarrolladas, es el valor mercantil el que posee el mayor peso del campo.

⁴⁴ Gisèle Sapiro, *La sociología de la literatura* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016), 37.

⁴⁵ Bourdieu, «La producción de la creencia...», 220.

⁴⁶ Bourdieu, «La marchandisation de la culture», *Inter*, n. 80 (2001) : 5.

Sin embargo, la autonomía es relativa en cuanto a que siempre hay al menos un sector que depende de juicios externos o del carácter mercantil de la transacción, si bien la fortaleza del campo puede comprometer a este segmento a un peso marginal. Como afirma Nathalie Heinich:

...ningún campo es totalmente autónomo, pues obligatoriamente los actores viven en varios campos al mismo tiempo (...) Pero, al mismo tiempo, ningún campo es totalmente heterónimo, ninguno está sometido a determinaciones externas: en ese caso no se trataría de un “campo”, sino de una simple actividad carente de reglas o de estructuras específicas.⁴⁷

Si una disciplina estuviera totalmente sometida a otra no habría manera de diferenciarlas, puesto que se registrarían bajo los mismo parámetros; es con la aparición de rasgos distintivos que evidencian un nuevo criterio de valoración de los bienes del campo que empieza a vislumbrarse la posibilidad de una disciplina disruptiva. Al estar unos en relación con otros a través de los agentes que los conforman, los campos poseen sectores en donde valores extrínsecos a ellos mismos conviven con los intrínsecos; un ejemplo de esto sería la crítica cinematográfica que además de valorar los aspectos estéticos, retóricos y artísticos de un filme remarcan la importancia de su contenido moral.

La mediación de agentes, la proliferación de profesiones o instituciones que regulan, crean y pelean por el capital simbólico diversifican los tipos de relaciones, haciendo que éstas obtengan una importancia que supera a la que intentarían imponerles desde otros campos, puesto que: «...cuanto más mediatizada por una red estructurada de posiciones, instituciones, actores, está una actividad, mayor es su tendencia a la autonomía de lo que pone en juego: el espesor de la mediación es una función del grado de autonomía del campo».⁴⁸ Es por ello que la especialización es un rasgo de independencia, esencialmente en lo que atañe a las áreas científicas y teóricas, pero también en las áreas productivas.

Si nos atenemos a la definición darwiniana de la ciencia que brinda Thomas Kuhn, en consonancia con lo aportado por Nathalie Heinich, cuantas más ramas, subramas y profesiones asociadas, más densas serán las redes de los agentes, y así habrá menor injerencia de lo que no sea inherente al campo, simplemente porque lo ajeno no estaría en condiciones de comprender esas correspondencias tan específicas que provienen del paradigma y sus reglas. La especialización exige una conciencia muy profunda de la disciplina en sí que permita entrever la importancia de un aspecto en apariencia nimio en el entramado de algo mucho más grande. Ante esa pericia en las minucias, el poder

⁴⁷ Heinich, *Sociología del arte*, 71-72.

⁴⁸ Heinich, *Sociología del arte*, 72.

heterónimo va perdiendo fuerza, sus rasgos hereditarios se van perdiendo con cada nueva generación. Cuanta mayor referencia a sí mismo en sus ramas más diversificadas, más cerca se halla el campo del *autotelismo*. Como explica Gisèle Sapiro sobre los campos literarios:

...la autonomía se caracteriza por el principio de “autotelismo” (el hecho de ser su propio objetivo) y de autorreferencialidad (la referencia a la historia del campo) (...) En cambio, las situaciones de fuerte heteronomía se caracterizan por la intervención de fuerzas extraliterarias para arbitrar los conflictos internos al campo, según criterios éticos, políticos o económicos a los que se subordinan las apuestas estéticas.⁴⁹

El autotelismo es a la vez una particularidad que permite la autonomía y una consecuencia de los elementos emancipatorios del campo, los cuales ya están presentes desde su configuración como tal. La necesidad del debate y de la especialización emerge de la conciencia de diferencia con respecto al campo mayor que lo vio nacer. Sin embargo, si estos rasgos no son tan evidentes, es preciso importarlos,⁵⁰ lo que obliga a un corte epistemológico que equipara los tiempos de la historia del campo con los de los problemas paradigmáticos; es decir, ante la falta de revoluciones propias que saquen a la disciplina de un estancamiento, se requieren paradigmas críticos ajenos o innovaciones técnicas que aceleren los tiempos de su autonomización en cualesquiera de sus estadios. Así, como se verá en el capítulo 3, la teoría desarrollada por la semiótica sobre los sistemas lingüísticos servirá de acicate para la investigación del «lenguaje» del cine por Christian Metz, principalmente, lo que elevará al cine a objeto de estudio académico.

0.3.3. La importación del capital simbólico

En la conferencia «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées», Bourdieu razonaba la interacción de los agentes en competencia por el capital simbólico como una suerte de import-export⁵¹ intelectual que sería parte de una «ciencia de las relaciones internacionales en materia de cultura»:

⁴⁹ Sapiro, *La sociología de la literatura*, 38.

⁵⁰ Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, 124: «Es ésta la situación que crean las escuelas típicas de los primeros estadios del desarrollo de una ciencia. Ninguna historia natural se puede interpretar en ausencia de al menos algún cuerpo implícito de creencias teóricas y metodológicas entrelazadas que hagan posible la selección, la evaluación y la crítica. Si este cuerpo de creencias no está ya implícito en la colección de hechos, en cuyo caso disponemos de algo más que de “meros hechos”, entonces ha de tomarse de fuera, quizá de una metafísica dominante, de otra ciencia o de circunstancias personales e históricas»

⁵¹ De esta idea parte la discípula de Bourdieu, Pascale Casanova, para explicar los mecanismos de intraducción y extraducción y el peso de las lenguas de acuerdo con su capacidad para hacer circular sus productos fuera de sus fronteras frente a la debilidad de aquellos campos nacionales-lingüísticos

On croit souvent que la vie intellectuelle est spontanément internationale. Rien n'est plus faux. La vie intellectuelle est le lieu, comme tous les autres espaces sociaux, de nationalismes et d'impérialismes, et les intellectuelles véhiculent, presque autant que les autres, des préjugés, des stéréotypes, des idées reçues, des représentations très sommaires, très élémentaires, qui se nourrissent des accidents de la vie quotidienne, des incompréhensions, des malentendus...⁵²

No podría entenderse la premisa de la circulación de las ideas sólo desde las luchas por la traducción, sino también por el interés de los agentes en modernizar a partir de nuevos modelos reconocidos en esos otros campos. Se trataría de una apropiación de capital simbólico que revierte en un mayor capital simbólico para la escuela, autor o género que introduce la novedad con tal de contestar al poder dominante, aunque en relación de solidaridad con elementos semejantes pertenecientes a otros campos.

Hay tres efectos en la circulación de textos de acuerdo con Bourdieu, que se centra únicamente en la introducción de capital simbólico por medio de la traducción. En primer lugar, la circulación entre contextos distintos implica que se pierde el contexto de origen y por ende la idea viene herida por una falta, en ocasiones ocasionada por el paso del tiempo. Los sistemas de valorizaciones distintos pueden dar lugar a otras interpretaciones nuevas con respecto al contexto de origen que no eran las de su autor; todavía más cuando el traspaso es de disciplina a disciplina y cambia el objeto de aplicación, se produce una desviación conceptual. En segundo lugar, la transferencia realiza operaciones de selección a partir de agregados o supresión de partes por otros autores que revisan la obra, o por la integración en obras colectivas o en líneas editoriales determinadas. Esto se relaciona con el tercer efecto, que es que las categorías de percepción del ámbito de destino pudieran tergiversar el trabajo original con un propósito manifiesto.

La consideración del cine dentro de los sistemas semióticos -como se verá en el capítulo 3- implicó la traducción de marcos conceptuales elaborados desde teorías lingüísticas y antropológicas para analizarlo como caso especial de los signos. Fue a partir de esta

que deben importar más que producir lo propio. Para ello se sirve de la noción de «meridiano», que consiste en una representación geográfica-temporal de los polos de dominación de los campos. La traducción de textos en lengua dominada hacia una lengua central es una vía de autonomización respecto del campo mundial que permite la aparición de estratos autosuficientes dentro de los campos nacionales dominados. En los espacios dominados, pelear por el acceso a la traducción es luchar por la constitución de un espacio cosmopolita y el reconocimiento de unas obras que se ajusten a los requerimientos estéticos o temáticos del meridiano. Pascale Casanova, *La República Mundial de las Letras* (Barcelona: Anagrama, 2001).

⁵² Pierre Bourdieu, «Les conditions sociales de la circulation internationale des idées», en *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 145 (2002): 3-8.

consideración que el cine pudo hallar un sustento científico para su estudio, lo que le permitió analizarse como acto comunicativo encarnado en la imagen fílmica.⁵³

El concepto de «teoría ambulante» de Edward Said, nos puede servir, pese a sus diferencias metodológicas con respecto a Bourdieu, para pensar en otros aspectos de la circulación de la teoría. Said indica en *El mundo, el texto y el crítico*⁵⁴ que hay un conjunto de condiciones de aceptación que ha de superar una teoría, desde las resistencias a su importación por parte del campo de llegada a la deformación de las ideas tras la recepción, lo que supone ir un paso más allá del momento de la introducción del texto en el repertorio y evaluar qué queda de la teoría que este texto introdujo en el campo al revisar la citación que se hace de ella y qué posición pasa a ocupar respecto al contexto de partida, es decir, si consigue tomar la centralidad o se queda en la periferia científica, ya que conquistar la teoría es ocupar un espacio de reflexión, imponer nuevos modos de pensamiento, transformar la percepción del objeto. En el caso del campo cinematográfico español, en los capítulos 3, 4 y 5 se estudiará cómo circula, cómo «viaja» el pensamiento acerca del cine desde los contextos francés e italiano a través de un capital objetivado (artículos de prensa, revistas especializadas, libros) o de un capital personal (críticos, estudiosos, directores) que se mueve en instancias de intercambio de debate público, con el fin de detectar en las referencias la implementación de sus conceptos. Conviene recordar aquí las palabras de Kuhn:

... si es correcto que cada revolución científica altera la perspectiva histórica de la comunidad que la sufre, tal cambio de perspectiva habría de afectar la estructura de los textos y publicaciones de investigación posrevolucionarias. Como posible indicador de que se ha producido una revolución habría que estudiar uno de esos efectos, a saber; el cambio de la distribución de la bibliografía técnica citada en las notas de los informes de investigación.⁵⁵

Si se quiere reconocer cuál ha sido el impacto de una teoría y si ha logrado erigirse en un paradigma de observación de la realidad aceptado —o al menos hecho entrar en crisis al paradigma dominante— es preciso contemplar si ha habido una mayor aparición en la referencia bibliográfica, y la citación y la inclusión de ésta en la metodología de análisis de

⁵³ Los encuentros de Pesaro que tienen lugar desde 1965 y donde en 1966 Christian Metz presentó su trabajo sobre «los elementos semiológicos del film» pretendían «poner sobre la mesa y a debate las nuevas metodologías analíticas necesarias para poder abordar en toda su complejidad los retos conceptuales, estéticos y políticos que planteaban las novedosas obras cinematográficas». Santos Zunzunegui, «El estupor de lo nuevo. Pesaro y la “nueva crítica”», en *En torno al nuevo cine italiano*, coordinado por José Enrique Monterde, (Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2005), 143.

⁵⁴ Edward Said, «La teoría ambulante», *El mundo, el texto y el crítico* (Madrid: Debate, 2004).

⁵⁵ Kuhn, *La estructura de las revoluciones...*, 95-96.

los datos. La teoría sirve también a los propósitos de responder a una situación social e histórica del campo, como defendía Said, en muchos casos eliminando el componente revolucionario de la misma con la institucionalización, a pesar de haber sido introducida con ese propósito subversivo. La teorización y la abundancia de paradigmas y rupturas serán, entonces, una seña de identidad de los campos que están emancipándose.

La envergadura que las propuestas teóricas que procuren adoptar el fenómeno técnico le otorguen a las mismas en su armazón expositivo dependerá asimismo de las condiciones del campo de llegada, es decir: lo que en un campo determinado se concibe como un cambio de paradigma, en el que ha realizado el *transfert* puede ser solamente una desviación del paradigma dominante que explique una anomalía transitoria sin llegar a convertirse en un nuevo ejemplo, sobre todo por las mediaciones que operan —el tiempo transcurrido hasta el pasaje es una de ellas— resignificando la obra. De cualquier modo, la aparición de un nuevo paradigma es indicativo de que ya no es posible pensar los retos de hoy con las estructuras del pasado. Si un nuevo paradigma da una definición más rígida de lo que ha de integrar la batería de rompecabezas a resolver, esto quiere decir que las preguntas redundarán en una mayor especialización y refuerzo de la búsqueda de autonomía.

0.3.4. El cine como esfera cultural «en vías de legitimación»

A pesar de haberle dedicado algunas páginas en diversas publicaciones, Pierre Bourdieu no desarrolló un análisis específico del campo cinematográfico y de sus agentes, los escasos renglones en los que ha hablado del cine se refieren al consumo. Por su pertenencia a la esfera de lo legítimo, la erudición en esta materia y sus teorías o técnicas es excepcional «porque nada obliga al esfuerzo por adquirir, conservar y transmitir ese cuerpo de conocimientos que forma parte de las premisas obligadas y de los acompañamientos rituales de la “degustación” culta».⁵⁶

⁵⁶ Bourdieu, *Un arte medio*, 163: «Así, por ejemplo, el jazz, el cine o la fotografía no suscitan (porque no la reclaman con la misma urgencia) la actitud de respeto que suscitan las obras de cultura consagradas. Es cierto que algunos virtuosos transfieren a esas artes en proceso de legitimación los modelos de comportamiento que tienen curso en el dominio de la cultura tradicional. Pero, en la medida en que no existe una institución encargada de enseñarlas metódica y sistemáticamente como partes constitutivas de la cultura legítima, la mayoría de la gente las vive de un modo completamente diferente, es decir, como simples consumidores. Si el conocimiento erudito de la historia de esas artes y la familiaridad con las reglas técnicas o teóricas que las caracterizan es algo excepcional es porque nada obliga al esfuerzo~ por adquirir, conservar y transmitir ese cuerpo de conocimientos que forma parte de las premisas obligadas y de los acompañamientos rituales de la "degustación" culta».

En sus primeras investigaciones, la falta de un área teórica avanzada capaz de transmitirse por medio de la enseñanza —carencia que se suplía con la cinefilia de las revistas y cineclubes— convenció a Bourdieu de que el cine no era un campo consagrado. La disposición a la frecuentación de obras reconocidas por el canon académico se extiende a otros campos no reconocidos, lo que significa que los que tienen predisposición al consumo cultural, normalmente un público joven, urbanita, de clases medias,⁵⁷ realizan ese consumo no sólo de lo que les llega por imperativo escolar, sino también del cine y de la fotografía, empleando en ellos idénticos mecanismos de legitimidad (conocimiento de nombres propios, de escuelas, de técnicas, etc.), que tratan según han aprendido a hacer con las obras de cultura para demostrar su sapiencia.⁵⁸ Las competencias en el conocimiento del campo cinematográfico proceden de las adquiridas mediante la cultura consagrada, son disposiciones que emanan de una educación regulada: «Provista de un conjunto de esquemas de percepción y apreciación, de aplicación general, esta disposición transportable es la que inclina hacia otras experiencias culturales y permite percibir las, clasificarlas y memorizarlas de distinta manera...».⁵⁹

Es interesante que las menciones a los hábitos de consumo del cine en Bourdieu estén fundamentadas en los sectores estudiantiles, ya que estos acaban de salir del sistema escolar obligatorio que proporciona las preferencias del gusto dominante alrededor de unos principios que el sociólogo compara con una gramática, es decir, con unos paradigmas racionalizadores de un sentido de belleza adecuado a unas reglas o preceptos que desvía la atención del mismo hecho de la imposición de una estética culta. Asimismo, nos dice que cuando se aspira a una titulación académica se desea también pertenecer a la clase social representada mayoritariamente por esa esfera, con lo que se adquieren sus *habitus* asociados. De esta manera, el conocimiento de las esferas no legitimadas es una especie de revancha contra la imposición de los rangos de clase en la que los estudiantes persiguen una subversión de su estatus social al mostrar erudición en un campo cuya difusión está fuera del control académico:

Al contrario, unas artes medias como el cine y el *jazz* y, más aún, los cómics, la ciencia ficción o la novela policíaca están predispuestas a atraer las inversiones, ya sea de quienes no han logrado por completo la reconversión de su capital cultural

⁵⁷ Ver Pierre Bourdieu, *La distinción*, 656 infra nota 19: «Es en el seno de la pequeña burguesía con capital cultural donde principalmente se encuentran «cinéfilos» apasionados, cuyos conocimientos de los directores y actores cinematográficos se extienden más allá de la experiencia directa de las películas correspondientes».

⁵⁸ *Ibid.*, 30.

⁵⁹ *Ibid.*, 32.

en capital escolar, ya sea de quienes, no habiendo adquirido la cultura legítima según el modo de adquisición legítimo (es decir, mediante una familiarización precoz), mantienen con ella una relación objetiva y/o subjetivamente desafortunada: estas artes en vías de legitimación, que los grandes poseedores de capital escolar desdeñan u olvidan, ofrecen un refugio y una revancha a aquellos que, al apropiárselas, hacen la mejor aplicación productiva de su capital cultural (sobre todo si este no está escolarmente reconocido en su totalidad), atribuyéndose el mérito de poner en duda la jerarquía establecida de legitimidades y beneficios.⁶⁰

La permanencia de una cultura alejada de lo mercantil precisa de una educación estética que permita el disfrute y fomente el deseo de los productos culturales más sofisticados. En relación con los filmes, Bourdieu ofrece unas conclusiones en *Los herederos*, libro cuya publicación se sitúa en la órbita temporal del Mayo del '68, marcado por la existencia de grupos estudiantiles comprometidos no sólo ideológicamente, también con la cultura de vanguardia y con un cine que se politiza y se vuelve militante. El saber del cine era potestad de los estudiantes fuera de la universidad, sin ser patrimonio únicamente de las clases más cultivadas:

...si la erudición cinematográfica está distribuida de acuerdo con la lógica del privilegio que brinda a los estudiantes provenientes de medios acomodados el gusto y el placer de transferir a terrenos extraacadémicos los hábitos cultos, la frecuentación de cineclubs, práctica a la vez económica, compensatoria y cuasi académica, parece ser sobre todo un hábito de los estudiantes de sectores medios.⁶¹

En España, la oposición antifranquista gestionaba por esas mismas fechas un frente cultural por medio del que contrarrestar los discursos hegemónicos, en el que el cine estaba contemplado como un elemento muy poderoso de contrainformación, un uso que ya venía haciendo de forma más solapada el PC con la infiltración de sus pensadores y creadores en las industrias culturales (en la productora UNINCI, por ejemplo). La etapa conocida como la del «desarrollismo», comenzada a fines de la década de los 50, había permitido el crecimiento de las clases medias y el aumento del consumo, lo que había posibilitado, entre otras cosas, la aparición en 1967 de las salas de Arte y Ensayo, de las que se hablará en el epígrafe 2.4. No obstante, recordaba José Enrique Monterde en «El cine moderno en España» (2015) que «La idea de film como vehículo de ideas, como vía de expresión personal-autoral, como paralelo a las formas tradicionales de la acción cultural, no estaba apenas arraigada en el marco español»,⁶² y que si en Francia e Italia había habido una

⁶⁰ Ibid., 99

⁶¹ Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron, *Los herederos. Los estudiantes y la cultura*, 2ª ed. (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009): 36-37.

⁶² José Enrique Monterde, «El cine moderno en España», *Crónica de un desencuentro. La recepción del cine moderno en España*, coordinado por José Enrique Monterde y Marta Piñol (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2015), 62.

institucionalización temprana del cine había sido por el interés que había despertado en algunos intelectuales.

El lugar de la enseñanza y la transmisión de la erudición en materia de los valores de la cultura ortodoxa es la universidad, donde a su vez resulta difícil, decía Bourdieu en *Los herederos*, encontrar doctos en materia cinematográfica: el cine es un capital de quien ya manifiesta un acercamiento a la cultura tradicional en una correspondencia directa.⁶³ Al ser incipiente el estudio de los realizadores y sus obras en la academia,⁶⁴ las instancias de legitimación estaban todavía en manos de las revistas especializadas, los clubes, premios y festivales. Si la definición de un arte es potestad de los asentados, es de esperar que para Pierre Bourdieu en 1966 el cine todavía fuera un arte por legitimar, inmerso como estaba en la efervescencia de su teoría —con la semiótica reclamando el espacio central— y de su práctica, con unos cines modernos que venían a poner en solfa los modos de producción y representación institucionales, reclamando a su vez una nueva óptica analítica desde la que se realizara la lectura de sus textos. Los recién llegados estaban construyendo el capital simbólico propio que finalmente iba a desbancar a los sistemas de valorización establecidos en cuanto la crítica, la teoría y la práctica se pusieran de acuerdo, como pretendieron las mesas redondas del festival de Pesaro, capaces de reunir en ese año a Christian Metz, Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini y Gianni Toti bajo el título de «Por una nueva conciencia crítica del lenguaje cinematográfico».⁶⁵

La educación es necesaria en la evaluación correcta de las obras, se requiere transmitir el valor del sistema expresivo con el fin de mantener el capital simbólico acumulado y traspasar la apreciación de la mera valía comercial gracias a los parámetros de la economía inversa inherente al campo en cuestión. Desde la óptica bourdesiana, el problema del cine de aquel momento era que su educación no poseía una tradición tan larga ni tan unánime como otras disciplinas con cánones aceptados, de ahí que la apreciación fílmica se asemejara más a un debate acerca del compromiso político o de la autenticidad artística de los autores; la subjetividad de los juicios no contribuye a la homogeneización de una serie

⁶³ Bourdieu y Passeron, *Los herederos...*, 64-65.

⁶⁴ Si la cultura dominante ocupa los discursos académicos y se transmite por la educación reglada haciéndose accesible a las capas más amplias de la ciudadanía, esto implica un juego paradójico en la emancipación de las disciplinas: menor opacidad de sus elementos superficiales para llegar al gusto general, pero creación de una élite de entendidos capaces de juzgar los méritos de quienes intenten ingresar en sus filas. Es lo que Weber denomina una «relación social cerrada».

⁶⁵ Santos Zunzunegui, «El estupor de lo nuevo», 150.

de saberes, que es lo que consigue la institucionalización; puesto que la legitimidad de los distintos sistemas expresivos es independiente de la opinión de los sujetos consumidores, es precisa la opinión experta que se basa en unos criterios falsables que traspasan la mera apreciación del gusto personal. Bourdieu desestimaba el trabajo de las instancias mediadoras que ya estaban dignificando el cine a través de una búsqueda científica al centrarse en una falta de presencia institucional puramente académica; es decir, al asumir los criterios validadores de los dominantes.

En los casos de disciplinas que permanecen fuera de la cultura legitimada, la opinión goza de mayor libertad, mientras que dentro de las esferas consagradas la opinión del individuo se ve constreñida por reglas y actitudes estipuladas que incluyen un cierto componente litúrgico. El cine al que se refiere Bourdieu en 1966, (el mismo año en el que tiene lugar la presentación de «Consideraciones sobre los elementos semiológicos del filme» de Christian Metz,⁶⁶ no demanda de su consumidor un comportamiento reverencial excluyente debido a la falta de instituciones dedicadas a la enseñanza y prestigio que delimiten los comportamientos y saberes apropiados,⁶⁷ por más que los cinéfilos adopten conscientemente estas disposiciones y reivindiquen estos saberes. Tal vez porque el sociólogo no hace sus distinciones pensando en el campo cinematográfico en su conjunto, sino solamente en los hábitos de consumo cultural del sector estudiantil, lo que le impide observar, como sí hace con el campo literario, al resto de sus agentes.

En su intervención «Maîtres du monde, savez-vous ce que vous faites ?»⁶⁸ en la reunión anual del Conseil International du Musée de la Télévision et de la Radio del 11 de octubre de 1999, Pierre Bourdieu se interrogaba por el estado de las artes frente a la mercantilización de los años noventa, cuando el cine se hallaba bajo el mismo predicamento que la literatura y la pintura: primacía del «producto» por encima de la obra, dominancia del ciclo de producción corto sobre el ciclo de producción largo⁶⁹ y difusión de

⁶⁶ Ibid., 151

⁶⁷ Pierre Bourdieu, «Campo intelectual y proyecto creador», en *Campo de poder, campo intelectual* (Buenos Aires: Montessor, 2002): 30-36.

⁶⁸ «L'intervention de Pierre Bourdieu: Maîtres du monde, savez-vous ce que vous faites ? », *Liberation*, 13/10/1999. http://www.liberation.fr/medias/1999/10/13/l-intervention-de-pierre-bourdieu-maitres-du-monde-savez-vous-ce-que-vous-faites_287781

⁶⁹ En *La sociología de la literatura*, Gisèle Sapiro distingue tres pares de oposiciones que caracterizan a los campos bourdesianos: la pareja capital simbólico/capital mercantil, referida al grado de reconocimiento como valor de cambio propio de un campo contra el valor de cambio del producto; la pareja dominantes/dominados, referida a la posición que ocupan los agentes dentro del campo, lo que determina visiones enfrentadas del campo; y, finalmente, la tensión entre fuerzas de autonomía y de heteronomía. Dentro de estas oposiciones cabría también remarcar, con relación a

bienes culturales a través de grandes grupos mediáticos que persiguen ofrecer productos de consumo rápido y masivo de gusto medio de acuerdo a técnicas de marketing. El cine «de autor» empieza a carecer de circuitos de producción y exhibición, y los derechos del cineasta se retraen a las lógicas del Quattrocento pictórico, con el que el sociólogo establece una comparación:

Les luttes actuelles des cinéastes pour le « final cut » et contre la prétention du producteur à détenir le droit final sur l'œuvre, sont l'équivalent exact des luttes du peintre du Quattrocento. Il a fallu près de cinq siècles aux peintres pour conquérir le droit de choisir les couleurs employées, la manière de les employer, puis, tout à la fin, le droit de choisir le sujet (...) de même, pour avoir un cinéma d'auteurs, il faut avoir tout un univers social, des petites salles et des cinémathèques projetant des films classiques et fréquentées par les étudiants, des cinéclubs animés par des professeurs de philosophie cinéphiles formés par la fréquentation des dites salles, des critiques avertis qui écrivent dans les Cahiers du cinéma, des cinéastes qui ont appris leur métier en voyant des films dont ils rendaient compte dans ces Cahiers, bref tout un milieu social dans lequel un certain cinéma a de la valeur, est reconnu.⁷⁰

De estas consideraciones se desprende que, a pesar de la lucha por su autonomización, el cine es la más lastrada de las artes por el ciclo de producción corto y la obtención inmediata del beneficio económico a partir de la exposición y reposición casi semanal de películas, al tiempo que el cine de autor o dedicado a un público a largo plazo imita las condiciones de consumo de las artes consagradas sólo cuando es interés del consumidor trasmutado en entendido o cinéfilo. Precisamente, si tomamos por referencia la gestación del modelo de las *majors* en el sistema de producción industrial hollywoodiense, característico de una economía cultural de bienes de ciclo corto, resulta en un patrón que tiende a prescindir del criterio del público y que le ofrece lo que ya cree que va a elegir, como explica el filósofo I. C. Jarvie en su *Sociología del cine*:

Las distribuidoras no querían comprar películas que *creían* que no iban a ser exhibidas por los cines; éstos no querían exhibir aquellas películas que *creían* que el público no querría ver. Así, las decisiones de la producción fueron aún mucho más

la heteronomía/autonomía y los dominantes/dominados, las dos formas de producción de los campos artísticos, la restringida y la amplia. La restringida es la característica de la alta cultura que necesita de un público entendido y en cuya fortaleza se descubre la autonomía del campo, evidenciada en grupos vanguardistas o complejos que precisan de un conocimiento lo suficientemente profundo de la historia del campo para poder detectar su excepcionalidad y nueva apuesta estética (autorreferencialidad); contrasta con la cultura popular o de formas anquilosadas que se dirige al público amplio, que puede acceder a ellos por formar parte de una cultura base dada principalmente en la educación reglada. En este sentido, el cine como medio de comunicación de masas tiene la tendencia al público amplio y restringe una parte de su producción a los productos vanguardistas o «de autor». Aquí se obra un cierto sesgo por el cual hay cinematografías foráneas de las que sólo podemos conocer su «cine de autor», que llega por medio de instancias consagradoras y «muestras» en instituciones legitimadoras (filmotecas, cinetecas, cineclubes, alianzas culturales, etc.).

⁷⁰ Bourdieu, «Maîtres du monde, savez-vous ce que vous faites ?»

alejadas de cualquier contacto de hecho con el público: los artistas fueron contratados por lo que los productores *creían* (o por lo que los productores suponían que los distribuidores podían *creer*); los distribuidores fueron controlados por lo que ellos *creían* que los propietarios de cine *creían*, y los propietarios de cines lo fueron por lo que ellos *creían* que el público deseaba.⁷¹

De este modo, Hollywood colmó con imágenes en movimiento las aspiraciones al sueño americano del individuo promedio, de clases medias y medias bajas, muchos de ellos inmigrantes que desconocían la lengua del país o que incluso eran analfabetos. Según Jarvie, el origen social de los dueños de las *majors* contribuyó a fijar el criterio de gusto preponderante de las películas, que acabaron siendo fácilmente reconocibles y exportables⁷² a cualquier rincón del mundo, lo que causó que el meridiano de la producción de cine de ciclo corto pasara por Estados Unidos y que, por ende, la historia del cine se escribiera bajo el signo de su dominación, al menos en lo que concierne al volumen y a la extensión.

En los años sesenta, a pesar de la eclosión de los nuevos cines y de la aparición de instancias internacionales de intercambios teóricos como el arriba mencionado festival de Pesaro, si el campo estaba supeditado a una economía de ciclo corto, de cines que remedaban al norteamericano, era de prever que despertara las reticencias iniciales de Bourdieu para considerarlo consagrado: sus instituciones más importantes estaban en directa dependencia de la economía de mercado.

Para una gran parte de la población, el cine era un espectáculo al que se asistía, un acto social igual que una sala de baile,⁷³ la competencia con otras actividades de ocio que aparecieron después de la Segunda Guerra Mundial, como los programas televisivos, fue lo que contribuyó a una renovación de las estéticas.

Es decir que, prácticamente desde los años veinte del siglo pasado, el cine ha oscilado entre dos opciones, si exceptuamos la función propagandística: la comercial, que supone que el éxito en taquilla es la garantía de su valía, y la vanguardista, que pretende dotarse de similares estatutos refrendadores que las artes consagradas (canonización).

⁷¹ I. C. Jarvie, *Sociología del cine* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974): 74.

⁷² Las *majors* asumen la herencia de los géneros que creen que serán de un consumo mayoritario, como la comedia de situaciones, el melodrama, el musical, el relato de aventuras, en tanto los personajes intervinientes pueden ser fácilmente identificados con unas características de trazo grueso: el bueno, el malo, la mujer fatal, la mujer angelical, el enamorado y la enamorada, incluso el burgués y el trabajador. Estos estereotipos ayudan a que el cine pueda ser comprendido prácticamente por cualquier público (una vez superadas las dificultades perceptivas más básicas de sus primeros años).

⁷³ Jarvie, *Sociología del cine*, 155.

No hay que olvidar tampoco que un filme antes de ver la luz atraviesa una serie de valoraciones de su viabilidad económica por agentes a los que en nada concierne la pretensión de calidad artística final, y que inciden en cuestiones de presupuesto, elección de estrellas o locaciones. Esto remite a la anécdota contada por Bourdieu en el artículo «La génesis social de la mirada»⁷⁴ y a la que se está refiriendo al hablar de las luchas del arte: los pintores del Quattrocento debían introducir motivos que determinaran la riqueza del mecenas y la capacidad artística venía en lograr integrar el estatus económico del comendatario de la obra a través del uso de los colores más caros. En el caso del cine de ciclo corto, lidiar con las exigencias de taquilla o de contratación de determinadas actrices o actores que se presumen llenarán las salas es una situación comparable, de ahí la acusación de que esta situación es un retroceso al estado prehistórico del campo.

Al remarcar los efectos nocivos de la mundialización en el arte en «Maîtres du monde...», Bourdieu resalta el proceso de re-concentración de los estamentos de la producción audiovisual, lastrado no solo por un mayor peso de filmes de superproducción y efectos especiales —sin importar la procedencia pero con la impronta estética del *made in Hollywood*—, también a la pertenencia de los estudios a grandes corporaciones multimediales que dominan cadenas de televisión y prensa, devolviendo al cine a un lugar secundario con respecto a su cualidad artística conquistada. La receta que aporta para que el cine de vanguardia logre sobrevivir es la crítica y prensa especializada, destacando a su vez que se requiere de los gestos o las actitudes que fundan la asistencia a los cineclubes, de la afluencia de jóvenes a las filmotecas, de productores que no persigan únicamente un beneficio comercial y de directores que renuncien a rodar filmes de éxito inmediato. Lo que estas aseveraciones no ocultan es que debe haber un público especializado que el campo ha ido perdiendo en los últimos tiempos. La defensa de los valores de originalidad de estos autores será, de este modo, una «defensa de los valores de la Humanidad».⁷⁵ Como se verá, en el caso español desde la Transición y con la sanción del Decreto Miró en 1983 se tendió a adaptar la industria local a los requerimientos formales de un cine europeo y más tarde a una *world fiction* globalizadora con el capital simbólico que representó la entrada en el circuito internacional tras la obtención del Oscar ese mismo año.

En este sentido, es preciso remarcar un aspecto de la jerarquización de las artes no lo suficientemente subrayado, que consiste en el anquilosamiento de las prácticas consideradas

⁷⁴ Pierre Bourdieu, «La génesis social de la mirada», en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010): 245-246.

⁷⁵ Pierre Bourdieu, «La marchandisation de la culture», 6-7.

legítimas. Si en el orden de las esferas éstas se sitúan como establecidas sobre otras disciplinas que luchan por conseguir el mismo estatus, entonces las primeras harán prevalecer su condición repitiendo aquello que las sitúa, perdiendo el factor del dinamismo en favor de las disciplinas que intentan ingresar en el panteón, pues son ellas las que tomarán la delantera y crearán innovación a un mayor ritmo que las consagradas. En esa búsqueda de su estatuto artístico, las recién llegadas tenderán a reflejarse en las artes anteriores, con lo que seguirán aumentando el prestigio y el valor simbólico de las artes consagradas que son su modelo, contribuyendo en su hibridación a mantenerlas vivas. Esto implicaría pasar de una concepción de la cultura con un único eje que impone una verticalidad a otra con diversos polos en los que un arte determinado puede ejercer más o menos influencia sobre las demás. En el caso del objeto de estudio de esta tesis, salir de una postura verticalista de las artes nos permitiría ver el desarrollo simultáneo e interrelacionado de las formas y las técnicas, especialmente en lo que atañe a la reformulación del estatuto de la imagen cinematográfica con la aparición del audiovisual.

Nathalie Heinich ha manifestado, por estos motivos, que el enfoque de Bourdieu carece de una metodología que permita la observación de los agentes que participan en varios campos, precisamente porque entiende las relaciones en términos de subordinación o dominación y no contempla la interrelación o el intercambio:

Hay que cambiar el paradigma sociológico y, al abandonar la denuncia de las relaciones de dominación, observar las relaciones de interdependencia para comprender cómo -especialmente en arte- el reconocimiento recíproco es un requisito fundamental de la vida social y puede ejercerse sin que se convierta en una relación de fuerza o en la “violencia simbólica” que condena a los “ilegítimos” al resentimiento y a los “legítimos” a la culpa.⁷⁶

La solución que propone sería el contemplar la lucha entre los agentes desde un sentido paradigmático, es decir, que esa pelea por la imposición de unas definiciones sobre el objeto del campo en cuestión adquiriera los visos de unas disputas cordiales enmarcadas en la «ciencia extraordinaria» que ante el agotamiento de unas formas sociales y estéticas pretenden una renovación de orden natural y no de enfrentamiento. Además, los tres estadios del proceso de formación de los campos no son tan estancos y separados entre sí temporalmente, sino más bien fluidos. La crítica, en tanto que elemento de mediación y dentro del círculo de la creencia, hace ver que en los campos artísticos el paso de una actividad con productores especializados precisa de la relación con un público que entienda y demande el bien cultural, para lo que es necesaria esta intervención que, más adelante,

⁷⁶ Heinich, *Sociología del arte*, 75.

conforme se consolida la disciplina, se convierte en archivo de cara a su integración en la enseñanza reglada y posterior consagración. La crítica es la que empieza a conformar los repertorios de obras que compondrán el panteón de los consagrados o de los grupos de vanguardia, moviéndose en el entramado de relaciones de los agentes.

Si al principio de su actividad investigadora el sociólogo relativizaba a instancias como cineclubes, filmotecas o cinetecas, en sus últimas intervenciones públicas echó mano de ellas con el fin de defender al séptimo arte de la depredación del *blockbuster*. ¿Ha cambiado el orden de las jerarquías? De la lectura de estas menciones sueltas y no sistematizadas es posible concluir que su visión acerca de la independencia del cine se va modificando, pues pasa de no considerarlo lo suficientemente ritualizado por carecer de instancias específicas para la adecuación del consumo a unos hábitos de alta cultura a hacer una defensa de la necesidad de su protección frente a la regresión que supone su mercantilización, comparándolo con la caída en la heteronomía de la *world fiction* literaria. La densificación del entramado de mediaciones y la preponderancia dada a unas políticas culturales que fomentan el estudio del cine en los ámbitos académicos en los años setenta y ochenta, incluso en la introducción de las herramientas audiovisuales en las aulas de la educación básica, han sobrepasado sus consideraciones anteriores.

Son precisamente las cuestiones abiertas por el sociólogo las que enriquecen el espacio de la especulación. La teoría bourdesiana de los campos en lo que atañe a la producción cultural desplaza la pregunta sociológica acerca de *qué es el arte* en cuanto práctica social, y la transmuta en *qué convierte a algo en arte, quién lo convierte en arte y por qué lo convierte en arte*, lo que entraña subsidiariamente cuestionarse qué clase de procesos en el entorno social conllevan reconocer algo como un arte o una obra de arte, y en ese reconocimiento qué escalas de valor se emplean, de qué manera se producen subversiones de esas valoraciones y por medio de qué elementos históricos éstas se han operado. Estas preguntas servirán de acicate para detectar las funciones de los agentes, sus intereses y las transformaciones sociales que posibilitan o entorpecen con sus acciones la determinación de un espacio de posibilidades en el que las teorías y la crítica promueven o son parte de cambios en la estructura de los sistemas culturales.

1. El campo cinematográfico español bajo el estado de heteronomía

1.1. La definición heterónoma del objeto del campo

Hemos apuntado en la introducción que para dar una definición del concepto de campo cinematográfico español se ha de tener en cuenta la situación general de la actividad cinematográfica dentro de los límites del Estado y bajo la legislación vigente, donde los agentes conformarán un espacio de posibles en el que las relaciones de poder simbólico irán cambiando de acuerdo con los condicionantes políticos y económicos que tengan incidencia. Conviene, por tanto, recordar que el proceso de autonomización de un campo involucra tres aspectos: en primer lugar, la disciplina ha de contar con un grupo de productores especializados en esa actividad que se distinguen del campo mayor que los vio nacer; más adelante aparecen las instancias de consagración *inter pares* y una crítica especializada destinada, en tercer lugar, a la conformación de un público erudito que excluye a los profanos deslegitimando su juicio, aumentando el valor simbólico de los productos. Este proceso puede verse interrumpido en situaciones en las que los poderes dominantes detectan el potencial subversivo de estas actividades y se proponen incurrir en ellas, o cuando institucionalmente se las relega haciendo el acceso a su conocimiento más difícil para el público. Asimismo, son los sectores en pugna con el poder central los que promueven definiciones nuevas del objeto del campo, adquiriendo el empuje de una vanguardia.

En su exploración sobre el estado primigenio del campo, previo a la conformación de sus agentes, Víctor Rivas Morente destacaba un despliegue desigual del consumo del cine en el territorio que, no obstante, a principios del siglo XX ya era conocido en prácticamente todo el país. Esta propensión al aglutinamiento en dos focos, Barcelona y Madrid, debida al distinto grado de desarrollo de las ciudades, marcará al terreno de la producción hasta la llegada de la democracia. Rivas hace esta salvedad para destacar que, en el periodo por él estudiado (1906-1920), el cine formaba parte de una cultura urbana que chocó en los primeros años del cinematógrafo con la cultura tradicional madrileña. El despliegue del cine habría sido así consustancial a la urbanización de la capital.

No obstante, no podemos estar de acuerdo con él en la afirmación de que la amplia exhibición conseguida en la segunda década del siglo XX, la aparición de un sector de periodistas mejor formados intelectualmente y la adopción del largometraje narrativo por parte del público hayan sido los puntales de una autonomización efectiva del campo. Entendemos que el cine de entonces era una diversión más de las que proveía el panorama del ocio de las ciudades, muchas veces como parte del cartel de los teatros, que ofrecían

obras y películas en la misma función. En todo caso, estas tres facetas arriba apuntadas fueron el punto de partida en la génesis de un campo, no su estadio definitivo de autonomía, en primer lugar porque una disciplina tan ligada a los avatares de una tecnología, que no proviene de un linaje ancestral como la pintura o la danza, necesitó de un tiempo de búsqueda de su estatuto artístico. Las aportaciones de Ricciotto Canudo, Louis Delluc (fotogenia), Jean Epstein y Béla Balázs (visibilidad), además de la *Poetika Kino* (1927) de los formalistas rusos, dieron lugar a los incipientes estudios de cine, interpretados desde los estudios de estilística, que les otorgaban a los filmes la preeminencia de la función poética para describir en qué residía la cinematograficidad.⁷⁷

La autonomización conlleva desprenderse de los campos mayores que lo constriñen, por lo que el cine debió primero ser entendido como elemento estético además de negocio para poder comenzar su andadura en cuanto objeto distinto y dotarse así de instancias de apreciación basadas en su lenguaje propio, algo que llegaría sobre todo a partir de los años veinte con, por ejemplo, la creación del primer cine-club⁷⁸ a instancias de Ricciotto Canudo, quien elevó el cinematógrafo a la categoría de «séptimo arte».

En segundo lugar, porque si hay una homología entre las posiciones en el campo y los espacios geográficos ocupados,⁷⁹ el cine durante su periodo heterónimo vivió institucionalmente en una provisionalidad continua, a la que se vieron abocadas la Escuela Oficial de Cinematografía y la Filmoteca Nacional, análoga al kafkiano vagabundeo de oficina en oficina de los realizadores en busca de la aprobación de sus proyectos y de los medios económicos con los que llevarlos a cabo. La consideración propagandística del cine, siempre bajo las órdenes de un Ministerio de Información, lo supeditaban en cuanto medio para unos fines ajenos a sí mismo y así se le negaban sus necesidades intrínsecas, se le impedía construir su historia, y por lo tanto su memoria, mutilada en cortes de censura y calcinada o tergiversada durante la guerra.

⁷⁷ Yuri Tynianov et al., *Los formalistas rusos y el cine*, compilado por François Albèra (Barcelona: Paidós, 1998), 18.

⁷⁸ Jean Mitry, «De l'origine des Ciné Clubs», 1895, *Revue d'Histoire du cinéma*, n.3 (1987): 7-14.

⁷⁹ Sobre estas homologías espaciales habla Pierre Bourdieu en el artículo «La producción de la creencia», 166: «...el espacio físico es sólo el soporte vacío de las propiedades sociales de los agentes y las instituciones que, distribuyéndose allí, hacen de él un espacio social, socialmente jerarquizado».

1.2. Situación sociohistórica

Para comprender estos estados variables del campo es preciso un análisis diacrónico capaz de dar cuenta de las transformaciones del sentido sobre lo que ha de incluirse dentro de éste. Por ejemplo, los cines del exilio pueden ser vanguardias en lucha contra el poder dominante en un determinado momento histórico y con el tiempo ocupar la centralidad de un sistema cinematográfico «nacional» si así lo deciden las políticas de fomento y de subvención del país en cuestión.

En cuanto al campo cinematográfico español, la Guerra Civil primero y la dictadura después interrumpieron el normal desarrollo de la autonomización incipiente de la actividad, que se realizaba de manera muy similar a otros campos europeos⁸⁰ y había venido de la mano de la cultura empresarial del cinematógrafo, llegada a Barcelona desde las grandes urbes de París y Nueva York con la implantación de las sucursales de las productoras y de las salas exclusivas. Para Víctor Rivas:

Hacia 1913, con la producción de largometrajes, el campo cinematográfico se consolida, primero en Milán y después en Nueva York. Europa estaba sufriendo la I Guerra Mundial y Nueva York aprovechó la ocasión para distribuir largometrajes por todas las ciudades europeas. Además, ahora ya existe una crítica cinematográfica que defiende los largometrajes y respalda públicamente al campo cinematográfico. Así se implantó definitivamente el campo cinematográfico en Barcelona y el resto de ciudades españolas. Sin embargo, Madrid mantenía cierta resistencia cultural frente a este campo cinematográfico...⁸¹

Al final del conflicto bélico se produjo una inversión del proceso y la caída en un «tiempo cero» en el que se vació el mercado de los bienes simbólicos con tal de supeditarlos a la ideología dominante; el tejido productivo se fragmentó y muchos realizadores, artistas y miembros de los cuadros técnicos se exiliaron o acabaron en prisión, con lo que el poder empleó estrategias de control heterónomo que mantuvieran en su cauce a los que quisieran ingresar en el sector. Autores como José Luis Sánchez Noriega cifran en una quinta parte de los directores y guionistas los que fueron apartados. Muchos directamente abandonaron la profesión:

Como en otros muchos ámbitos profesionales, artísticos o culturales, la Guerra Civil cercenó carreras a medio hacer y trastocó la trayectoria de otras. Algunos cineastas no volvieron a rodar más (Nemesio Sobrevila, Fernando G. Mantilla) y

⁸⁰ Roman Gubern, «Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español», en *Historia del cine español*, 7ª ed., (Madrid: Cátedra, 2010): 10-11: «Podrá argüirse, como atenuante de tantos olvidos, que del cine mudo español no existe memoria histórica porque no produjo grandes títulos de impacto internacional, a diferencia del cine alemán, norteamericano o soviético, y si bien es cierto que no tuvo un Murnau, un Stroheim, un Dovjenko o un Renoir, no pocos títulos suyos se estrenaron en París, Nueva York o Buenos Aires».

⁸¹ Rivas Morente, «La construcción cultural del cine», 8-9.

prometedoras figuras como el productor Ricardo Urgoiti dejaron la profesión, tras un intento desesperado de supervivencia durante unos años en el exilio argentino, mientras otros hubieron de practicar un posibilismo al borde de la indigencia (Antonio del Amo).⁸²

Bajo esta premisa de sociedad encerrada en sí misma se produjo una monopolización por parte del nuevo régimen de las prerrogativas en materia audiovisual, puesto que al franquismo no le interesaba el cine en cuanto vehículo estético, sino, como es habitual en los autoritarismos, en tanto que elemento propagandístico. De este modo, se arrogó el derecho de dispensar las facilidades de realización en un momento en el que los materiales productivos eran costosos y escasos, y fue asumiendo el manejo de los tres estamentos de la disciplina, esto es: la producción de los bienes simbólicos al ser prácticamente el primer financiador de la cinematografía; su ámbito de consagración por medio de festivales, muestras y premios como el de Interés Especial; y el consumo a partir de la calificación de las películas, que en la práctica era un indicador de qué había que ver y qué no.

Dentro de una estrategia global de despolitización de la sociedad, el franquismo de la etapa de los ideólogos impuso una versión de la Historia en la que solamente prevalecía la retórica de los vencedores por la misma fuerza moral de haber sido los ganadores de la contienda. De este modo, se despojó a la sociedad de su decir político durante la posguerra, abonando una cultura de masas saneada de lo problemático por medio de la censura. Más tarde, con la llegada del desarrollismo y la creación de una clase media con poder adquisitivo por la industrialización del país, la estrategia enunciativa se dirigió, como afirma Vicente Sánchez-Biosca,⁸³ hacia el concepto de paz para llegar a las generaciones que no habían vivido directamente la guerra.

Paradójicamente, esta bonanza económica trajo nuevamente las ideas liberales limitadas tras el conflicto bélico, haciendo que convivieran dos realidades: la pervivencia de una cultura de masas despolitizada y el crecimiento de una cultura minoritaria con intenciones rupturistas. Así, la heteronomía del campo de poder empezó a resquebrajarse con unos sectores en contra para los que la cultura sería el fermento desde el que nutrirse y ejecutar la oposición, provocando al mismo tiempo el florecimiento de la experimentación y un espíritu de vanguardia. El consumo en general posibilitó también el consumo de productos

⁸² José Luis Sánchez Noriega, «Fecundidad del cine español en el exilio», *Cine para leer*, acceso el 12 de marzo de 2020. <http://www.cineparaleer.com/punto-de-vista/item/662-fecundidad-del-cine-espanol-del-exilio>

⁸³ Vicente Sánchez-Biosca, «Las culturas del tardofranquismo», *Ayer*, vol. 4, n. 68 (2007): 98, http://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/68-4-ayer68_CrisisDescomposicionFranquismo_Sanz.pdf

y bienes culturales, estas industrias se ampliaron con la aparición de nuevos medios de difusión, como los cine-clubs, las editoriales o las publicaciones periódicas. Si la sociedad de los años cuarenta y cincuenta simplemente sobrevivía, la de los sesenta veraneaba, paseaba en coche, compraba y viajaba al extranjero. Y, para los que no tenían todavía esas posibilidades, estaban la radio y la televisión.

El régimen, lejos de potenciar una apertura democrática, transformaba ciertas parcelas para no morir, pero esta estrategia no era suficiente ante una generación que quería otra cosa. La Historia monolítica del franquismo empezaba a ser cuestionada por el revisionismo nostálgico, se hacían un hueco la introspección⁸⁴ y el experimentalismo, que fluiría sobre todo en un juego con el lenguaje hacia el final del régimen, superando el realismo social por la experiencia personal en una especie de recuperación tardía de la modernidad. La imbricación política-cultura era tal que es difícil disociar dónde empieza una y acaba la otra, ya que toda obra creada fuera de los cauces de la cultura oficial respaldada por el régimen era un acto político en sí mismo.

Con la muerte de Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975 y la apertura del periodo conocido como Transición, la cultura del régimen vivió un lento desmantelamiento. Durante el primer año permaneció el presidente continuista Carlos Arias Navarro en el poder, hasta ser propuesto Adolfo Suárez, de UCD, por el rey Juan Carlos I. Bajo el mandato de hacer las reformas del Estado necesarias para el advenimiento total de la democracia, Adolfo Suárez disolvió las Cortes y convocó a elecciones para la formación de las Cortes Constituyentes que iban a redactar la nueva Constitución, un proceso que culminó con su votación en 1979. Nacieron así las Comunidades Autónomas y se legalizaron los partidos políticos y los sindicatos.

1.3. Asimilación de los intentos disruptivos

Pese a estas limitaciones, las Conversaciones de Salamanca de 1955, en las que participaron críticos, realizadores y miembros del gobierno, marcaron un punto de inflexión en la relación del régimen con los creadores que, si bien siguieron siendo vistos como peones en sus propósitos propagandísticos, gozaron de un prestigio necesario de cara a las políticas del aperturismo. De la misma manera que se había creado un cine que reescribía la Historia

⁸⁴ Ibid., 104-105

y mantenía los discursos disidentes a raya, conocido con el epíteto de «cine de cruzada»,⁸⁵ se quiso potenciar un cine de jóvenes talentos que fuera sello de la modernidad española con el fin de emplear la imagen de celuloide en un lavado de cara de la situación política allende las fronteras. La comedia de Julio Diamante *Los que no fuimos a la guerra* (1962) llegó incluso a representar a España en el festival de Venecia, aunque para su estreno local tres años después fue mutilada restándole más de veinte minutos de su metraje. Otras películas nacidas de la voluntad aperturista de aquellas conversaciones y que obtuvieron galardones en certámenes internacionales fueron, por ejemplo, *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), Palma de oro; *La niña de luto* (Manuel Summers, 1964), mención del jurado en Cannes; *El verdugo* (Berlanga, 1963), premio FIPRESCI en Venecia, o *Los inocentes* (Juan Antonio Bardem, 1963), premio Unicrit en Berlín.

Las conclusiones de las conversaciones publicadas en las cabeceras *La Vanguardia Española* y *ABC* prometían la creación de una serie de instituciones que iban en la senda de la diversificación de la red mediatizadora (franquista) del campo con una Asociación de Críticos Cinematográficos Independientes, una federación de Cineclubs, un Círculo Cinematográfico Español y una cátedra de Filmografía en la Universidad de Salamanca «en la que se organicen lecciones a cargo de las más autorizadas personalidades españolas y extranjeras».

Pronunció el discurso de clausura el rector de la Universidad, doctor Tovar que dijo «era preciso que nuestra Universidad dé al cine lo que éste merece, o sea: enseñar y abrir camino a la juventud». Añadió que la Universidad salmantina se sentía orgullosa de haber sido elegida para discutir estos temas y su nombre quedará incorporado al comienzo de una nueva etapa en la historia del cine español. Terminó diciendo que esperaba que estas Conversaciones marquen la fecha histórica en la que comienza una nueva fase en la que el cine español ha encontrado cobijo en la Universidad.⁸⁶

Pueden tomarse estas declaraciones como el primer indicio de institucionalización del estudio del cine en España en el periodo franquista. Este encuentro permitió:

...la reflexión pública sobre la función estética y social del cine llevándola a un terreno que no había conocido desde antes de la Guerra Civil: el del debate intelectual. Una institución tan rancia como la universidad franquista, y nada menos que Salamanca, acogía al cine como objeto de reflexión al mismo nivel que cualquier otra manifestación del arte o del pensamiento. Como estaba ocurriendo en el resto de Europa durante esos mismos años de reconstrucción tras la devastación de la Segunda Guerra Mundial, el cine empezaba a ser tomado en serio

⁸⁵ Los ejemplos más señeros son *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940) o *¡A mí la Legión!* (Juan de Orduña, 1942).

⁸⁶ Cifra, «Las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales. Ayer fueron clausuradas en la ciudad de Salamanca», *La Vanguardia Española*, 20/05/1955: 18:

como un modo de descripción de la sociedad, como un campo de creación sobre el que debía plasmarse la conciencia ética del cineasta, como un lugar de expresión estética e incluso como un instrumento de conocimiento de la realidad.⁸⁷

Las tesis de partida de las discusiones revelaban que lo que buscaban los participantes era una calidad inspirada en el propio pasado y tradiciones, con una apuesta por un cine de identidad nacional español evidenciado en la denuncia social. Finalmente, se integraron algunas de las pautas de los modelos europeos como, por ejemplo, la financiación a películas de especial interés, y se solicitó que el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) fuera un verdadero órgano de provisión de técnicos y artistas.

Las Conversaciones habían sido alentadas por la revista *Objetivo* (del PCE), fundada por Ricardo Muñoz Suay, Eduardo Ducay, Paulino Garagorri y Juan Antonio Bardem en 1953, fuertemente influenciada por el Neorrealismo italiano y las teorías del realismo crítico de Guido Aristarco, y por el Cineclub del Sindicato Español Universitario (SEU) de Salamanca bajo la coordinación del futuro cineasta Basilio Martín Patino. Algunas revistas minoritarias pertenecientes a cineclubes y al sindicato universitario habían empezado a tomar posturas críticas con el cine imperante, un descontento que provenía sobre todo de los jóvenes graduados del IIEC, que veían dificultades para hacer el cine que realmente querían.

Algunas revistas dependientes del Sindicato Español Universitario («Haz», «Alfárez», «La Hora», «Alcalá», «Laye»), empezaron a mostrar posiciones críticas contra la ñoñería y la falsedad del cine español, coartado o cercenado por la censura. Estas tomas públicas de posición, derivadas del incipiente liberalismo universitario favorecido por el Ministerio de Ruiz Giménez, encontraron también eco en publicaciones como «Ínsula» e «Índice», con su sección de cine a cargo de Ricardo Muñoz Suay, y en la barcelonesa «Revista», con Juan Francisco de Lasa al frente de la sección de cine.⁸⁸

Concluir que las nombradas revistas del entorno del sindicato perseguían los mismos objetivos sería engañoso: *Haz* tuvo varias vidas en las que encarnó desde la agitación política falangista hasta el tono popular para tratar temas universitarios, con un recorrido similar a *La Hora*; *Alfárez* representaría a un tipo de pensamiento cristiano europeo y se dirigiría a un público intelectual y minoritario, como la filosófica y cultural *Laye* (que además defendía un cierto catalanismo). *Revista* y *Alcalá* también manifestarían un

⁸⁷ Vicente Benet, *El cine español. Una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2012): 277.

⁸⁸ Román Gubern y Doménec Font, *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España* (Barcelona: Euros, 1975): 80.

aperturismo incorformista.⁸⁹ Si mostraban un público enfrentamiento con el modo de hacer las cosas del régimen en cuanto al cine, se hacía desde intereses divergentes.

De estas reivindicaciones surgió el denominado Nuevo Cine Español, al hilo de los nuevos cines que iban surgiendo en el resto de Europa, cuyos principales exponentes fueron Basilio Martín Patino (*Nueve Cartas a Berta*, 1965), Mario Camus (*Young Sánchez*, 1963), Pedro Olea (*Días de viejo color*, 1967), Julio Diamante (*Los que no fuimos a la guerra*, 1962), Miguel Picazo (*La tía Tula*, 1964), Manuel Summers (*Del rosa...al amarillo*, 1963), José Luis Borau (*Brandy*, 1963), Antxon Eceiza (*Último encuentro*, 1967), Jordi Grau (*Noche de verano*, 1962), Angelino Fons (*La busca*, 1966), Carlos Saura (*Los golfos*, 1959) y Francisco Regueiro (*El buen amor*, 1963).

Sin embargo, el NCE consistió en una relectura regularizada por el régimen de ciertos atributos del Neorrealismo. Se podía elaborar una ficción alrededor de unas imágenes técnicamente inspiradas en el afán documental del neorrealismo, pero el planteamiento nacía fallido desde el momento en el que la realidad era una construcción de los censores y no el material de partida, el compromiso con la realidad promulgado por sus teóricos (Zavattini, principalmente) se veía en entredicho. La opción del *transfert*, que en un principio pretendía ser revolucionaria, fue pronto absorbida por una administración deseosa de limpiar su imagen en una táctica de potenciación de discursos que encajaran dentro de los márgenes de una disidencia asumible de cara al extranjero. Podemos citar la película *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) como un intento de integrar el Neorrealismo en la producción corriente del cine español desde posiciones falangistas.⁹⁰

La estrategia del incentivo al Nuevo Cine Español fue una manera de dotar al Estado de más medios culturales manteniendo su hegemonía sobre los mismos, por esto no contaba con el componente que obrara un cambio paradigmático en la disciplina introduciendo innovaciones en la enunciación al campo mundial de la cinematografía. A diferencia de un cine contemporáneo y cercano geográficamente como era la apuesta de la Nouvelle Vague, o el Free Cinema británico, el caso español no apuntaba a contestar un problema de un campo autónomo (anquilosamiento de las formas del cine industrial, dogmatismo discursivo) de manera autónoma por medio de la experimentación formal, en primer lugar porque no era un campo autónomo, y en segundo porque apenas buscaba herramientas

⁸⁹ Miguel Ángel Ruiz Carnicer, «La voz de la juventud. Prensa universitaria del SEU en el franquismo», *Bulletin Hispanique* 98, n. 1 (1996): 175-199.

⁹⁰ Ramón Freixas y Joan Bassa, *Diccionario personal y transferible de directores del cine español* (Madrid: Ediciones Jaguar, 2006), 342.

dentro del cuadro de posibilidades que permitía una industria sometida a unos medios de producción bajo el control del Estado —si bien no directamente sobre los técnicos, que estaban en manos de empresas privadas, sí sobre la mera posibilidad de la producción de la película, es decir: en el guion, el permiso de rodaje, el permiso de exhibición y las salas.

Si en la década de los sesenta había problemas en el campo cinematográfico español no era por una escasa representación de la realidad social por mor de un cine existista y de fuga de los decenios anteriores, sino que el auténtico dilema del campo radicaba en, valga la redundancia, no poder elegir sus propios problemas estéticos.

El uso del realismo como recurso para la crítica social fue asumido también, como era lógico, por parte de los cineastas protocomunistas. El realismo social, con sus diferentes puestas al día desde los años treinta, pervivía en el centro de su propuesta estética y de su política revolucionaria (...) En cualquier caso, durante los primeros años cincuenta, el PCE, sobre todo gracias a la influyente actuación de Jorge Semprún entre los sectores intelectuales del país, dictó en gran medida las propuestas estéticas que se fueron identificando con la oposición a la dictadura.⁹¹

La demanda ideológica de un cine directo, sin florituras y comprometido del aristarquismo lo impedía tanto como el régimen franquista quería evitar que se viera la realidad y que se desarrollaran unas preguntas cuya primera enunciación habría sido acerca de la libertad.⁹² En otras palabras, para el franquismo la libertad creadora habría sido sinónimo de libertad a secas.

El Nuevo Cine Español —cuyas obras más relevantes para nuestra investigación fueron: *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1963), *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963), *Del rosa al amarillo* (Manuel Summers, 1963), *La niña de luto* (1964), *La caza* (Carlos Saura, 1965), *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964) —no propuso un revulsivo formal que continuara la senda iniciada con las vanguardias, nos referimos a las posibilidades abiertas por un film como *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933). Sí se abrió un espacio de reflexión sobre la imagen fílmica —especialmente en las revistas *Objetivo*, *Nuestro Cinema* y *Film Ideal*, y en los cineclubes— en el que los cineastas y profesionales de la realización emanados de la Escuela Oficial de Cinematografía hallaron un asidero frente a un mercado siempre hostil en el que apenas

⁹¹ Benet, *El cine español...*, 273-274.

⁹² En una conferencia en el Istituto Italiano di Cultura en 1981, Guido Aristarco afirmó: «Nosotros discutíamos entonces si la libertad era anterior a la justicia, si la libertad precedía o no a la democracia. Yo soy de los que piensan que antes que nada es la justicia, porque sin justicia no es posible la libertad». «El crítico Guido Aristarco habló sobre el cine neorrealista», *El País*, 4/03/1981, https://elpais.com/diario/1981/03/04/cultura/352508415_850215.html

unos pocos nombres sacaban adelante sus proyectos.⁹³ Además, a pesar de su apego al realismo visual y al *verismo* de sus temáticas, este nuevo cine tampoco gozó del calor del público, o al menos no tanto como los productos más complacientes. Según Vicente Benet, el proyecto estético fue una revisión, que no una subversión, en clave simbólica del realismo:

En resumen, partiendo de planteamientos realistas, las historias del nuevo cine español se proyectaban más allá de la mimesis que busca la transparencia, o del comentario social, para desarrollar complejos mundos que acababan adquiriendo una dimensión simbólica. Su desarrollo está relacionado, en cierto modo, con una revisión llevada al extremo de los moldes del realismo.⁹⁴

Desde la ciudad condal surgió otro intento vanguardista en contra del cine mayoritario del gusto del régimen. Jacinto Esteva, Joaquim Jordá, Pere Portabella, Jaime Camino, Llorenç Soler, Vicente Aranda, José María Nunes, Carles Durán, Jorge Grau, Gonzalo Suárez, Ricardo Bofill y Juan Amorós conformaron la conocida como Escuela de Barcelona. Bien posicionados económicamente y con posibilidades de acceder a la alta cultura y al extranjero —Jacinto Esteva, Carles Durán y Ricardo Bofill habían estudiado en diversas ciudades europeas— iban a absorber esta atmósfera y a traducirla en sus filmes en una experimentación con el lenguaje, mientras desde las orillas del compromiso ideológico se fraguaba un cine independiente menos preocupado por la estética que por la ética de sus propuestas, con la salvedad de Llorenç Soler, que siempre hizo un cine documental, y de Pere Portabella, que se fue decantando hacia el activismo político, como afirmaban Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro:

A pesar de defender pública y privadamente la necesidad de un cine que rompiera con los temas y las formas dominantes en el cine español de la época -incluidos en él en Nuevo Cine surgido de la EOC-, lo que realmente unió a los miembros de la Escuela de Barcelona fue el rechazo del régimen. Ciertamente, no fue el suyo un antifranquismo siempre militante o comprometido con la conspiración diaria, el sacrificio y las privaciones. (...) Actitud ética era la de los jóvenes cachorros, es cierto; pero también snob, provocadora, neodadaísta. (...) la militancia política era

⁹³ En la década de los años cincuenta, dirigieron largos Rafael Gil, Ignacio Iquino, Ladislao, Vajda, Antonio Isasi-Isasmendi, León Klimovsky, Pedro Lazaga, José Antonio Nieves Conde, Juan de Orduña, José Luis Sáenz de Heredia, Antonio del Amo, Carlos Saura, Santos Alcocer, Carlos Arévalo, Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Juan Bosch, Julio Coll, Gonzalo Delgrás, José María Elorrieta, Vicente Escrivá, Fernando Fernán Gómez, Eusebio Fernández Ardavín, Josep María Forn, José María Forqué, Juan Fortuny, Jesús Franco, Eduardo García Maroto, Miguel Iglesias, José Antonio de la Loma, Luis Lucía, Eduardo Manzanos, Ana Mariscal, Luis Marquina, Eugenio Martín, José Luis Merino, Manuel Mur Oti, Edgar Neville, José María Nunes, Amando de Ossorio, Mariano Ozores, Fernando Palacios, Pedro Ramírez, Florián Rey, Antonio Román, Joaquín Romero Marchent, Francisco Rovira Beleta, Arturo Ruiz-Castillo, Julio Salvador, Antonio Santillán, Carlos Serrano de Osma, Javier Setó, Ramón Torrado, Juan Xiol Marchal, José María Zabalza.

⁹⁴ Benet, *El cine español...*, 273-274.

ya cosa del pasado para la mayoría de los hombres de la Escuela cuando ésta echó a andar.⁹⁵

Los jóvenes de la Escuela estaban conectados con los más modernos exponentes literarios, pictóricos, musicales y fotográficos de la ciudad condal, a los que aludieron en sus películas: *No compteu amb els dits*, de Pere Portabella (1967), fue una colaboración tripartita con el poeta Joan Brossa y el artista plástico Antoni Tàpies. Portabella, además de ser un puente a través de Carlos Saura con el Nuevo Cine Español al producirle *Los golfos* (1959), lo fue con los miembros de la revista dadaísta *Dau al set* (1948-1951), que defendía posturas surrealistas de la literatura y el arte, reconectando con la vanguardia inmediatamente anterior a la Guerra Civil.⁹⁶ También fueron frecuentes los indicios literarios en el resto de los integrantes, demostrando un cosmopolitismo al que acudían en la falta de referentes locales de igual fuerza liberadora:

Fruto de esta insatisfacción fue, en consecuencia, la necesidad de buscar parcelas de libertad en otras culturas y realidades. Para la Escuela de Barcelona, París quedaba mucho más cerca que Madrid y, por tanto, es en la capital cultural europea donde deben buscarse las principales influencias del grupo. En el terreno literario, si el título de **Dante no es únicamente severo** procede de una obra de Ehrenburg, entre sus citas se encuentran Baudelaire y Cortázar. **Cosmos**, otro guion prohibido de Jordá estaba basado en una novela de Witold Gombrowicz, mientras Suárez invocaba a Boris Vian y Franz Kafka como referentes de su estilo.⁹⁷

Estos indicios literarios se quedaron en la cita, no construyeron una teoría fundamentada en la crítica como en su modelo más caro, la Nouvelle Vague, en parte porque la cohesión del grupo no venía por lo ideológico y estético, afirmaba César Santos Fontenla en un especial que les dedicó *Triunfo*,⁹⁸ sino que se sustanciaba en la negación de un cine tradicional a través de la destrucción: «Hay que ser impertinente, chocar, hacer inservibles las rutinas preexistentes, sabotear desde las propias imágenes nuevas el viejo sentido de la imagen, desde las propias estructuras del relato las viejas normas narrativas». En suma, más que la construcción de un nuevo aparato teórico que fundamentara su práctica se trataba de subvertir la existente, incluida la del NCE. Aun así, para Rimbau y Torreiro:

⁹⁵ Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *La escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"* (Barcelona: Anagrama, 1999), 133-134.

⁹⁶ Félix Fanés, *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política* (Barcelona: Filmoteca de Catalunya, 2008): 100-101.

⁹⁷ Esteve Rimbau, «De Víctor Hugo a Mallarmé (con permiso de Godard)», *Las Vanguardias artísticas en la historia del cine español*, Actas del III Congreso de la A.E.H.C., (San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1991): 401-402.

⁹⁸ César Santos Fontenla, «Cine: escuela de Barcelona. Una nueva mirada entre el pop y Mallarmé», *Triunfo* (18/11/1967): 34-43.

...la EdB representó la irrupción de la conciencia lingüística del medio en el cine español de los sesenta. Esta irrupción se hace manifiesta, en primer lugar, en aspectos superficiales, como la cita cinéfila y los homenajes implícitos a directores y prácticas filmicas específicas admiradas por los jóvenes realizadores (...) Pero hay, además, aspectos más profundos y que constituyen propiamente la reflexión lingüística antes mencionada (...) muchos films de la EdB se orientan hacia la ruptura de la noción de transparencia que André Bazin asimiló al cine clásico.⁹⁹

Para escapar de la realidad española debían situarse fuera de sus discursos, en la Nouvelle Vague, en los cines europeos, que ya de por sí apelaban a referentes literarios. Pero si también sus obras tenían un interés por la escritura no era solamente por la adhesión al estilo de Jean-Luc Godard o François Truffaut, sino porque en ocasiones el conocimiento de los filmes no estrenados les llegaba a partir de las críticas, entrevistas y reseñas amplias desde las que miembros como Jordá interpretaban los trabajos de otros realizadores, según afirma Esteve Riambau.¹⁰⁰

Al mismo tiempo, y siguiendo esta línea de modernidad, deseaban romper con la tradición de un cine que se basaba en la lectura de un guion y despojarse de este uso coercitivo de lo escrito en favor del lenguaje del medio, fijándose especialmente en los códigos de la publicidad o del cómic.

La práctica filmica de los cineastas adscribibles en la Escuela de Barcelona fue más contradictoria y heterogénea aún que la manifestada por los directores del NCE. Y si allí la referencia dominante fue un cierto neorrealismo, incluso un realismo crítico a la italiana, aquí osciló entre la admiración ciega a los postulados estéticos de la Nouvelle Vague -Truffaut- y la ruptura formal auspiciada por el Godard posterior a *Pierrot le fou*, más algunos exponentes documentales -de los que *Lejos de los árboles* (1963, estrenada en 1970) de Esteva o *Umbracle* de Portabella son buen ejemplo-, en los cuales la violentación de los límites entre representación de la realidad y manipulación de los elementos profilmicos mediante una trama de ficción lo convierten en productos insólitos en el panorama español de la época.¹⁰¹

Para el historiador del cine José María Caparrós Lera, estos cineastas tuvieron serias intenciones vanguardistas, a pesar de no haber conseguido un gran impacto en las salas de exhibición o en el conjunto de la cinematografía española de su tiempo:

Cierto que la idea en principio pudo ser interesante y valiente la postura tomada por el grupo en cuestión. Pero la verdad es que una vez que fueron visionadas sus obras y se valoraron los resultados obtenidos, no pudo decirse lo mismo, sino todo lo contrario. Y así, su cine vanguardista, un tanto excéntrico y pretencioso, pronto fue desechado por una mayoría. Con todo, la Escuela de Barcelona se empeñó en llamarlo “cine de destrucción”, por el cual buscaban un nuevo camino hacia el

⁹⁹ Riambau y Torreiro, *La Escuela de Barcelona*, 240.

¹⁰⁰ Riambau, «De Víctor Hugo a Mallarmé», 404.

¹⁰¹ Casimiro Torreiro, «¿Una dictadura liberal? (1962-1969)», *Historia del cine español*, 7º ed., (Madrid: Cátedra, 2010): 325-326.

realismo. Pero ¿dónde está el realismo cuando todo suena a falso, a ficción intelectualizada, a cartón-piedra coloreado, a sofisticación?¹⁰²

La salvedad del breve y aislado interregno¹⁰³ que supuso la Escuela de Barcelona en cuanto a su búsqueda expresiva por carriles distintos a los explorados por el Nuevo Cine Español ha de tenerse en cuenta más como un rasgo de ruptura que en cuanto momento decisivo en la lucha de la emancipación del cine español, probablemente porque no sustanciaron su práctica en una crítica como la que sí acompañó, aunque tampoco emanara de él sino de las revistas especializadas cahieristas y aristarquistas, al NCE. Podríamos concluir también que esos aires de sofisticación y de ficción intelectualizada que les otorga Caparrós Lera son los «defectos» del *habitus* de estos creadores, que hacen un cine que habla a y de su estrato social, de una cultura cosmopolita localizada y asociada a unos espacios urbanos muy concretos: la calle Tuset, la discoteca Bocaccio.

La revista *Fotogramas* fue el medio de comunicación que más atención les dedicó, otorgándoles la etiqueta con la que se identificaría a ese grupo variopinto de creadores que había empezado a trabajar a principios de los años sesenta y cuyo momento álgido como grupo hallarían entre 1965 y 1971. El nombre de Escuela de Barcelona pergeñado por Ricardo Muñoz Suay pretendía el objetivo de homología con la Escuela de Nueva York, cuyo modelo de producción independiente y de liberación de la expresión personal pretendían emular.¹⁰⁴

El nombre de la Edb también perseguía el doble fin de ganar repercusión en el exterior y obtener las subvenciones que se les estaban otorgando a los graduados de la EOC.¹⁰⁵ Su seña de identidad sería esta «mirada hacia fuera»: hacia fuera de los referentes cinematográficos locales con sus frecuentes citas a cines extranjeros, hacia fuera de las estrellas españolas con la inclusión de repartos internacionales, hacia fuera de la obligación

¹⁰² J. M. Caparrós Lera, «Ayer y hoy del nonato cine catalán», separata en *Nuestro Tiempo*, n.216 (junio 1972): 89.

¹⁰³ Puede consultarse una cronología de la actividad de la Escuela en <http://nunescine.es/id42.htm>

¹⁰⁴ Paul Arthur, «Routines of Emancipation: Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties», en *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*, editado por David E. James (Princeton: Princeton University Press, 1992): 27: «...the group dedicated its rebellious energies to the freeing of “personal expression” as the highest ideal of cinema». Con la constitución el 28 de septiembre de 1960 de la organización New American Cinema («The Group»), un equipo de realizadores, productores y otros miembros de la industria del cine firmaban un manifiesto en el que exponían las deficiencias del cine hollywoodense, más cercanos a los Nuevos Cines que habían ido surgiendo en todo el mundo y decididos a hacer films «vivos», «del color de la sangre».

¹⁰⁵ Torreiro, «¿Una dictadura liberal? (1962-1969)», 322.

del compromiso social de la izquierda, que les achacó su elitismo,¹⁰⁶ y de la crítica interna con la participación en festivales internacionales como el de Pesaro en 1967 con *Dante no es únicamente severo* (Jacinto Esteva, 1967) en el mismo año de la mesa redonda «Lenguaje e ideología en el film», que congregó a Pasolini, Toti, Baldelli, Metz, Della Volpe, Garroni cuando «La investigación en torno al lenguaje cinematográfico se ligaba decisivamente a la existencia de un cine que descubría su vinculación con el mantenimiento (o la subversión) del orden social establecido».¹⁰⁷

Paulatinamente, Madrid y Barcelona¹⁰⁸ se habían ido decantando por opciones estéticas distintas: mientras que en la primera se encontraba la Escuela Oficial de Cinematografía,¹⁰⁹ de la que en buena medida emanó el NCE —con un buscado acento social propiciado por el régimen bajo la tutela del Director de Cinematografía José María García Escudero— en la segunda se contraatacó a la censura con los filmes ligados a una indagación formal de inspiración moderna¹¹⁰ y a las Jornadas Internacionales de Escuelas de cinematografía de Sitges (1967). En ese sentido se manifiesta Ángel Quintana en el artículo «Madrid-Barcelona: Dos modelos estéticos contrapuestos»:

El nuevo cine español era acusado por los jóvenes barceloneses de mesetario o de ser un cine de boina, mientras que los productos de la Escuela de Barcelona eran vistos como obras elitistas propias de una *gauche divine* pija y adinerada (...) La fábula de Massats posee alguna cosa de profecía sobre el devenir de un cine español que, desde una perspectiva institucional, no ha sido capaz de atrapar el pulso del tiempo y de observar de qué modo era posible empezar a pensar otros modelos estéticos que fueran cercanos a las rupturas de esa modernidad que se impuso en los nuevos cines europeos de los años sesenta.¹¹¹

La Escuela de Barcelona conformaría así una respuesta tanto a las formas habituales del cine de consumo bajo el imaginario franquista como a la modernidad cinematográfica,

¹⁰⁶ Así lo habría afirmado Tomás Delclós en el Festival de cine de los Países Catalanes, de acuerdo con *Cinema 2002*, al decir que el único motor ideológico de la Escuela eran sus afinidades de clase en una copia formal del cine de París. Gilbert Rigaud, «Semana de cine de los países catalanes», *Cinema 2002*, n.27 (mayo 1977): 40-42.

¹⁰⁷ Zunzunegui, «El estupor de lo nuevo», 152.

¹⁰⁸ Las dos ciudades se harían con la centralidad del sistema seguidas por Valencia, a la que la abundancia de cines, la existencia hasta 1961 de la gran productora Cifesa (aunque operaba realmente en Madrid), la intensa actividad asociativa por el cine y la posterior labor teórica de su Universidad la dotan de un abundante capital simbólico.

¹⁰⁹ La Escuela Oficial de Cine, fundada en 1947, tuvo una clara tendencia al realismo social hasta la década de los sesenta, cuando se sintió la influencia de la Nouvelle Vague y el Cinema Novo brasileño.

¹¹⁰ «Si no nos dejan ser Víctor Hugo, seremos Mallarmé» fue la frase atribuida al director Joaquim Jordá y que se ha erigido en la máxima que identifica a la Escuela de Barcelona.

¹¹¹ Ángel Quintana, «Madrid-Barcelona: Dos modelos estéticos contrapuestos», en *Cine, Nación y nacionalidades en España*, Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin coord. (Madrid: Casa de Velázquez, 2007): 137.

constituyéndose en un ejemplo de posmodernidad definida en una serie de variables: la contestación a las narrativas totalizantes de la cultura en los sistemas que ordenan y unifican las contradicciones con tal de asumirlas en su proyecto, el regreso al argumento —al que se responde desde la ironía—, la contestación al humanismo y a la originalidad del autor, el desvelamiento del carácter construido de la historia, como también el giro foucaultiano sobre el discurso, que nos demuestra que las prácticas culturales siempre conllevan un subtexto ideológico que condiciona la producción del significado.¹¹² Si el NCE aportó al campo unos debates críticos sobre la modernidad en el cine español, la EdB profundizó en el aspecto del trabajo independiente y personal de la creación, por fuera de los canales industriales controlados por el régimen.

1.4. Censura y discurso hegemónico

La estrategia por antonomasia utilizada por el régimen de Franco en su ascenso al poder fue la destrucción de filmes contrarios al régimen —incluso de películas soviéticas sin aparente contenido político—, y la instauración de medidas más férreas de censura,¹¹³ incorporando a las ya usuales normas morales que regían para la cinematografía otras de carácter ideológico, aunque la prohibición explícita no fue su única vertiente. Fernando Ramírez Llorens, en el artículo «Censura, campo cinematográfico y sociedad» (2015), aborda este concepto desde un ángulo distinto al de la exhibición, poniendo el acento en la propiciación de prácticas sociales y enunciados como manera del poder dominante de

¹¹² El filme *Esquizo* (1970) de Ricardo Bofill sería un ejemplo de esta posmodernidad filmica. La película fue fruto de un proyecto arquitectónico del equipo de Bofill cuya motivación era la conciliación entre lo colectivo y lo individual, pero que fue finiquitado por el gobierno. Así, el grupo decidió registrar su intervención y rodar de manera clandestina este filme de 80 minutos sobre la «arquitectura del cerebro», que se proyectaría una única vez en Barcelona, sería recuperado en 1989 por el cineasta Jean Réal y luego comprado en 1990 por una productora francesa que junto a la Asociación Catalana de Críticos Cinematográficos conseguiría su estreno en Venecia al año siguiente. «Schizo», *Centro Galego de Artes da Imaxe*, <https://cgai.xunta.gal/gl/schizo> y «Ricardo Bofill», *El País*, 06/09/91, https://elpais.com/diario/1991/09/06/ultima/684108002_850215.html.

¹¹³ Gubern, *Un cine para el cadalso...*, 192: «Aunque la mentalidad proteccionista del capital cinematográfico español proviene ya de 1928, a raíz del I Congreso Español de Cinematografía con resoluciones claramente corporativistas heredadas del régimen mussoliniano, la efectiva y directa protección al cine nacional no se produce hasta 1941.» Esta «protección» económica era una manera de potenciar la censura franquista, que comenzó incluso antes de que Franco tomara el poder del Estado, con el fin de contrarrestar la propaganda republicana; antes de ello, la censura en el cine español estaba presente desde 1913, si bien era eminentemente sobre el contenido moral de las películas. Ver Víctor Rivas Morente, «La construcción cultural del cine: Anomalías, resistencias y desvíos en Madrid en torno a 1913» (tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, 2014): 176.

mantener y potenciar los discursos propios a través del acceso a los medios de producción. Esta sería la razón por la que el franquismo, y pese a los pedidos de los agentes artísticos y económicos, no redactó hasta 1963 unas normas de autorregulación que vinieran a explicitar unos criterios soterrados, dado que, si en esos primeros años de consolidación de la dictadura hubiera existido un código expreso, habría significado un ápice de esperanza al que los disconformes podrían haberse aferrado para «inocular» sus ideas en obras de apariencia inofensiva.

Una operación clásica ante la falta de capital simbólico que supone la destrucción física del imaginario cinematográfico y la escasez provocada de sus cuadros técnicos y artísticos es la introducción del modelo que servirá de base para el desarrollo de una nueva cinematografía, que consistió en la emulación de los cines fascistas germano e italiano. Con el Convenio Cinematográfico Hispano-Alemania de 1940, por ejemplo, el país se comprometió a importar un cupo de ochenta películas para ese año,¹¹⁴ haciendo que las pantallas se impregnaran de los ideales fascistas.¹¹⁵

El bando vencedor, buscando construir alrededor de Franco la figura carismática de un líder, recurrió a la copia de las estéticas del nazismo hasta que la producción se reordenó con filmes patrióticos exaltadores del nacionalismo que perseguían, al vencer los aliados en la Segunda Guerra Mundial, alejarse del pasado vinculado al III Reich. Un caso emblemático fue el de la película *Raza* (1941), basada en la novela escrita por el mismísimo Francisco Franco bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade y cuyas alusiones al nacionalsocialismo fueron borradas un decenio después en su reedición (*Espíritu de una raza*; 1950), como también todo aquello que pudiera haber dejado en mal lugar a los Estados Unidos, el nuevo socio preferente tras la conflagración internacional.

¹¹⁴ Para ahondar en la influencia de los modelos alemán e italiano en la puesta en marcha y consolidación del sistema de propaganda cinematográfico del bando nacional durante la Guerra Civil, ver Rafael Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil* (Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2011) y Felipe Cabrerizo Pérez, «Los primeros acuerdos de cooperación entre la España franquista y la Italia fascista (1938)», *Archivos de la Filmoteca*, n. 48 (oct. 2004): 122-133.

¹¹⁵ Ver José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español* (Barcelona: Paidós, 1993), 11: «Bien fuese la imitación de modelos foráneos -caso de las medidas derivadas del ejemplo fascista italiano, tan decisivas en los primeros años de constitución del cine franquista-, bien la respuesta a las necesidades de las diversas familias políticas y grupos de interés amalgamados en el seno del régimen, lo cierto es que lo cinematográfico nunca respondió a un diseño autónomo, nunca generó -al menos en el meollo decisorio del poder- una reflexión propia sobre su sentido como aparato ideológico, más allá de la derivación de ciertas constantes generales (...) siempre subordinadas a intereses extracinematográficos...»

Al acabar la Guerra Civil se estrenaron filmes extranjeros anteriores al periodo bélico y las películas norteamericanas volvieron a los cines con la derrota del Eje. No obstante, con el fin de proteger al espectador de los efectos «nocivos» de Hollywood, en 1942 se impuso el doblaje, que permitía la manipulación dialógica de los filmes. Dos años más tarde se sancionó una Orden de protección al cine español que acabó siendo una forma más de censura previa al crear una comisión clasificadora que premiaba con licencias de importación de filmes extranjeros a las empresas o particulares que produjeran películas españolas bajo las premisas ideológicas del régimen.¹¹⁶ De este modo, se dio un doble juego en el que las cintas foráneas se censuraban para su entrada en el circuito comercial, mientras que las españolas podían ser censuradas en cualesquiera de sus etapas de realización, lo que situaba a la cinematografía local en una situación de eterna desventaja: era mucho más rentable importar una película de éxito aun desfigurándola y dando a cambio una versión local paupérrima que perder una gran suma de dinero por culpa de algún detalle que no fuera del voluble gusto de los funcionarios.

La estrategia del miedo a la pérdida de dinero era mucho más efectiva y sutil que la negación de una serie de supuestos que nunca alcanzarían a colmar los afanes de vigilancia del poder dominante. El sistema basado en dar licencias de importación a cambio de producir películas locales fracasó, debido, entre otras cosas, a que esas licencias se revendían sin control.¹¹⁷

La censura española se reordenó en la década de los cincuenta con el propósito de, sin perder su sesgo ideológico, hacer un mayor hincapié en la moral cristiana con la Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos, que instauró un sistema de clasificación de cinco opciones, siendo el número más alto, el cuatro, el de las películas oficiosamente conocidas como «gravemente peligrosas».

En 1951, la creación del Ministerio de Información y Turismo consolidó la censura de la mano del ministro Arias Salgado, nombrando para el puesto de Director General de Cinematografía al coronel José María García Escudero, un reformista —dentro de sus posibilidades. García Escudero propuso una política censora adaptable al ámbito de exhibición de la película que cuidara el sentido estético de las propuestas y brindara a los creadores la posibilidad de reconocer sobre qué aspectos no resultaba conveniente incidir,

¹¹⁶ Durante el franquismo y en los primeros dos años del periodo transicional para poder realizar una película debía informarse a la Junta de Ordenación y obtener un permiso de rodaje, el cual estaba sujeto a que el estudio del guion resultase favorable.

¹¹⁷ Trenzado, *Cultura de masas y cambio político*, 136-137.

otorgándoles las herramientas con las que ejercer la autocensura y así evitar el rechazo de sus obras. No obstante, la plena conciencia de la prohibición, la no negación de este hecho, era lo que la volvía más traumática.

Hubo entonces tres periodos diferenciados en la censura cinematográfica española: el primero de ellos, desde la Guerra Civil y hasta la salida de la Falange de la órbita del gobierno, orientado hacia la exaltación política y nacional, constructora del mito franquista y de los vencedores y los vencidos. Más tarde, en los años cincuenta, el de la Oficina Clasificadora, cuyo fin era mantener la virtud y los criterios nacionalistas; y el último tiempo, de 1963 hasta 1974, fue más bien de tipo púdico-político, puesto que ya existía una regulación al respecto. Rosa Añover, en *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*, hizo una descripción de las temáticas principales halladas en las fichas de censura, que clasificaba en tres áreas: política, social y moral.¹¹⁸

La censura política se observaba en que no se podía hablar de o mostrar al propio régimen y a las fuerzas que lo componían, ni siquiera se permitían las actuaciones militares, así fueran de otras épocas. España no podía no salir victoriosa o tener sublevados. No era posible hacer alusiones a la Falange tras su salida del gobierno, tampoco al gobierno republicano; había que loar explícitamente al actual con tal de que no se diera un mínimo agarre a una postura crítica con el franquismo. La muestra, en un principio, de la monarquía como una clase ociosa, dio paso a la defensa de su dignidad. No se enseñaban las prisiones porque se encontraban llenas de presos políticos y, obviamente, estaba excluido hablar del comunismo, de la Guerra Civil, de África o de la libertad.

Por otro lado, la censura social se ejercía en que no se enseñaba la diferencia entre clases porque se prohibía el uso de terminologías marxistas; se evitaban el hambre y la falta de riqueza, la delincuencia, lo que fuera contra los dogmas de la fe (incluso invocar el nombre de Dios o de los santos en ocasiones litúrgicas, o hablar de las creencias consideradas foráneas), de la presencia del demonio, incluso hacer utilización banal de las iglesias. No se permitía enseñar la intolerancia racial o hacia colectivos vulnerables, como tampoco lo relativo al pueblo andaluz y las fiestas populares, a los dialectos, a la comunidad gitana, o lo que se considerara indecoroso.

La vertiente social se relacionaba con la moral y se evitaban las diversiones, fiestas o bailes en los que los censores vieran seducción o danzas escandalosas, los desnudos, ciertas

¹¹⁸ Rosa Añover, «La política administrativa en el cine español y su vertiente censora» (tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1992).

vestimentas consideradas provocativas, las relaciones amorosas efusivas, los coqueteos, las relaciones informales o extramatrimoniales, la violación y el aborto, el divorcio, la prostitución y el suicidio. La mujer casada no debía concitar la atracción de otros hombres distintos a su esposo.

En España el cine tolerado se alejaba de cualquier motivo de cuestionamiento social y se encerraba en una autarquía de capital simbólico que replicaba aquella de tipo económico que vivía el país. La censura de imposición arbitraria era mucho más efectiva en la implantación de una España monocolor, ya que obligaba a pérdidas económicas insalvables a los pequeños productores. De este modo se aseguraban estrechar el cuello de la botella y dejar pasar únicamente el discurso dominante:

Limitar la circulación de los discursos implica mucho más que habilitar o que prohibir su circulación. La delimitación de ámbitos de circulación, la definición de emisores y de audiencias y, sobre todo, la relativización, el énfasis, en fin, la adaptación de los enunciados para volverlos aptos para el público es, mucho antes que la prohibición llana, una de las principales tareas de la censura.¹¹⁹

Puesto que el creador en el cine está ligado a las relaciones de una obra técnica que involucra a varios profesionales, éste debe ajustarse a los requerimientos de las reglas de juego imperantes que, tal como las hemos hallado en Bourdieu, dialogan con él obligándolo a adoptar una postura. Si lo que se pretendía era pasar el corte de la censura, era preciso pensar desde las estructuras ideológicas y morales de los funcionarios —quienes, por lo demás, eran personas en su mayoría sin una formación audiovisual y cuyas identidades se mantenían en una cierta intimidad, al menos hasta que la revista *Fotogramas* en el reportaje «Quién es quién en la Censura española» (n. 1.368, 03/01/1975) expuso sus señas, lo que le valió el secuestro de la edición—, con lo que los afines y convencidos tenían más posibilidades de éxito. Como escribía Ramírez Llorens, si la censura no fuera un mecanismo autoimpuesto, no se sostendría ni duraría:

En este sentido, puede entenderse que quienes como productores culturales deben convivir con la censura no la vean necesariamente como un sistema aplastante y desmotivador, sino que incluso pueden verse incentivados para defenderla y hasta para involucrarse en ella. En el extremo, la participación de los productores culturales en la censura puede colaborar en fortalecer sus propias posiciones dominantes dentro del campo, reforzando la subordinación de quienes están dentro y limitando su ingreso desde fuera, de modo de restringir el acceso a los bienes materiales y simbólicos que el campo pone a disposición.¹²⁰

¹¹⁹ Fernando Ramírez Llorens, «Censura, campo cinematográfico y sociedad», *Oficios Terrestres*, n. 33, (jul.-dic. 2015): 81.

¹²⁰ *Ibid.*, 92.

Este tipo de propiciación está presente incluso en contextos democráticos de forma más sutil a través de premios o exenciones económicas a las producciones que se realicen bajo los parámetros estéticos, ideológicos o discursivos que se quieran potenciar. Las políticas patrocinadas por los gobiernos en la materia tendrán así incidencia en la autonomía del campo cinematográfico nacional. En un contexto de autonomía relativa convivirán entonces tres potencialidades no totalmente excluyentes entre sí: un sector amparado por la ayuda estatal, un sector mercantil de consumo amplio y un sector de producción autofinanciada por instituciones autónomas a base de un público profesional.

Ante la imposibilidad de llevar a la pantalla una enorme cantidad de imágenes el cine sólo tiene la opción ser un negocio: para evitar la ruina que suponía la retirada de una licencia de exhibición o la mala clasificación de la película, los productores procuraban fomentar el cine de evasión que quería el franquismo. Los condicionantes económicos ejercieron una censura tan fuerte como los políticos, habida cuenta de que se hacía cine prácticamente porque era el Estado mayormente el que invertía en él y los medios de producción cinematográficos se concentraban en unas escasas manos. En verdad, el sistema de la censura suponía que el primer consumidor del cine español fuera el mismo régimen, tanto por determinar en exclusiva la viabilidad de los guiones, los rodajes y la edición, como por decidir acerca de su calidad, abarcando así todas las etapas del proceso cinematográfico.

Con un sector eternamente descapitalizado gracias a los atrasos en el pago de los premios que por ley tenía que abonar la administración y al oligopolio por parte de un reducido número de firmas, no es factible siquiera hablar de unos autores o cines en ciernes con posibilidades de gestar un cambio de tornas, sino de pequeños gestos aperturistas (creación de las salas de Arte y Ensayo para la exhibición de películas en versión original, los premios de Interés Especial) reabsorbidos por la centralidad del sistema con el fin de mantener la hegemonía del control estatal sobre el séptimo arte, lo que se tradujo en una estrategia de democratización de la cultura bajo el mandato de Manuel Fraga en el Ministerio de Información y Turismo (1962-1969), que entraba en contradicción con las condiciones de una dictadura.¹²¹

No se trata solamente de la aceptación de una autocensura de los temas y los tratamientos, de las imágenes a crear. Hay una autocensura todavía anterior a la del guion, que es la de quien no elige la profesión de cineasta, contraviniendo sus propios deseos al saber que no

¹²¹ Manuel Trenzado Romero, *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición* (Madrid: CIS-Siglo XXI de España Editores, 1999): 144.

va a poder tener agencia sobre su obra. Se delimita así un automarraje que provoca que quien no halle su lugar en el entramado sea identificado en su frustración y dificultades para plegarse al discurso dominante, generando todo un cine paralelo¹²² que, en el caso español, creció a la luz de las improvisadas pantallas de los ateneos, algunos cineclubes y parroquias de barrio, y del que podemos hallar una nómina exhaustiva en el libro de los cineastas e historiadores Llorenç Soler y Joaquim Romaguera *Historia crítica y documental del cine independiente en España (1955-1975)*.

La gran mayoría de los cineastas que habían visto sus carreras truncadas desistieron de hacer realidad proyectos que con la venida de la democracia quedaron desactualizados, lo que coartó las posibilidades formales del cine español, según el historiador José Enrique Monterde:

Ya no se trata de hacer recuento de todas las bestialidades sufridas por el cine español, de todos los proyectos nonatos, sino de comprender hasta qué punto los cineastas españoles se habituaron en esos largos cuarenta años a no pensar siquiera sobre determinados temas, a no imaginar ciertas situaciones, a no crear múltiples imágenes.¹²³

Es decir, sin pensamiento que incidiera en las formas de la enunciación y en la autorreferencialidad al hecho cinematográfico se cayó en un cine mayoritariamente de lucro sin más pretensiones que la aprobación de la Junta de Ordenación, lo que afectó desde la propia disciplina a lo decible,¹²⁴ haciendo que la disidencia se solapara en los dobleces de enunciados verosímiles, de acuerdo con una visión sesgada de la realidad, como apuntaba el crítico Domènec Font:

Se trata de hacer el discurso (la película) lo más perceptible posible en orden a un sistema de referencias ya determinadas. La singularidad y la originalidad (los nuevos posibles) se pierden en beneficio de la exigencia de continuidad, de la inteligibilidad consumida, en definitiva, de lo *verosímil*. Ser verosímil no es sino tener un sentido y al *sentido* se le ha asignado una finalidad ideológica perfectamente reconocida...¹²⁵

¹²² Así lo refrendaba el catálogo de la exposición *Práctica filmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*: «...para nuestros cineastas independientes, el underground suele constituir un terreno para ejercitarse o una simple válvula de escape para la frustrada profesionalidad: el 16 milímetros como camino (o sustitutivo) del 35 milímetros (...) sin la obligación de pasar censura, ni de tener un mínimo de técnicos y actores afiliados al Sindicato Nacional de Espectáculo». Eugeni Bonet y Manuel Palacio, *Práctica filmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, s/d): 27.

¹²³ Monterde, *Veinte años de cine español...*, 13.

¹²⁴ La imposición de unos sentidos concretos como auténtica finalidad de la obra no solo repercutían en la negación de unas temáticas, también en las estéticas, que se veían constreñidas a la necesidad de la moraleja. Noël Burch lo definía con el calificativo de «tesoro ideológico final», o la representación de una serie de acciones siguiendo una lógica que se presenta como racional.

¹²⁵ Font, *Un cine para el cadalso...*, 220

La censura juega a los opuestos: excluye lo que no se amolda haciéndolo ilegible, elimina lo formalmente complejo y adocena a los espectadores obligándolos a asumir que se les ha ahorrado el esfuerzo de su comprensión, con lo que se les niega capacidad crítica. El público se convierte en rehén y cómplice del censor porque no acepta lo que se desvíe del canon que paternalmente el Estado se ha comprometido a indicarle. De esta manera, agotados los caminos de otros posibles, se reducen las búsquedas formales y se replican los géneros imperantes, siempre bajo un interés propagandístico.

En un momento de crisis coyuntural dentro de un régimen autoritario, la productividad ideológica cara al espectador se muestra más pertinente en películas consumísticas, con un poder alienante y compensador de frustraciones cotidianas, que en las películas claramente apologéticas, cuyo poder de verosimilitud se ha deteriorado a fuerza de su redundancia.¹²⁶

A los agentes contrarios del campo sólo les resta atacar los aspectos más visibles de la censura, asumiendo que la subversión de éstos debe ser el objeto de su lucha, lo que permite que los elementos menos evidentes de la dominación persistan. La amarga sentencia de Bardem en las *Conversaciones de Salamanca* acerca de que el cine español era «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquíutico»¹²⁷ acababa siendo inocua por cuanto la solución a estas facetas se intentaba desde dentro de los márgenes del régimen; en otras palabras, Bardem culpaba al cine que se hacía entre reducidos márgenes, la parte visible, en lugar de a su estructura.

Y eso era de ese modo porque, después de largos años de presencia, la censura se había naturalizado en cuanto condicionante de la estructura del campo; es decir, había dejado de ser percibida como exigencia de un ámbito externo a la disciplina, desplazando las luchas por determinar el sentido de este arte a una lucha por el sentido o no de la censura tal como se la ejercía. Un mecanismo que vemos en el documental clandestino *Cuarto Poder* (1970), de Helena Lumbreras y Llorenç Soler, que denunciaba la autocensura ejercida por los propios medios de comunicación, especialmente la prensa, con tal de no dar a conocer los hechos que involucraran a los protagonistas de las luchas antifranquistas, ayudando así a disolver la disidencia en un mar de ignorancia popular sobre la existencia misma de otros discursos.

El 8 de marzo de 1963 se publicó en el BOE una Orden del Ministerio de Información y Trabajo del 2 de febrero por la que se aprobaban las normas de censura cinematográfica

¹²⁶ Ibid., 222.

¹²⁷ José Enrique Monterde, «Continuismo y disidencia (1951-1962)», *Historia del cine español*, 7º ed., (Madrid: Cátedra, 2010): 283.

propuestas por la Junta de Clasificación y Censura de Producciones Cinematográficas, y la consecuente Orden del 16 de ese mismo mes regulaba el examen de guiones de las películas que debía autorizar dicho ministerio. Esta explicitación de las reglas se hacía con el pretexto de que, ante la influencia del cine en la promoción de la cultura, el Estado tenía el deber de fomentar y proteger el medio a la vez que velaba por la sociedad.

Las reglas no distaban demasiado de aquellas no escritas que se dejaban entrever en el análisis de las fichas de censura de los años 1939 a 1951 recopiladas por Añover, y la gran similitud entre éstas y las que atañían específicamente al cine para niños, expuestas en el mismo articulado, demostraban que la censura infantilizaba los contenidos dedicados a un espectador adulto. La única modificación que comportaba un aliciente para los creadores era que la película debía evaluarse en su totalidad y no en sus escenas, lo que suponía que las obras fueran consideradas en un todo coherente en el que una posible *desviación* quedara compensada por el tratamiento del tema, como se desprende del séptimo artículo: «No hay razón para prohibir un cine que se limite a plantear problemas auténticos, aunque no les dé plena solución, con tal que no prejuzgue una conclusión inaceptable, según estas Normas».¹²⁸ De todos modos, seguía siendo una ley ambigua por cuanto se acudía a criterios morales, tales como la «presentación del mal» o las «conductas reprobables».

A esto se unió el que dos años más tarde se crearan las Salas Especiales en versión original, lo que se correspondía con la gran cantidad de turistas extranjeros que, de acuerdo con el régimen, demandaban proyecciones no dobladas. Dichos locales servirían asimismo para estrenar los filmes españoles de reconocida valía internacional que no encontraban su sitio en los cines convencionales:

La necesidad de una regulación de las salas para exhibición de películas en su versión original o subtitulada aparece motivada tanto por el desbordamiento creciente en los últimos años de la población turística que, por razones idiomáticas, difícilmente puede asistir a espectáculos cinematográficos en nuestro país, como por las dificultades de explotación normal de películas de calidad y de carácter minoritario y, en fin, por la circunstancia de haber surgido en España, al amparo de la Orden de 19 de agosto de 1964, un tipo de cine de especial interés, que frecuentemente encuentra dificultades para su exhibición en los circuitos ordinarios, pero cuyas características, en cambio, lo hacen específicamente adecuado para su explotación en este tipo de salas, que cuentan ya con una dilatada y positiva experiencia en todo el mundo.¹²⁹

Ocho meses después, entre el 1 y el 6 de octubre, tuvieron lugar las Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía en Sitges, en las que el programa de

¹²⁸ BOE núm. 58, de 8 de marzo de 1963.

¹²⁹ BOE núm. 17, de 20 de enero de 1967.

proyecciones públicas incluía más de cuarenta cortos y medimétrajes de escuelas de cine de Polonia, Chile, Checoslovaquia, Alemania, Francia, Italia, Hungría e India, además de la EOC española.¹³⁰ En este ambiente cosmopolita, las reivindicaciones de los realizadores fueron mucho menos tibias y quizá más quiméricas que las de Salamanca, en la que se había hablado de mejoras dentro de los límites que brindaba el régimen. Dichas exigencias explicitadas en las conclusiones representaron un intento fallido de autonomización del campo que no tuvieron el impacto necesario para obrar una reforma, pues el manifiesto pretendía que se ignorara cualquier forma de censura, que el acceso a la creación del cine fuera libre, evitar el proteccionismo y las escuelas controladas por el gobierno, la autogestión de las obras y la transformación de las estructuras de producción.¹³¹ No obstante, las jornadas sirvieron para remarcar el cambio de rumbo que dejaba atrás los posibilismos y apostaba por una ruptura con las injerencias del régimen, en la órbita de los cines militantes, como creían Riambau y Torreiro:

En todo caso, y sobre todo a causa de su carácter marcadamente utópico, el manifiesto merece situarse, a pesar de que sea anterior en el tiempo, en el mismo rango que otros que, como «La cultura al servicio de la revolución» (Pesaro, junio de 1968) o el «Manifiesto por un cine militante» (...) pueden ser considerados como expresión de la politización del cine en aquellos años.¹³²

Como indica Jorge Nieto Ferrando, las propuestas ético-estéticas de los sitgistas, según los hermanos Pérez Merinero, venían imbuidas del espíritu de la recientemente aparecida revista *Cinéthique* y los supuestos de los grupos Dziga Vertov y Medvedkine franceses.¹³³

David Oubiña resume así el cambio epistemológico en los debates:

Son los años –dirá luego Serge Daney– en que se produce un giro violento desde las proposiciones sobre la *autoría* hacia los problemas sobre la *representación*, todo lo cual supone abandonar la vieja cinefilia y, bajo la influencia de la revista *Tel Quel*, entregarse a la “aplicación salvaje” de las teorías de Althusser y de Lacan al análisis cinematográfico. Una de las claves de acceso a las polémicas que ocupan este momento es –tal como afirma Jelicé– “la del carácter ideológico del cine, o más específicamente, la del cine como dispositivo ideológico”. Mientras que, para el idealismo cinematográfico, la imagen era un reflejo fiel de lo real (ya sea el modo sincrético del realismo clásico o el modo esencialista del neorrealismo), para los

¹³⁰ «SITGES: Las jornadas internacionales de las Escuelas de Cinematografía», *La Vanguardia Española*, 01/10/1967: 52.

¹³¹ Joaquim Romaguera y Llorenç Soler, *Historia crítica y documentada del cine independiente en España 1955-1975* (Barcelona: Laertes, 2006): 128: «El Manifiesto de Sitges se pronuncia tan clara y en tan abierta discordancia con el Sistema respecto a algunos principios tenidos como sagrados e intangibles por la ideología dominante, que, para ciertas personas del Régimen, sonaba a pura literatura subversiva.»

¹³² Riambau y Torreiro, *La Escuela de Barcelona*, 235.

¹³³ Jorge Nieto Ferrando, «De la práctica fílmica a la crítica y analítica. El cine alternativo y militante en la prensa cinematográfica del tardofranquismo y la transición a la democracia (1967-1978)», *Estudios sobre el mensaje periodístico* 24, n. 1 (2018): 822-823.

teóricos del dispositivo la imagen está sobredeterminada por la ideología. Si ella testimonia sobre algo no es porque sea un reflejo de lo real sino porque expone una forma históricamente determinada de representar el mundo que es la perspectiva burguesa.¹³⁴

Con el sector fuertemente en contra del sistema, sobre todo entre los más jóvenes realizadores de la EOC y de la Escuela de Barcelona, el 6 de diciembre de 1969 se hicieron cambios en la legislación referente a la exhibición en las salas especiales en un intento de que la cuota de pantalla de un día de cine español por tres de películas extranjeras se cumpliera, dada la falta de oferta de filmes locales con denominación de «Interés Especial», a través de la exhibición de cortos bien calificados por el modelo anterior o que hubieran contado con más del 30% de protección económica, lo que en el ministerio equivalía a un criterio de calidad.

El año 1971 fue bastante complejo para el cine español. La ley 13/1971 del 19 de junio que reestructuraba el crédito oficial debido a la debacle administrativa del escándalo Matesa¹³⁵ supuso una nueva restricción a las ayudas a la cinematografía. Así las cosas, para hacer frente a los pagos atrasados a las productoras, el Estado debió conceder una partida extraordinaria al ministerio de Información y Turismo de 230 millones de pesetas.¹³⁶

Al mismo tiempo, el mencionado escándalo financiero motiva un endurecimiento de la política crediticia pública que afecta al cine a través de la línea de crédito oficial que había abierto el Banco de Crédito Industrial. Si a todo lo anterior unimos la crisis financiera del Fondo de Protección a la Cinematografía y el Teatro, que origina una recesión en la producción, quedan reflejados los rasgos generales que rodean a la reforma de la política cinematográfica de fomento del año 1971.¹³⁷

A eso se sumaron la Orden del ministerio de Hacienda del 13 de marzo y la del 12 de julio. Esta última permitía la liberalización arancelaria de las importaciones de películas, con lo que las distribuidoras tenían más facilidades para ingresar el cine extranjero. Las estadísticas muestran que, si bien en 1964, en plena época de las ayudas y de la apertura de la censura

¹³⁴ David Oubiña, «La ideología de las formas», *Kilómetro 111*, <http://kilometro111cine.com.ar/la-ideologia-de-las-formas/>

¹³⁵ El escándalo Matesa fue un caso de exportaciones fraudulentas que perseguían beneficiarse económicamente de los créditos del Banco de Crédito Industrial y políticamente de los deseos del régimen por salir de la imagen de autarquía financiando a la primera multinacional española, lo que a la postre y una vez divulgado el fraude por la prensa supuso la muestra del fracaso del afán intervencionista del régimen. Esto finalmente condujo a las revisiones de las políticas de incentivo llevadas adelante por la entidad financiera. Para ahondar en sus repercusiones, consultar el artículo de Fernando Jiménez «El caso Matesa: Un escándalo político en un régimen autoritario», en *Historia política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, n. 4 (2000): 43-68.

¹³⁶ BOE núm. 78, del 1 de abril de 1971.

¹³⁷ Antonio Vallés Copeiro del Villar, *Historia de la política de fomento del cine español*, 2ª ed. (Ediciones de la Filmoteca: Valencia, 2000).

con García Escudero se concedían 136 licencias de rodaje y se realizaban 67 largometrajes nacionales, en 1971 se llegaba al bajo número de cincuenta licencias y 52 filmes realizados, diez más que el año anterior.¹³⁸ El control de la producción fílmica estaba ocasionando su propia decadencia; las películas capaces de obtener el beneplácito de la censura eran demasiado escasas para cumplir las expectativas impuestas por ley. La censura económica impuesta para presionar al sector en su dependencia de ayudas tenía dos claros beneficiados que además favorecían al régimen en su inanidad: las películas de baja calidad, con las que los exhibidores tenían que llenar el cupo de cine español exigido, y las hollywoodenses.

El aperturismo propiciado por el mandato de José María García Escudero al frente de la Dirección de Cinematografía acabó por revelar el destiempo al que iba la industria local: se pretendía generar un cine de autor cuando ya se estaba empezando a dejar sentir la disidencia contra ese concepto. La explicitación de las normas de censura y la creación de salas especiales supusieron una transformación para no morir, pero los agentes productores estaban pidiendo más. Los nuevos cines que estaban apareciendo en el resto del mundo demandaban lecturas críticas igualmente novedosas, la denuncia de los efectos ideológicos del cine a través de su lenguaje, con lo que el desfase entre el cine posibilista español y la libertad allende las fronteras se mostraba más ferozmente. Solamente quedaba la respuesta de un cine paralelo que desmontara a la vez los discursos franquistas y las prácticas cinematográficas que los sustentaban, acompañándolo de una crítica operativa capaz de poner en marcha mecanismos de juicio desveladores de la ideología dominante y al mismo tiempo validadores de las rupturas.

La urgencia por «atrapar» los tiempos de la cinematografía mundial se aceleraron con la desaparición de la dictadura y la presión por desmontar sus estructuras ideológicas suplantándolas por otro modelo, instando a una reflexión teórica propia coadyuvada por el pensamiento francés e italiano.

1.5. Marco legal para el mantenimiento del repertorio

La Orden del 18 de mayo de 1943¹³⁹ pretendió cambiar la situación de la importación de películas iniciando la política de protección del cine español de forma más efectiva que en su intento anterior de 1941, que había dado resultados adversos. La normativa preveía una clasificación de los proyectos en tres categorías luego de su visionado por parte de la

¹³⁸ Elaboración propia a partir de datos del Instituto Nacional de Estadística.

¹³⁹ BOE núm. 144, de 24 de mayo de 1943.

Comisión, una categoría primera para «Aquellas películas que supongan un avance considerable en cualquier aspecto de la producción, sin que otro cualquiera de ellos les haga perder la condición de muy buenas y merecedoras, por tanto, del mayor encomio y protección»; una segunda para «Aquellas películas que sin suponer un avance considerable en nuestra producción, sean en su conjunto de una calidad suficientemente buena para poder con decoro traspasar nuestras fronteras y que merezcan, por tanto, la protección del Estado». Y la última para «aquellas producciones que por su calidad artística o técnica supongan un descrédito de nuestra industria, no siendo merecedoras de apoyo alguno». La calidad de las producciones locales y la inversión económica aseguraban que se otorgaran las licencias de importación, donde a mayor categoría más licencias se obtenían, lo que para Román Gubern era a todas luces una manera de censura:

Estaba claro que esta nueva forma de protección económica encubría un evidente predominio censor dado que a) la clasificación «cualitativa» se establecía a partir del juicio sobre primeras películas, b) obligaba a los productores y realizadores a plantear un tipo determinado de productos gratos a la Junta (...) y consecuentemente les «invitaba» a rechazar otros de escasa gratificación y c) en la carrera por conseguir el mayor número de licencias de importación, el Estado buscaba los voceros más adecuados para su dominio ideológico, agentes carentes de objetivos políticos precisos que al amparo del favor oficial se convertirían asimismo en eficientes y seguros censores.¹⁴⁰

La ley se empleaba, al fin y al cabo, para mantener el repertorio fílmico dentro de los cauces deseados, en una repetición de formas y tratamientos temáticos que resultaban favorecidos.

El 16 de julio de 1952, una Orden ministerial de Comercio e Información y Turismo disponía una nueva normativa de protección a la cinematografía en la que se establecía una clasificación de los filmes por parte de la Junta en las categorías de «Interés Nacional», «Primera» A y B, «Segunda» A y B y «Tercera». El porcentaje de protección variaba en función de la clasificación, desde el 50% que suponía la etiqueta de Interés Nacional al 25% de ser de Segunda B. Los calificados con la tercera categoría no recibían subvención alguna.¹⁴¹ De esta manera, se consolidaba el mecanismo de la autocensura, puesto que se premiaba a los filmes más amables y caros al régimen.¹⁴² Éstos, al obtener una mejor

¹⁴⁰ Gubern, *Un cine para el cadalso...*, 193.

¹⁴¹ BOE núm. 205, de 23 de julio de 1952.

¹⁴² Del listado de los 92 filmes españoles que obtuvieron el premio entre 1944 y 1964, destaca la reiteración de directores agraciados, entre ellos Rafael Gil (*El clavo, El fantasma y Doña Juanita, Tierra Sedienta, La pródiga, Reina Santa, La fe, Don Quijote de la Mancha, La calle sin sol, La señora de Fátima, Sor Intrépida, La guerra de Dios, El beso de Judas, Murió hace 15 años, El canto del gallo, Un traje blanco*), José Luis Sáenz de Heredia (*El destino se disculpa, Bambú, Mariona Rebull, La mies es mucha, Don Juan, Todo es posible en Granada, Historias de la radio, Diez fusiles esperan*), Juan de Orduña (*Misión blanca, Un drama nuevo, La Lola se va a los puertos, Locura de amor, Agustina de Aragón, Pequeñeces, Alba de América, Teresa de Jesús*) o Luis García Berlanga (*Bienvenido Mr. Marshall, Calabuch*). Para un análisis pormenorizado de

clasificación, conseguían una mayor tasa de exhibición, lo que reportaba, evidentemente, más ganancias. Los filmes peor considerados en el «ranking» quedaban reducidos a un circuito de exhibición exiguo y durante poco tiempo, lo que arruinaba a sus productores. Las productoras tenían que asegurarse hacer películas de las primeras categorías si querían recuperar su inversión, lo que equivalía a aceptar las correcciones de la Junta. Sin embargo, de igual modo que había ocurrido con la legislación anterior, se dio un abuso de las condiciones por parte de las productoras beneficiadas, que empezaron a abultar los presupuestos con el fin de obtener un mayor retorno de inversión por parte del Estado.

Tras el fin de la dictadura, el sector del cine tuvo que esperar hasta la publicación del Real Decreto 3071 del 1 de diciembre de 1977 para tener su primera normativa democrática. Se adaptaba así el régimen jurídico a la libertad de expresión, cesaban las actividades de la Junta de Ordenación, que había continuado expidiendo permisos de rodaje durante esos dos años, y se regulaban las actividades del sector. Este decreto se propuso regular el visado de las películas que se exhibían en el territorio español «dotando a la Administración de un Organismo adecuado» para agilizar los trámites y poner «fin al sistema de protección del pasado, mediante una decidida orientación de la ayuda estatal al cine de calidad y una adecuación general de la política de fomento de la cinematografía a la realidad actual y a su cometido cultural, bien de difusión o de creación».¹⁴³ La licencia se otorgaba tras la calificación de la película de acuerdo con el tipo de público al que podía dirigirse y no cabía prohibición por parte de la Dirección, que si veía en ella un posible delito debía dirigirse al ministerio fiscal.

Otra medida liberalizadora fue la obligatoriedad —bajo pena de revocación de licencia de distribución— de la fidelidad a la versión original de los doblajes y subtítulos, evitando así las tergiversaciones a las que echaban mano los censores cuando no podían cortar escenas. Las salas especiales se convirtieron en el lugar en el que habían de proyectarse los filmes de contenido violento o sexual que no iban a ingresar en el circuito comercial, por lo que perdieron la prerrogativa de recibir subvenciones.

los bienes consagrados por el poder heterónimo, ver Emeterio Díez Puertas, «El canon desde el poder: el cine de Interés Nacional (1944-1964)», XV Congreso Internacional sobre Literatura, Periodismo y Cine: el canon y su circunstancia (Universidad Complutense de Madrid, 23-24 de junio de 2014). https://www.academia.edu/16839894/El_canon_desde_el_poder_el_cine_de_Inter%C3%A9s_Nacional_1944_1964?auto=download

¹⁴³ BOE núm. 287, de 1 de diciembre de 1977.

Sin embargo, la protección a la cinematografía se restringió a un 15% del rendimiento bruto en taquilla a cinco años de su estreno, con lo que se apostaba por valores seguros a muy largo plazo. Esto no permitía una recuperación rápida de la inversión que facultara a las pequeñas productoras a continuar comprometiéndose en futuras acciones con la promesa de recibir compensación —que quedaba condicionada al estreno de una segunda película—, lo que benefició a las grandes compañías internacionales y a sus filiales españolas; como indica Manuel Trenzado Romero, también la desvinculación de las distribuidoras con la financiación de películas afectó principalmente a los ya descapitalizados pequeños productores.¹⁴⁴

El endurecimiento de las condiciones pretendía concentrar la producción en unas pocas manos¹⁴⁵ y la industria local pasó abruptamente de un público en cierta medida cautivo, aunque cada vez más desafectado, a competir con la variedad temática y el empaque visual de la diversidad de filmes extranjeros sin cortes. Por otro lado, las películas que querían optar a la categoría de Especial Calidad debían poseer unos valores artísticos no explicitados en el articulado de la norma, que no explicaba en qué casos se determinaban estos valores, cuáles eran las condiciones que cumplir y, sobre todo, quiénes eran los encargados de la selección de las películas merecedoras de tal nominación.

Toda esta serie de decisiones pretendía desestatificar en parte al sector apostando por el cine de grandes producciones, si bien los costes de las películas españolas todavía estaban por debajo de las medias europeas. Había un interés por reemplazar el modelo proteccionista y derivar hacia un cine de autoconsumo basado en el gusto mayoritario del público, aunque el encarecimiento de las entradas,¹⁴⁶ que llegaría a aumentar su coste por diez entre 1974 y 1984, no lo favorecía.

Las deudas contraídas con el sector a cuenta de los rendimientos de taquilla que no se habían abonado y la concentración en fórmulas más comerciales y en torno a unas escasas productoras repartiéndose la hegemonía del campo abonaron la idea de pasar directamente

¹⁴⁴ Trenzado Romero, *Cultura de masas y cambio político*, 157.

¹⁴⁵ Un análisis llevado a cabo por Jesús González-Requena en el número 1 de *La Mirada* (1978), revelaba que en el periodo 1974-1977 tan solo cinco de las principales productoras del periodo anterior permanecían entre los quince primeros puestos, las otras diez habían aparecido después de 1964 y ocupaban un espacio del que antes habían estado relegadas.

¹⁴⁶ El gasto medio por espectador fue de 54,47 pesetas en 1977, subiendo a 87,62 en 1978 y a 223,6 en 1984 (el coste de la entrada era de 180 pesetas en ese entonces), pero esto no se tradujo en una mayor recurrencia a las salas, puesto que la afluencia decreció en más de 24 millones de espectadores entre 1977 y 1978, y más de 16 millones entre 1978 y 1980, acumulando una pérdida de 40.916.177 espectadores. Elaboración propia sobre datos extraídos de los anuarios del INE (ver Tabla 1 en Anexo).

a la privatización del sector, es decir, a la búsqueda de capitales privados con los que asumir los costes productivos. Las subvenciones se pagaban, entre otras cosas, con dinero proveniente de las licencias de exhibición y doblaje de las películas extranjeras, especialmente norteamericanas, con lo que la desaparición de las ayudas era también una desregulación que aumentaba el peso de la competencia de las películas norteamericanas sobre la paupérrima industria local. Se pretendía desvincular al campo cinematográfico de los condicionantes del campo del poder, aunque el drástico cambio legislativo lo acabó sumiendo bajo la hegemonía del campo económico.

El sector de la exhibición, por su parte, enfrentaba sus propias cruzadas. El decreto de 1977 los obligaba a programar una película española de cada tres en cartel, pero carecían de oferta suficiente con que suplir esa imposición (ese año se produjeron apenas 60 filmes locales, contando las coproducciones), por lo que debían acudir a películas de menor calidad, lo que repercutía en sus ingresos. Finalmente, el Tribunal Supremo hubo de eliminar esta parte del articulado de la ley.

1.6. Control sobre la producción

La censura se implementó más eficazmente gracias a la presión económica sobre la producción y la exhibición de películas. Como se ha comentado, antes de la Guerra Civil, España contaba con una producción filmica muy similar a la de otros países europeos; no obstante, el sector de la producción se vio fuertemente condicionado por el aislacionismo del régimen y la censura, con lo que las grandes compañías debieron llegar a alianzas con firmas locales con el fin de seguir operando en el territorio. En el caso de las productoras nacionales, el panorama entre 1939 y 1977 se repartía entre un grupo de empresas con una alta productividad y un gran número de firmas más modestas. Los mayores volúmenes correspondían a Suevia (1940-198?), Producciones Cinematográficas Balcázar (1951-1988), IFI (1949-1982), Aspa P. C. (1950), Cifesa (1932-1961), Emisora Films (1943-1952) o Ágata Films (1956-2002). Productoras como Elías Querejeta P.C. (1964-2013) y UNINCI (1949-1962) destacaron por la calidad de innovación de sus propuestas, no tanto por la cantidad de filmes producidos.

Las grandes beneficiadas por la difícil competencia durante el primer franquismo fueron las productoras Cifesa y Suevia. En Barcelona, Emisora Films desarrolló un sistema similar al de las anteriores, pero con un uso racionalista de los recursos que asemejaban su modelo de producción al de una cadena de montaje:

La finalidad de Emisora Films (la refundada en el inmediato franquismo de posguerra, no la marca A.I. Emisora Films creada en 1934), era idéntica a la de CIFESA, Suevia Films y decenas de productoras menores que aprovechaban las ventajas de una legislación que convirtió el cine en la principal correa transmisora de ideología del régimen.¹⁴⁷

En este contexto legislativo que buscaba la pureza del repertorio fílmico en relación con su definición del séptimo arte, la producción estaba indirectamente controlada. La serie de pasos administrativos que debían darse desde la escritura del guion hasta la comercialización de la película alargaban el proceso de manera tal que el arriesgarse a un visto negativo de los organismos implicaban pérdida de dinero. En la década de los años cuarenta, la película virgen era un bien escaso porque no se producía en el país y el papeleo para solicitarlo muchas veces se saldaba con un volumen menor al solicitado, lo que implicaba recurrir al estraperlo.

La disponibilidad de película virgen, fundamental en la producción de las películas, pero, como material de soporte de las copias, también en su distribución y exhibición, era una cuestión extremadamente difícil en la España de los años cuarenta, y muy problemática, tanto por las dificultades de importación como por la inexistencia absoluta de su producción en España. Su escasez no sólo encarecía notablemente su precio, sino que implicaba, además, muchas dificultades para conseguirla, entrañando la necesidad de medir mucho el uso que de ella se hacía: estaba racionada, siendo la Comisión reguladora el organismo encargado de conceder los cupos.¹⁴⁸

Los largos tiempos de preparación del filme debido a la burocracia y a la baja capitalización de las empresas, que implicaba que en ocasiones no contaban con todo el dinero necesario para llevarlo a cabo por la falta de crédito bancario, frenaban el crecimiento de la industria. Estas situaciones se paliaban con diferentes soluciones más o menos legales, como los préstamos privados, los anticipos de distribución o el trabajo gratuito del equipo a la espera de los rendimientos del filme acabado.¹⁴⁹

Las *majors*, por su parte, aprovechaban sus mejores condiciones. Solamente tenían que realizar producciones locales al gusto del régimen para poder introducir sus propias películas, y si no tenían una filial local, podían asociarse a una productora española para que realizara los trámites del permiso de rodaje.

Por otra parte, para entender el concepto de producción de películas en Barcelona tenemos que sacar a colación un detalle coyuntural que ya hemos insinuado antes y que es más importante de lo que podría parecer a simple vista: todas las grandes

¹⁴⁷ Ángel Comas, *Emisora Films, studio system en el primer franquismo* (España: Megustaescribir, 2016): 14.

¹⁴⁸ Alicia Salvador Marañón, *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana. Historia de UNINCI: Una productora cinematográfica española bajo el franquismo* (Egeda, 2006): 72

¹⁴⁹ *Ibid.*, 61-66.

distribuidoras internacionales – para ser más exactos, las majors hollywoodianas – seguían teniendo su sede central en Barcelona. ¿Cómo influía esto en la producción? Muy fácil: para exhibir películas extranjeras, las distribuidoras necesitaban unos permisos – de importación y de doblaje – que la administración concedía en proporción al material de fabricación nacional que comercializaban.¹⁵⁰

Esta situación tuvo como resultado que la realización de películas fuera un negocio rentable sólo para unas pocas productoras, redundando en un acaparamiento del capital simbólico en unas determinadas firmas de labor más sostenida en las pantallas que no abarcaban otras ramas del circuito (exhibición, distribución o estudios).¹⁵¹

1.7. Control administrativo de la profesión de cineasta

Hay una correlación directa entre la autonomía de la que goza el creador y la del campo: la falta de instituciones mediadoras y de un mercado de los bienes simbólicos supedita a los realizadores al influjo de otros poderes, político y económico especialmente; y viceversa: la falta de independencia del creador redundaba en escasez de instancias de consagración propias y en un relato crítico ajustado a las reglas estéticas de ese arte en cuestión, lo que impide la formación de un mercado de bienes regidos por el valor simbólico de las obras.¹⁵²

El cine entendido políticamente como un espectáculo de masas, como suele repetirse en los preámbulos de las leyes durante ese periodo, se encuentra sobredeterminado por la recaudación de taquilla, es decir, por el favor de un público indiferenciado que no conforma el público experto al que se refiere la teoría de campos.

En su política de control heterónimo, el régimen franquista dispuso el monopolio administrativo de las profesiones del cine dentro del sistema de sindicatos verticales, en este caso el Sindicato del Espectáculo,¹⁵³ y supeditó la enseñanza a centros de experimentación de la imagen estatales, socavando la autonomía de los futuros y actuales realizadores. De esta manera, el campo en ciernes retrocedía a un estadio de subordinación en el que los cineastas y otros cuadros técnicos carecían de instancias propias de profesionalización y eran simples asalariados a las órdenes de una casa productora. Si bien el Instituto de

¹⁵⁰ Rafael de España, prólogo a *Emisora Films, studio system en el primer franquismo*, de Ángel Comas (España: Megustaescribir, 2016):7-12.

¹⁵¹ Salvador Marañón, *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall!...*, 61.

¹⁵² Es en este sentido que hay que entender que las mesas redondas en festivales y «semanas de», las Conversaciones de Salamanca o las Jornadas de Sitges, aparte de ventilar disensiones acerca de la censura y de cómo hacer cine, suponían para los creadores una posibilidad de reconocerse entre sí, salir de su atomización impuesta y obtener el *feedback* de sus pares, lo que permitía conformar discursos acerca de su arte no tamizados por el monologismo dominante.

¹⁵³ El Sindicato del Espectáculo se creó en 1942 en sustitución de algunas de las funciones de la Subcomisión Reguladora de Cinematografía, en funcionamiento desde 1939. El Sindicato clausuró su funcionamiento en 1977.

Investigación y Experimentación Cinematográfica (IIEC) contaba con profesores que provenían de las áreas técnicas y artísticas de la disciplina, estos habían sido reducidos a un rol de funcionarios, puesto que las prácticas estaban fuertemente controladas.

Los cineastas, además, tenían menos autoridad sobre sus películas que los burócratas de la censura, y a eso se sumaba la obligatoriedad de estar sindicados si se quería seguir ejerciendo la profesión, condición indispensable que generaba las reticencias cuando no el dilema moral de los opositores al régimen. Pero había incluso otra forma en la que el campo en ciernes se había vuelto hostil a los que querían hacer cine, y eso era que la única instancia en la que se enseñaba la disciplina estaba destinada a unos pocos privilegiados.

El 19 de febrero de 1947, se publicó en el Boletín Oficial del Estado la Orden por la que se creaba el Patronato de Experiencias y Divulgaciones Cinematográficas con el fin de que:

...por un organismo de carácter estatal se afronte el planteamiento y la resolución de los diversos problemas técnicos y artísticos, que el desarrollo de la cinematografía nacional presenta, de acuerdo con una sistemática completa, previamente establecida, y atendiendo asimismo a las preparación y selección de aquellos elementos que se sientan inclinados a una vocación cinematográfica.¹⁵⁴

De acuerdo con un reportaje del diario *ABC* con motivo de la inauguración de la sede propia de la Escuela Oficial de Cinematografía, esta orden venía a responder al éxito que dos años atrás habían tenido unos cursos dictados por Joaquín de Entrambasaguas en el Paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid «al que asistían varios centenares de buenos aficionados para escuchar unas cuantas lecciones en boca de profesores, críticos y profesionales».¹⁵⁵ El 26 de ese mes, otra Orden aprobaba el reglamento y el programa de enseñanza del IIEC, que disponían que:

Los Cursos normales de enseñanza cinematográficas tendrán dos años de duración y estarán reservados a aquellos elementos que por propia disposición natural y por su cultura pueden aspirar a desempeñar los papeles principales y los puestos directivos en cualquier rama de la cinematografía nacional.¹⁵⁶

El camino a la profesionalización se veía de este modo condicionado a ser uno de los escogidos para ingresar en el IIEC, lo que significaba que únicamente los miembros de las clases más pudientes, aquellas que tenían un acceso directo a la cultura y a su disfrute, podían ingresar en la escuela. El aprendizaje autodidacta no estaba reñido con este modelo; sin embargo, hasta la aparición de las cámaras ligeras, que potenciaron el cine *amateur*, esta

¹⁵⁴ BOE núm. 50, de 19 de febrero de 1947.

¹⁵⁵ J. J. Martínez Redondo, «Sede propia para la Escuela Oficial de Cinematografía. Veinte años después de su creación», *ABC*, 02/11/1966: 28-31.

¹⁵⁶ BOE núm. 61, de 26 de febrero de 1947.

alternativa no fue factible. De todos modos, la libertad creativa que otorgaban los formatos pequeños impedía la profesionalización al estar exentas del circuito de exhibición comercial y por ello mismo no poder optar a las ayudas estatales.

El IIEC no dispuso de sede propia durante sus primeros veinte años de vida, pasando por tres domicilios: la Escuela de Ingenieros Industriales, los estudios Cinearte y las antiguas dependencias del Ministerio de Información y Turismo. Estos desplazamientos y la falta de un espacio único, referencial para la escuela, impedían verla como una institución de pleno derecho, lo que su cambio de nombre en 1962 por el de Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) también indica.

Dos años más tarde el ministerio aprobó la Orden para el Desarrollo de la Cinematografía Nacional que promovía la creación de un cine de calidad capaz de competir en festivales internacionales y obtener de esta forma un cierto capital simbólico. Esta orden buscaba promover el trabajo entre los graduados de su escuela oficial, que no hallaban su lugar en el mercado tanto por su escaso volumen para absorberlos como por las inquietudes formales de sus titulados, que deseaban cultivar un cine con otras pretensiones.

Tras la mudanza a la sede definitiva y varias intervenciones de los órganos rectores, se optó por cerrarla en 1971 en lo que fue una estrategia de retención heterónoma de la cinematografía ante la creciente politización de sus estudiantes. La crisis en el centro se había desatado en torno a 1969, saldándose con la «suspensión y expulsión de alumnos, dimisión de varios profesores -se habla de absentismo e incompetencia docente-, a la vez que las prácticas de fin de curso son retenidas».¹⁵⁷ Como hace ver Lucio Blanco Mallada:

...la llegada de Juan Julio Baena a la dirección del centro supuso un enconamiento entre alumnado y administración. Se rompió definitivamente la posibilidad de un consenso o un acuerdo.

Los alumnos de las primeras promociones del IIEC —Saura, Patino, Camus...— aceptaron los términos de ese acuerdo, sin embargo los de las últimas promociones de la EOC no lo hicieron. Renunciaron a todo tipo de dependencia de la administración y con ello se cierra su acceso al cine profesional y a su incorporación a la industria cinematográfica, que no daba ninguna muestra de interés por sus planteamientos cinematográficos. Estas actitudes condujeron, finalmente, al cierre de la escuela.¹⁵⁸

Si antaño los graduados del IIEC, devenido en EOC, habían conformado la nómina del Nuevo Cine Español, tras Sitges la Escuela Oficial se encaminaba hacia planteamientos

¹⁵⁷ J. M. Caparrós Lera, *Historia del cine español* (Madrid: T&B Editores, 2007): 137.

¹⁵⁸ Lucio Blanco Mallada, «La enseñanza oficial de cine en España», *Área Abierta*, vol. 16, n. 2 (2016): 3-12. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2016.v16.n2.52026.

militantes e independientes. Los alumnos veían más factible el aprendizaje autónomo que el controlado por un centro oficial que se caía a pedazos por el desinterés de una administración que ya no le sacaba réditos: «¿Creen los poderes públicos que tiene algún interés social el hecho de que se puedan estudiar en España técnicas cinematográficas? A juzgar por la forma en que han ido las cosas este año, no parece que sea así»,¹⁵⁹ planteaba la revista *Triunfo* en julio de 1970.

Algunas de las funciones de la EOC, específicamente las que atañían a la formación en realización audiovisual, fueron absorbidas por la sección de Ciencias de la Imagen Visual y Auditiva de la facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid creada por el decreto 2478/1971. La pérdida de una práctica técnica propiamente cinematográfica abocó al campo a sufrir una carencia de profesionales¹⁶⁰ que no hacía más que ahondar un difícil trance de características globales: los cambios acaecidos en las industrias culturales con el mayor consumo televisivo y la conversión de las cinematografías europeas en disciplinas protegidas.¹⁶¹

Sin embargo, el control de la profesión de cineasta no se acababa en el acceso a la formación con la EOC o, en un sentido weberiano, en la iniciación a la actividad, sino que la autoridad gubernamental se guardaba el derecho de permitir o no la entrada en el sindicato a tal efecto, como se ha apuntado antes. El Sindicato Nacional del Espectáculo, dependiente del Sindicato Vertical, era el único interlocutor válido y la afiliación era obligatoria; no había forma de ejercer si no se estaba en el sindicato y no se contrataba a quien no lo estuviera, lo que a efectos prácticos significaba estar con el régimen, o al menos conformarse. Esto implicaba, puntualiza Monterde, tener o no trabajo:

Muchas veces se olvida que junto a la concesión de créditos y premios, el Sindicato del Espectáculo -órgano de los sindicatos verticales encargado de la cinematografía- controlaba el acceso a la profesión y la constitución de los equipos técnicos y artísticos que debían intervenir en las diferentes producciones.¹⁶²

El sindicalismo franquista bebía directamente de las fuentes del corporativismo fascista, revelando una íntima conexión entre aparatos de control de los cuerpos profesionales y lo que en la terminología althusseriana adoptada por la crítica marxista opositora se denominó «Aparatos Ideológicos del Estado»:

¹⁵⁹ Luis Carandell, «El caso de la escuela de cine. A propósito de un informe», *Triunfo* n. 422 (04/07/1970): 7-8.

¹⁶⁰ Trenzado, *Cultura de masas...*,199.

¹⁶¹ Monterde, *Veinte años de cine español...*,17.

¹⁶² *Ibid.*, 15.

Para definir la personalidad de las instituciones sindicales y consolidar la puesta en marcha de las mismas, se promulgó, en diciembre de 1940, la Ley de Bases de la Organización Sindical (LBOS), que dio carta de naturaleza a los sindicatos nacionales. Cada uno de ellos estaba especializado en una rama de producción, de forma que todo trabajador o empresario que desarrollaba su actividad dentro de ese sector era puesto automáticamente bajo la jurisdicción del correspondiente sindicato independientemente de su voluntad.¹⁶³

La Organización Sindical no estuvo exenta de la burocratización de todas las ramas de lo público, convirtiéndose en un organismo jerárquico de funcionarios leales a la supervivencia del régimen. Este complejo entramado de escalafones se resumía en tres formas de corporación: la unión sindical, las agrupaciones y las asociaciones, siendo las asociaciones los órganos más pequeños dentro de las agrupaciones, que a su vez conformaban las uniones. Dentro del Sindicato del Espectáculo se encontraba la Asociación de Directores y Realizadores de Cine (ASDREC).

Con el correr de los años, especialmente a fines de los años sesenta, entidades de representación como la ASDREC o la Asociación Sindical de Productores Cinematográficos (ASPC) empezaron a ejercer reivindicaciones por fuera de la organización a partir de un uso de los medios de comunicación para airear sus exigencias. El 20 de noviembre de 1969, profesionales reunidos en la sede de la ASDREC reclamaron el restablecimiento total del pleno derecho a la libertad de expresión, la abolición de la censura previa y del código de censura cinematográfica, y pidieron permitir la expresión cinematográfica en las lenguas del país, crear un sindicato propio del ámbito cinematográfico que no estuviera en manos del Sindicato del Espectáculo y que fuera independiente de la administración, además de otras demandas laborales e industriales¹⁶⁴ sobre las que pretendían ahondar en su asamblea general tres días más tarde. Llegados al 22 de noviembre, esta reunión fue suspendida por el gobierno: «Las razones que ha aducido dicha autoridad son que algunas de las conclusiones contradicen los Principios Fundamentales del Movimiento Nacional, así como los Principios de Unidad Sindical».¹⁶⁵ Para el régimen, dar entidad y respuesta a una reivindicación de este tipo habría implicado legitimar tanto el reclamo como a los profesionales que lo ejercían, es decir, admitir que la

¹⁶³ Miguel Ángel Giménez Martínez, «El sindicalismo vertical en la España franquista: principios doctrinales, estructura y desarrollo», en *Revista mexicana de historia del derecho*, vol. 31 (ene.-jun. 2015): <https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/historia-derecho/article/view/10213/12239>.

¹⁶⁴ Europa Press, «Reivindicaciones de los directores-realizadores de cine. Abolición de la censura previa, restableciendo el pleno derecho a la libertad de expresión», *La Vanguardia Española*, 20/11/1969: 16.

¹⁶⁵ Europa Press, «La reunión de directores españoles de cine, suspendida», *ABC*, 22/11/1969: 75.

libertad de expresión no existía —por lo tanto, se trataba de una dictadura— y que aquellos que la exigían eran los interlocutores *legítimos* para hacerlo.

A pesar de estos intentos frustrados, con las elecciones de 1966 algunos miembros del opositor Comisiones Obreras consiguieron ocupar puestos en los sindicatos oficiales y comenzaron a socavarlos desde dentro, hasta que «El cerco de las organizaciones obreras clandestinas sobre la OSE fue reforzado por la actitud de instancias como la OIT o la propia Iglesia católica».¹⁶⁶

La situación de los trabajadores del cine continuó siendo preocupante a pesar de la pérdida de poder relativa del régimen en lo que tocaba a las relaciones laborales. Así se hacía eco de esta difícil coyuntura el periodista Luis Bonet:

En España hay unas cuarenta mil personas que viven —o deberían poder vivir del cine. El número de directores censados por el Sindicato ascendía en 1970 a doscientos cuarenta. El ahora tan vituperado Juan Antonio Bardem se lamentaba, aquel mismo año, de que al no haber una industria, los directores no pudiesen ofrecer su fuerza de trabajo a nadie (...) La inseguridad es completa. Pedro Olea («El bosque del lobo», «No es bueno que el hombre esté solo»), decía al respecto: «Nunca sabes si harás o no una película, si estarás tres años sin hacer ninguna, si tendrás que dedicarte a la publicidad o a otras cosas.» Por su parte, Víctor Erice — que ha conseguido la «Concha de Oro» en San Sebastián con su primer largometraje «El espíritu de la colmena»— confiesa que «durante casi cinco años no he tenido otras oportunidades de trabajar. La situación de paro es, por desgracia, una situación bastante común entre un buen número de los profesionales del cine español».¹⁶⁷

Aunque se volverá en el capítulo 6 sobre la obra de Erice y su función en la autonomización del campo, es importante recordar aquí los motivos que adujo el jurado de San Sebastián, formado por Rouben Mamoulian, Mario Cecchi Gori, Pedro Crespo, Jacques Charrier, Domingo Di Nubila, Harry Fine, Alfonso Sánchez y Anastasia Vertinskaja: «su universalidad y calidad poética al tratar el tema del miedo y la hostilidad en el mundo de la infancia, así como por su elocuencia visual y economía de diálogos».¹⁶⁸ Este premio causó revuelo en el festival y en algunos sectores de la crítica, como el que representaba el conservador crítico de *La vanguardia Española* Antonio Martínez Tomás, que lo consideró el fruto de una estratagema de su productor, Elías Querejeta.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Giménez Martínez, «El sindicalismo vertical en la España franquista...».

¹⁶⁷ Luis Bonet Mojica, «Muchos problemas para tan poco cine», *La Vanguardia Española*, 20/10/1973: 55.

¹⁶⁸ «La “Concha de Oro” para la película española “El espíritu de la colmena”, de V. Erice», *La Vanguardia Española* (27/09/1973): 52.

¹⁶⁹ A. Martínez Tomás, «San Sebastián: XXI Festival Internacional de cine. Los eslovacos, en el certamen por primera vez. Subterráneas maniobras en torno a los premios», *La vanguardia Española*

Durante la Transición, una vez extinguido el Sindicato del Espectáculo y legalizados los sindicatos obreros en 1977, aparecieron diversas asociaciones efímeras que intentaron nuclear a los sectores del cine; entre los años 1974 y 1984 las asociaciones que representaban al sector de la producción crecían y morían aunando a diferentes profesionales, bajo diferentes criterios. Mientras que los viejos sindicatos obreros transversales (CCOO, UGT) asumieron la defensa de los trabajadores del arte a través de oficinas específicas, estas convivieron con formas de asociacionismo de cariz más autónomo basados en la profesionalización, tales como ADIRCE (Asamblea de Directores-Realizadores Cinematográficos Españoles), FECE (Federación de Entidades de Empresarios de Cine en España), ADICAN (Asociación de Distribuidoras Cinematográficas de Ámbito Nacional), AIPCE (Asociación Independiente de Productores Cinematográficos Españoles), ACPCI (Agrupació Catalana de Productors Cinematogràfics Independents) o PCA (Productores Cinematográficos Asociados).¹⁷⁰

(26/09/1973): 55: «...desde hace tres días, hay en marcha unas subterráneas maniobras que dirige Elias Querejeta, para conseguirle un premio —a ser posible nada menos que la Concha de Oro— a «El espíritu de la colmena», de la que es productor. Hay motivos para suponer, que un miembro por lo menos del jurado, español por su puesto, las secunda. La revista o boletín del festival publicaba ya ayer una doble plana recogiendo opiniones favorables al filme, publicidad que tiende, por supuesto, a influenciar o más bien coaccionar, a los miembros del tribunal directamente. Algunas de esas opiniones no se han publicado todavía en los periódicos o revistas de las que se dicen que proceden. El señor Querejeía tiene por lo visto un sutilísimo sentido de la adivinación. De los numerosos periódicos y revistas españolas no han sido recogidas más que tres opiniones, y no de las más importantes, por supuesto. En cambio desfavorables a «El espíritu de la colmena las hay a docenas. En suma, nos encontramos ante una maniobra muy turbia y sospechosa. Y la verdad es ésta —y lo decimos con plena conciencia y responsabilidad— todo premio que se conceda a esta desdichada cinta de Víctor Erice oscilará entre el fraude y la broma. Una broma pesada.»

¹⁷⁰ Trenzado, *Cultura de masas y cambio político*, 128.

2. La gestación de un público especializado

2.1. Cineclubes

Los cineclubes nacieron en la década de 1920 de la mano de los teóricos Louis Delluc (Ciné-Club) y Riccioto Canudo (Club des Amis du Septième Art, luego Ciné-Club de France) como espacios para estudiar en qué condiciones el cine funciona como arte y fomentar el debate estético sobre los primeros filmes. Enmarcado en un periodo de vanguardismo, el cineclub era otra forma de activismo cultural que establecía las primeras diferenciaciones entre el asistente a un espectáculo y el espectador, distinción sobre la que volvería André Bazin con su deseo de que los críticos tuvieran conocimientos que fueran más allá de lo técnico-estético, la psicología o el mercado, convirtiendo su actividad en una «escuela del espectador», término acuñado por Roger Leenhardt en una columna en *Esprit* («Petite école du spectateur»). Había un tipo de público especializado más intrigado por los elementos intelectuales presentes en el séptimo arte que por la promesa del mero entretenimiento.

En España, el cineclubismo estuvo ligado a la figura de Ernesto Giménez Caballero, a la Generación del 27 y a la Residencia de Estudiantes, donde Buñuel realizó unas primeras proyecciones inspirado en el ejemplo francés, como también a *La Gaceta Literaria*, alentadora de estos encuentros. Tras unas primeras sesiones a comienzos de 1927 de la mano de Buñuel, un año más tarde se creaba el Cine-Club Español, concretamente el 23 de diciembre de 1928. Barcelona también iba a tener sus sesiones de cine gracias a la revista vanguardista *Mirador* (1929-1936).¹⁷¹ La experiencia se repitió en otros puntos de la geografía española, como indicaba Alberto Sánchez Millán:

Enseguida, y puesto que Buñuel vivía a caballo entre París, Madrid y Zaragoza, sirviendo de puente cultural y de contacto directo con los nuevos movimientos existentes en la capital francesa, apareció Juan Piqueras, que se encargó de la organización de las sesiones y de la puntual información en *La Gaceta*. Entre las ciudades en las que se fundaron nuevos cine-clubs se encuentran Barcelona (Sessions Mirador al amparo de la revista de igual título), Zaragoza (un primer Cine-Club de Zaragoza), Valladolid, Sevilla, Vitoria... Todos aparecidos en 1929, haciéndose eco de ello la propia *Gaceta Literaria* en algunos casos.¹⁷²

¹⁷¹ J. M. Caparrós Lera, *Cinema y vanguardismo. Documentos cinematográficos y Cine-Club Monterols* (Barcelona: Flor del Viento, 2000): 23-29.

¹⁷² Alberto Sánchez Millán, «La vanguardia cinematográfica en el cine-club español y "La Gaceta Literaria": (nota informativa)», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vanguardia-cinematografica-en-el-cineclub-espanol-y-la-gaceta-literaria-nota-informativa--0/html/ff903890-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

El 1 de enero de 1929, la *Gaceta Literaria* abría con una nueva sección dedicada al «Boletín del cineclub» para dar cuenta de su primera sesión. El firmante, César M. Arconada, dejaba bien en claro las funciones de la flamante asociación:

Los Cineclubs son instituciones europeas (...) La misión del Cineclub no es dar superproducciones —joyas cinematográficas como dice el vocabulario industrial—. Sino, al contrario, dar pequeñas producciones. Atisvos [sic]. Ensayos. Células. (Yo no dudo de que “Tartufo” sea mejor película que “L’Étoile de mer”. Pero esta tiene —a pesar de sus limitaciones y de sus imperfecciones— un doble encanto para los espíritus que tengan alguna curiosidad cinematográfica).

A estas futuras estrellas de mar —desconcertantes y sorprendentes— es a las que deben acotumbrarse los espectadores del Cineclub. Todo es lícito menos indignarse por los posibles atrevimientos de las películas. Porque es eso lo que vamos a mostrar: los atrevimientos, las aventuras.¹⁷³

Estas consideraciones de Arconada acababan con un indicio teórico:

“L’ Étoile de mer”— Man Ray y Robert Desnos— es poesía. ¿Poesía del cinema o transfilmación poética? Problema difícil (¿Porque los medios poéticos de un poema son, equivalentemente, aplicables a un film? ¿Poesía de poesía es igual que poesía de cinema?).¹⁷⁴

Con la llegada del franquismo, los cineclubes de cariz contestatario y vanguardista fueron clausurados por el régimen o murieron ante los impedimentos puestos para la realización de sus actividades, permaneciendo únicamente el de Zaragoza y el del Círculo de Escritores en Madrid. Como respuesta, surgió el cineclub del Sindicato Español Universitario, de índole falangista, que sobrevivió a la Guerra Civil y convocó las Conversaciones de Salamanca en 1955. Durante la década de los años cuarenta, los cineclubes, no obstante, no dejaron de crecer:

Muchos otros cine-clubs cabría destacar en este apogeo cultural y asociativo de los cuarenta: desde el Ramiro de Maeztu, en la sede de este célebre Instituto de Bachillerato de Madrid, hasta el Universitario de Barcelona, dirigido por Alfonso García Seguí, pasando por el Cine-Club UCE (Unión Cinematografica Experimental), al cual pertenecían los críticos Antonio de Obregón y Vicente A. Pineda; o el Cine-Club «Cercle Lumière», en la sede del Instituto Francés de Barcelona, donde colaboraron Luis G. de Blain, Alexandre Cirici, Sebastià Gasch, Josep Palau y Miquel Porter-Moix.¹⁷⁵

Sin embargo, según la investigación de Emeterio Díez, entre 1940 y 1944 funcionó lo que podría considerarse una institución intermedia entre las labores de una cinemateca y un cineclub: el Círculo Cinematográfico Español (CIRCE), un espacio dedicado a los profesionales en el que se exhibía cine sin restricciones y que era tolerado por el gobierno porque entre sus miembros había personajes influyentes del propio régimen que creían que

¹⁷³ César M. Arconada, «Boletín del cineclub», *La Gaceta Literaria*, n. 49 (01/01/1929), 7.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Caparrós Lera, *Cinema y vanguardismo*, 38.

las élites profesionales sí estaban capacitadas para ver las películas que o bien estaban prohibidas o que, sin estarlo, habían sufrido los cortes de la censura.¹⁷⁶

Ricardo Soriano Scholtz-Hermensdorff (1883-1973), marqués de Ivanrey, fue quien fundó esta asociación profesional en la que, pese a las restricciones que pesaban sobre el derecho de reunión, tenían lugar tertulias que trascendían lo estrictamente artístico y llegaban a lo político, razón por la que se la cerró tras un informe desfavorable. No obstante, en 1943 se dio autorización para retomar las actividades de divulgación, incluso se permitió la creación de una delegación en Barcelona, que no llegó a concretarse.

Después de esta fecha, ya no detectamos ninguna actividad de CIRCE y sí vemos que su espacio es ocupado por un grupo de periodistas y de críticos de la capital que se agrupan en abril de 1944 y que en septiembre de 1945 crean el Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC). El vínculo entre esta nueva asociación y CIRCE es muy evidente, pues, entre los fundadores del CEC, se encuentran varios de los conferenciantes que pasaron por los salones de Espoz y Mina.¹⁷⁷

El cineclub y la filmoteca son lugares relacionales e históricos de la disciplina cinematográfica, por esa razón CIRCE no consiguió cumplir el cometido al que estaba llamado, ante el temor de que las relaciones continuadas y el liberalismo imperante propiciaran la disidencia. De todos modos, en la década de los cincuenta hubo un auge del cineclubismo capitaneado por los alumnos formados en cine que empezaban a salir de la EOC y por los entusiastas nucleados por revistas como *Film Ideal*, fundada en 1956 por Félix Martialay, José María Pérez Lozano, Juan Cobos, José Sobrino y Félix de Landaburu (volveremos sobre el papel de estas revistas en el capítulo 4)

En el año 1957, se realizó un Registro Oficial de Cineclubs con el fin de llevar el recuento de los socios, no tanto de los espacios, dado que el INE no actualizaba los datos, olvidando descontar los cineclubes dados de baja.¹⁷⁸ A pesar de su aparente crecimiento sostenido, incluso a pesar de los errores posiblemente interesados en su recuento, una encuesta realizada en 1965 por el Instituto de la Opinión Pública «demostraba que, de las personas que asistían regularmente al cine, el 85% no habían ido nunca a un cineclub o ni siquiera sabían que existiera tal cosa».¹⁷⁹ En 1966, el total de cineclubes censados en el registro oficial era de 264, cantidad que prácticamente se había doblado en 1974 con 540 inscritos;

¹⁷⁶ Emeterio Díez, «El Círculo Cinematográfico Español (1940-1944)», *Historia y Comunicación Social*, n. 13 (2008): 48. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0808110047A>

¹⁷⁷ *Ibid.*, 56.

¹⁷⁸ Trenzado, *Cultura de masas y cambio político...*, 226

¹⁷⁹ *Ibid.*, 227.

pero el mayor salto en las estadísticas aparece un año más tarde, con un total de 772 cineclubes. En 1983, esa cifra había trepado hasta los 1354, dando cuenta, aunque los números no reflejaran la realidad de los centros activos, del impulso que habían tenido en la década de los setenta.

Los cineclubes gozaban de cierta permisividad que no tenían las salas comerciales, pudiendo exhibir títulos censurados y organizar otras actividades culturales como conferencias o cursos que alentaron el debate en un momento en el que éste había sido relegado de la vida ciudadana: «Así pues, los cineclubs se convirtieron en una pieza clave dentro del circuito alternativo de exhibición, con lo cual constituyeron un importante foco para la dinamización de la cultura y, en particular, para el fomento de la conciencia crítica de la juventud de entonces».¹⁸⁰

Con la aparición de las salas de Arte y Ensayo a finales de los sesenta, una parte de la labor de los cineclubes, la destinada a la promoción de cinematografías foráneas en versión original, dejó de ser preponderante en las grandes capitales. En consonancia con el espíritu de vanguardia y de oposición política reinante, los cineclubes se reconvirtieron en espacios de agitación cultural y, al albur de las dificultades económicas del sector exhibidor en los setenta, fueron alternativa ante el cierre de salas comerciales.¹⁸¹ Tras el regreso de la democracia, los cineclubes de las principales ciudades fueron perdiendo capacidad de atraer a nuevos adeptos, no así en las pequeñas capitales de provincia, donde su cantidad y público siguieron aumentando en números globales durante todo el periodo estudiado, con algunos picos muy acusados. Dado el centralismo de la Filmoteca Nacional, los cineclubes de las provincias¹⁸² se convirtieron en filiales de la exhibición cinematográfica de

¹⁸⁰ María Jesús Ruiz Muñoz, «El cine alternativo como instrumento de cambio durante la Transición española. Función política, social y cultural de los cineclubs y los festivales», *Razón y palabra*, n. 80, (agosto-octubre 2012): 5-6.

¹⁸¹ *Ibid.*, 8.

¹⁸² Por comunidades, destacaron el Cine Club Saracosta de Aragón (1953), el Cine Club de Oviedo (cuyos orígenes difusos se remontan a la República) y el Cine club Agora. En Cantabria, el Ateneo de Santander, que se mantuvo hasta 1968, año en el que cerró por presiones del gobierno. En Castilla La Mancha, el Cine club Estudio de Cuenca, fundado en 1952, y el Cine Club Alcarreño, de 1976; en 1954, se creó el Cine Club de Albacete. En Castilla y León a finales de los años setenta surgió la agrupación cultural Candilejas y su cine club hoy desaparecido. En Galicia estaban el Cine Club Feijoo y el Cine Club Abertal de Vigo. En las islas Canarias, en 1953 se fundó el Cine Club Universitario de Las Palmas, y por esas fechas también se gestaron el Borja, que duró hasta el '82, y el Cine Club-Náutico; en la universidad de La Laguna funcionó el cine club universitario desde el '67, y el Cine Club La Buhardilla. En La Rioja hubo una intensa actividad en los cincuenta y luego con Lumière, que se fundó en el '61 y continuó hasta los noventa; en los sesenta el cine Atenea programó filmes de Arte y Ensayo y en los ochenta surgieron clubs en los pueblos y el del colegio universitario. En Murcia, en los sesenta se renovaron las salas, hubo cines de verano y una paulatina concentración de las salas en pocas empresas, lo que llevó a una crisis en los años ochenta con el

pretensiones artísticas, sobre todo con el cierre de las salas de Arte y Ensayo, a la vez que potenciaron el surgimiento de un cine independiente que encontró en estos establecimientos un espacio de difusión.¹⁸³

Por sus características intrínsecas, el cineclubismo impulsa el interés por un cine de calidad y un público experto capaz de contribuir con el debate a la valorización de los bienes del campo. Es un espacio de divulgación de unos modelos fílmicos y formación de consumidores de productos culturales tanto como un lugar de activismo y de generación de canon, si atendemos a la selección como un primer indicador de la creación de repertorios y a la forja de un clima de opinión como síntoma de popularización de los movimientos y escuelas del cine. La eclosión de los cineclubes en el tardofranquismo debida a motivos de resistencia política dio cuenta de una necesidad de desahogo democrático, pero no por ello se ha de despreciar su trabajo para la autonomización del campo en la generación de espectadores profesionales, luego dedicados o no a la labor crítica, historiográfica o teórica del cine.

Su existencia misma ya es una barrera de distinción entre la pasividad del visionado en las salas, que deja la especulación para lo íntimo, y la exhortación a la expresión pública de las valorizaciones, intelectualizando al mismo tiempo la labor de quien mira el filme. Delluc y Canudo comprendieron bien pronto, en los albores de una disciplina que apenas tenía unos treinta años, que la única manera de dotar al arte por antonomasia del siglo XX del estatus que le correspondía era tratarlo como tal, para lo que se precisaba del pensamiento teórico. El valor del bien del campo, la película, comenzaba a pasar por las argumentaciones sobre el propio campo a las que podía dar lugar.

cierre de salas míticas y el monopolio de Carceserna; incluso hubo pueblos que se quedaron sin salas y en 1989 también sin películas en versión original al extinguirse el circuito regional de exhibición. En Navarra, el cine club Lux estuvo muy ligado a *Film Ideal*, y en el bienio '74-'76 funcionó una delegación de la Filmoteca Española. En el País Vasco, el cine club Victoria duró apenas dos años, en los sesenta y setenta había un cine club prácticamente en cada ciudad, vinculados a la iglesia o como el San Sebastián y el Fas, que lo estaba a *Film Ideal*. En el '67 se crearon el Cine Club Universitario Bilbao y el Cine Club Bachillerato de Ceuta. En Barcelona, fueron muy importantes los cineclubes de la Escuela de Ingenieros e Informe 35.

¹⁸³ Antonio Weinrichter, Mariel Guiot, «Alphaville/Musidora. Marca y mediación. Notas sobre la recepción del cine de autor», *Crónica de un desencuentro. La recepción del cine moderno en España*, coordinado por José Enrique Monterde y Marta Piñol (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2015):112: «...el 28 de noviembre de 1980- un café habilitado con una pantalla destinada a proyectar -en súper 8 o en 16 mm- cine alternativo, a brindar una pantalla gratuita para difundir el cine de los superochistas de aquella época...».

2.2. Festivales

Pese a que los festivales de cine deberían ser espacios efímeros de encuentro entre cinematografías y profesionales que contribuyeran al mercado de los bienes simbólicos en la creación y otorgamiento de un capital simbólico en forma de premios y reconocimientos, su surgimiento estuvo estrechamente ligado a un condicionante extraño al campo. Esta particularidad fue la intencionalidad turística y promocional de los países, como atestigua el festival de Venecia, cuyo origen en 1932 fue la estrategia de apertura al exterior y de expansión del ideario del régimen fascista a través del medio cinematográfico, modelo que nutrió al español en los años cuarenta. Le siguieron en el tiempo Cannes (1946), Karlovy Vary (1946), Berlín (1951) y, finalmente, San Sebastián (1953), que entonces no se proponía un alcance internacional, sino el más concreto mercado interno.

Detrás de las propuestas de estos eventos no están, como se aprecia, solamente criterios artísticos, sino muy habitualmente intereses publicitarios y propagandísticos en la presencia de medios de comunicación. En condiciones de autonomía relativa los festivales también producen una crítica que guía a los exhibidores y al público en la apreciación mercantil y artística de una obra, a la par que sirven, muchas veces, en la importación de un cine foráneo que aporta innovaciones formales y temáticas que ponen al día las estéticas. Tomando como referencia la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar podríamos afirmar que el festival es un espacio híbrido entre mercado e institución: por un lado, se abre a la disponibilidad de nuevas mercancías y, por el otro, confirma repertorios existentes:

El mercado no sólo se manifiesta en obvias instituciones de intercambio de mercancías, como escuelas o asociaciones; además comprende todos los factores que participan en el intercambio semiótico y en otras actividades relacionadas con él. Mientras que la institución intenta dirigir y regular los tipos de consumo determinando los precios (y valores) de los elementos que componen la producción, su éxito o fracaso depende de la interacción que es capaz de establecer con el mercado. En la realidad socio-cultural los factores de la institución y los del mercado se entrecruzan con frecuencia en el mismo espacio: por ejemplo, las cortes reales o los salones literarios son a un tiempo instituciones y mercados.¹⁸⁴

Desde los actuales estudios de la intermedialidad, Fernando González García proponía en el artículo «Intermedialidad, institución y polisistemas. El cine como sistema dinámico: legitimación cultural e instituciones» (2019) observar la constitución institucional del cine a principios del siglo XX como consecuencia de su conflicto con otras artes de las que debe

¹⁸⁴ Itamar Even-Zohar, «Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas», en *Teoría de los Polisistemas: Estudio introductorio*, compilación de textos y bibliografía por Montserrat Iglesias Santos, traducción de Montserrat Iglesias Santos revisada por el autor (Madrid: Arco, 1999), 51-52.

diferenciarse, debiendo el largo camino de su legitimación a su metamorfosis en sistema cultural (lo que implica contar con los factores mercado, público, productores y repertorio):

Lo que está ocurriendo con la “institucionalización” del cine es la conversión del cine en un sistema dinámico, un polisistema, en la acepción de Even-Zohar (1999), que entra en conflicto con otros polisistemas culturales, especialmente con el literario. La mención al cine, en la revisión de los acuerdos de Berna de 1908, no es solo algo relativo a la protección de la propiedad intelectual, sino una respuesta, desde los sistemas culturales instituidos, a la irrupción de un medio nuevo cuyo mercado en expansión viene a modificar, a introducir cambios en el mercado preexistente de productos culturales, en especial el que afecta al sistema literario, y muy particularmente al teatro.¹⁸⁵

Aunque esta institucionalización será reajustada continuamente con la reconversión de las mismas especificidades que le dieron su estatuto de arte, como está ocurriendo con la digitalización del cine o las variaciones en las formas de su consumo, que están disociando al público mayoritario de los espacios que lo conectaban con la institucionalidad: las salas, las filmotecas, la crítica especializada.

Por otra parte, los festivales, en su carácter de intersección en la que confluyen profesionales y estéticas diversas, en los que la lucha por el poder simbólico se salda con una estatuilla o mención que incorpora el nombre de un creador a un grupo de otros nombres canonizados por el prestigio de ese y otros galardones, significaba para las políticas propagandísticas del régimen de Franco una oportunidad de vender una imagen positiva tanto del país como de su cinematografía. El filme satírico de Berlanga, *¡Bienvenido Mister Marshall!* (1953), inició este posibilismo:

Además se convirtió en un auténtico aldabonazo para la proyección exterior del cine español tras recibir el Premio Internacional del Jurado en el Festival de Cannes de 1953. Un premio que vino a confirmar a los responsables de la política cultural del Régimen, en el momento decisivo en el que buscaba abrirse a la comunidad internacional, las ventajas de utilizar los grandes festivales de cine como caja de resonancia para ofrecer una visión más homologable y aceptable de la dictadura, incluso a costa de una cierta permisividad con películas de tono crítico.¹⁸⁶

Así las cosas, el franquismo utilizó los festivales de cine extranjeros con el propósito de fomentar el prestigio de sus películas seleccionadas y promovidas, mientras que pretendía atraer al turismo con la imagen de un país abierto y moderno. Esta última voluntad

¹⁸⁵ Fernando González García, «Intermedialidad, institución y polisistemas. El cine como sistema dinámico: legitimación cultural e instituciones», *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* 8, n. 1 (2019): 25-26.

¹⁸⁶ Benet, *El cine español: una historia cultural...*, 270.

permitía que películas que no habrían pasado la censura fueran aclamadas o premiadas en otras partes del mundo, salvándolas de un destino de silencio que provocaba que hubiera filmes conocidos de puertas afuera que eran un rumor de puertas adentro. El caso emblemático fue el de la película *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), que consiguió la Palma de oro de Cannes y la prohibición de ser exhibida en España por su tono presuntamente blasfemo.

No obstante, los festivales locales no traslucían una realidad futura del campo con la incorporación a las pantallas de los filmes exhibidos, ya que la censura limitaba el acceso a gran parte del cine europeo, favoreciendo al norteamericano, y la distribución interna no acudía a estos encuentros para nutrirse, puesto que las compras de derechos ya estaban cerradas de antemano. Además, no se realizaban debates e intercambios con los profesionales extranjeros, solamente pases únicos de filmes en preestreno.¹⁸⁷

El historiador y crítico José Luis Caparrós Lera repasaba en 1972 en la revista *Mundo* los que consideraba los cinco festivales más importantes de España: San Sebastián, Valladolid, Benalmádena, Sitges y Barcelona. El más longevo de los certámenes españoles, San Sebastián, había partido de la iniciativa de un grupo de industriales y comerciantes que buscaban dar prestigio turístico a la ciudad, obteniendo al año siguiente el reconocimiento oficial de la FIAPF (Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos), que en 1957 le otorgó el rango competitivo de categoría A. Pese a perder este rango en 1980, el festival recuperó su espacio en el panorama europeo cuatro años más tarde.

En esta misma comunidad autónoma nació en 1959 el I Certamen de Cine Documental Iberoamericano y Filipino de Bilbao, que más tarde se denominaría Festival de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao (ZINEBI). Le siguió en 1962 el Festival Internacional de Cine de Gijón, destinado a un sector juvenil e infantil, y en 1969 surgió la Semana de Cine de Autor de Benalmádena, que ya en sus inicios:

...se perfiló como un certamen contestatario: cuando en 1972 se hace cargo de la dirección Julio Diamante, se enfatiza su voluntad antifranquista y se ofrece como una barricada liberal de inexistente censura al tiempo que se alinea con Manheim y Pésaro en orientación bien distinta a la marcada por las multinacionales. Su preferencia por presentar a autores desconocidos, o con problemas de censura en sus países respectivos, o ciclos de difícil inclusión en los canales comerciales, o

¹⁸⁷ Marta Hernández, «Los festivales», *El aparato cinematográfico español* (Madrid: Akal editores, 1976): 154.

cinematografías desconocidas, han sido algunas de sus líneas maestras de actuación a lo largo de su dilatada existencia.¹⁸⁸

Esta semana de Benalmádena también fue producto de una iniciativa privada que contó con el apoyo del ayuntamiento y de la JOCRICI (Joven Crítica Cinematográfica), suplantada luego por la Federación Nacional de Cine-clubs.

La Semana Internacional de Cine en Color de Barcelona comenzó su andadura en 1959 gracias en parte al Manifiesto del Color del crítico José Luis Guarner y a José María Otero. De forma paralela a la exhibición se realizaron Congresos Internacionales y el Encuentro de Cine Iberoamericano. A solo unos kilómetros al sur, el Festival de Cine de Terror de Sitges surgió también con un interés turístico de promoción en 1968 de la mano de Antonio Ráfales Gil, siendo el primero en especializarse en este género, lo que le otorgó un cierto prestigio que su director cifraba en los sesenta países con los que se intercambiaban correspondencia.¹⁸⁹

Comenzando en 1956 como Semana de Cine Religioso de Valladolid y pasando a llamarse Semana Internacional de Cine (Seminci) debido a un giro ideológico aperturista, este certamen contribuyó (como se verá en el capítulo 3) a la creación de la cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía de la Universidad vallisoletana (1962), la primera en España y que, en palabras de uno de sus impulsores, Antolín de Santiago y Juárez: «ha contribuido decisivamente, por medio de sus cursos, a que el cine haya comenzado a ser considerado como arte y medio de expresión y comunicación y no sólo como espectáculo».¹⁹⁰

Precisamente durante la 23ª Semana Internacional de Cine de Valladolid tuvieron lugar unas ponencias y un coloquio sobre los festivales cuyas conclusiones iban a ser enviadas al Primer Congreso Democrático del Cine (1978), y que consistieron en once puntos que venían a resumir la necesidad de acabar con la atomización de los certámenes, a los que se debería incluir en una política cultural global y dotar de mayor democratización, ejemplificada en el precio más asequible de las entradas, una gestión realizada por especialistas del sector, un alcance de la programación a un público más amplio en edad, el fomento del asociacionismo, la coordinación entre festivales y la premisa de ser «un lugar

¹⁸⁸ Rafael Utrera, «Andalucía», *Cine español: Una historia por autonomías*, J. M. Caparrós Lera coord., 2 vols. (Barcelona: FPU, 1996- 1998): 18.

¹⁸⁹ Antonio Ráfales Gil, «Hemos dado a conocer películas inéditas en España, tan interesantes por sus temas como por sus técnicas de rodaje». En J. M. Caparrós Lera, «Los festivales de cine en España», en *Mundo*, 3/6/1972: 26.

¹⁹⁰ *Ibid.*, Antolín de Santiago y Juárez, «En el festival se tratan, estudian y plantean los problemas del hombre en el mundo de hoy, por medio de un arte también de hoy: el cine».

de encuentro, reflexión y debate en torno a toda la cultura de la imagen, especialmente del cine español». ¹⁹¹

Los coloquios habían puesto de manifiesto también el interés por los llamados cines marginales o experimentales, la diferenciación entre la labor especializada del festival y la labor formativa de otros estamentos culturales, como la educación reglada y los cineclubes, y había resaltado que la función de los festivales debía centrarse en el interrogante sobre el hecho fílmico en oposición al hecho social. ¹⁹² Como se advertía en el coloquio, las subvenciones otorgadas por el Ministerio de Información y Turismo a los festivales discriminaba a los certámenes independientes y contribuían a una operación de renombre del ministerio a través de la imagen de una industria que no era tal, pues la dependencia económica del sector a esas retribuciones había acabado generando una alta tasa de paro con la extinción del régimen debida a la fragilidad del mercado interno. Así lo hace saber el representante de la ORT, Jesús Sastre, en 1978: «El índice de paro en el sector de la industria del cine español llega en la actualidad a superar la alarmante cifra del 90 por 100». ¹⁹³

Frente a la proliferación de estas experiencias en la convulsa década de los años setenta, la llegada a la Dirección de Cinematografía de Pilar Miró se saldó con la ayuda e incentivo para tan solo tres de ellas: San Sebastián, Huelva y Gijón, ¹⁹⁴ condenando al resto a la desaparición o metamorfosis inminente hacia formas mixtas de financiación.

Desde el punto de vista bourdesiano, los festivales son poderosos agentes de intercambio de capital simbólico, un verdadero espacio del import-export de dicho capital y de producción de reputaciones. En el estado heterónimo del campo tal como se lo ha venido describiendo, la centralización que suponía que todos los bienes del campo cinematográfico debieran pasar por los filtros y controles administrativos determinaba un muy reducido espacio de mediación del que los festivales más independientes económicamente y por lo tanto ideológicamente, como Benalmádena, podían escapar. Esta pequeña válvula era insuficiente para contentar a una crítica cuyo discurso deslegitimador del régimen no podía ser más que negativo.

¹⁹¹ *Los festivales internacionales de cine en España: 19 conversaciones* (Valladolid: 23 Semana Internacional de Cine, 1979): 71.

¹⁹² *Ibid.*, 67-68.

¹⁹³ *Ibid.*, 32.

¹⁹⁴ Ruiz Muñoz, «El cine alternativo como instrumento de cambio...», 11.

Actualmente, indica Marijke de Valck,¹⁹⁵ la teoría de Bourdieu se presenta como ineludible en el estudio de los festivales cinematográficos para explicar cómo funcionan estos espacios de legitimación cultural. Los festivales sirven, en primer lugar, en la reproducción de ciertos tipos de cine y de sus autores, los premios reconocen la valía de esos creadores a la vez que proveen al mercado de un cine de arte indispensable para el mantenimiento de la condición autónoma del campo y su cadena de valor.¹⁹⁶ Una exhibición es una transacción en la que el bien físico, la película, obtiene de la respuesta del público especializado la validación de la apuesta económica realizada; es decir, antes de que el filme pase a integrar un circuito en el que recobra parte de su sentido comercial, el festival es el rito de paso que transforma la inversión económica en un bien cultural adquiriendo, con el fallo del jurado o el beneplácito de los críticos, un valor simbólico que lo situará de una determinada manera en el conocimiento de los espectadores. Las compras y ventas de derechos o los contratos a directores noveles, parte de la sección profesional de los festivales actuales, es un eslabón más de esta cadena en la que el capital mercantil sufre una transformación en capital simbólico, que volverá a convertirse a su vez en capital mercantil con el estreno comercial del filme.

2.3. Filmotecas

En 1936, Henri Langlois y Georges Franju fundaron en París la primera cinemateca del mundo, dedicada a la difusión y conservación de las películas. De esta manera, el cine se deshacía de otro impedimento en su carrera hacía la autonomización: la falta de historia propia, puesto que la fragilidad y la alta peligrosidad del soporte habían causado la desaparición de muchos filmes de la era temprana del séptimo arte.

Casi dos decenios más tarde, empezó su andadura en España la Filmoteca Nacional; fundada en 1953 a instancias de Carlos Fernández Cuenca, fue un signo vacío durante los diez años en los que ni siquiera realizó proyecciones públicas. Sus actividades se veían restringidas en lo presupuestario y subsecuentemente en su cometido de guardar registro del cine y potenciar su conocimiento y exhibición con el fin de dotarla de capital simbólico y de procurárselo a los agentes del campo. Su fondo, el patrimonio histórico que procura ese capital simbólico, se construyó con el tesón de sus escasos trabajadores, que en muchas ocasiones adelantaban de su propio bolsillo el dinero necesario para adquirir los aparatos y

¹⁹⁵ Marijke de Valck, «Film festivals, Bourdieu, and the Economization of Culture», en *Canadian Journal of Film Studies*, vol. 23, n. 1 (mar. 2014): 76-77.

¹⁹⁶ *Ibid.*, 78.

películas que hallaban en su labor prospectiva. Un texto publicado por el colectivo Marta Hernández en el semanario económico *Doblón* en marzo de 1975 daba cuenta de su subdesarrollo:

...el estrangulamiento presupuestario -la Filmoteca Nacional prácticamente no dispone de presupuesto independiente- sirve de control. Y así, ni se podrán obtener nuevos films para el archivo, ni conservar en buenas condiciones los ya existentes, los cuales corren serio peligro de deterioro (...) La no disposición de medios económicos para contratipar algunas películas está también demorando un, cada año anunciado, ciclo de cine español de los años cuarenta, cuyo conocimiento es fundamental para una justa comprensión de la posguerra y el aparato cinematográfico español (...) Los films rodados durante la guerra -la mayor parte de los films rodados durante la guerra, en ambos bandos- son, todavía hoy, material vedado (...) se dan casos (...) de films que vuelven a su lugar de origen sin haber sido proyectados públicamente.¹⁹⁷

Al principio de su existencia, en unas oficinas del NO-DO, la principal tarea de sus empleados consistió en recuperar de depósitos de dependencias oficiales las copias antiguas, muchas en el peligroso nitrato original, algunas pasadas y contratipadas, otras en negativo y la mayoría con modificaciones de la censura. Al carecer de medios que les permitieran realizar copias de los originales, estos se deterioraban cada vez que se prestaban para su exhibición. Cuando la administración impuso la obligatoriedad de que las productoras entregaran una copia de sus filmes a la Filmoteca en resguardo, se consiguió finalmente conformar una colección, a pesar de la picaresca de quienes procuraban evadir esta norma.

Para Florentino Soria —director de la institución desde 1970 hasta 1984— y su exiguo equipo (Federico García Otero, Carlos Pumares, Jesús Orozco, Jos Oliver, José Ignacio Fernández Bourgon, a los que más tarde, entre 1975 y 1976 se agregarían Chema Prado, Catherine Gauthier y Ramón Rubio) fueron años de una intensa tarea de recuperación y formación de una memoria escindida y los inicios de un afán de divulgación gracias a las relaciones públicas llevadas a cabo con festivales y secciones culturales de embajadas que el decreto de 1964 arriba comentado no había contribuido a atenuar. Dicha norma había dado más funciones a la entidad (o hecho visibles las funciones existentes), aunque sin acompañarlas de un presupuesto y de personal, con lo que Soria y los suyos se tenían que apoyar en los restos de los presupuestos de la Dirección de Cinematografía. Aparte del cometido de la conservación de un fondo, los trabajadores de la filmoteca eran conscientes

¹⁹⁷ Marta Hernández, «La Filmoteca Nacional», *El aparato cinematográfico español* (Madrid: Akal editores, 1976): 154.

de la necesidad de que esas películas fueran expuestas y contribuyeran a dar notoriedad a la institución:

...una filmoteca, como cualquier museo o archivo, se vivifica con el oxígeno que le proporciona su presencia en el exterior. La difusión de sus fondos o de los préstamos que pudieran obtenerse resulta, por lo tanto, muy conveniente. Es como un museo: si sus tesoros están cerrados a cal y canto al público, tiene mucho más difícil no sólo el ejercicio pleno de sus funciones, sino también las posibilidades de su futuro. Igualmente, si una filmoteca ejerce actividades de difusión, no sólo crea un ambiente favorable en la opinión pública por su servicio a la cultura cinematográfica, sino que promueve actividades más positivas por parte de la Administración.¹⁹⁸

Como se aprecia en estas declaraciones de Soria, el capital simbólico no se crea solo por acumulación de obras, sino precisamente por la exhibición, por la capacidad de congregar a un público alrededor de ellas y promover conocimiento¹⁹⁹ que redunde en prestigio. Esta labor permitió en muchas ocasiones a la institución evadir hábilmente a la censura al ofrecer películas en versión original o sin subtítulos debido a la escasez de medios para realizarlos.

Pero, sin dudas, el mayor escollo fue el encontrar pantallas ante las que reunir a los espectadores, que acudían a las salas de proyecciones cedidas momentáneamente por otros organismos. Se consiguieron convenios con los cines California, Dúplex, Covadonga, Príncipe Pío, y con el Círculo de Bellas Artes, hasta que se cedieron las instalaciones de la extinguida EOC, aunque a compartir con el Instituto de Radio y Televisión, que se quedó con la mayor parte del espacio.

Ciertamente, no parece casual que el abandono de la Filmoteca Nacional coincida con el auge de la televisión. Tras la marcha de García Escudero del ministerio de Información y Turismo, el cine volvió a estar bajo el mando de personas con un perfil más administrativo y mucho menos aperturista, de modo que la cinematografía regresó a su concepción de medio de comunicación y propaganda, de mero negocio económico como cualquier otro

¹⁹⁸ Florentino Soria et al, «Los primeros treinta años: una larga carrera de obstáculos», en *Filmoteca Española: Cincuenta años de historia (1953-2003)* (Madrid: Filmoteca Española, 2005): 34.

¹⁹⁹ En el obituario que le dedicó a Langlois el diario *El País* se recordaban sus palabras: «Existe el arte y existe el documento y nuestro deber es conservarlo. Por otra parte, hay muchas películas que inicialmente son calificadas como mediocres y que con el tiempo llegan a alcanzar el calificativo de extraordinarias. En definitiva, el único que tiene derecho a juzgar una obra es el tiempo. Una cinemateca es un museo con una sala de proyección que debe poder iniciar a las masas y a la vez, satisfacer a las minorías que se interesan con pasión por el patrimonio cinematográfico. Debe ser también una biblioteca donde sea posible ofrecer a quien lo desee una copia en dieciséis mm de todas las películas que se poseen para su estudio y análisis». Ángel S. Harguindey, «Henri Langlois, creador de la Cinemateca francesa», *El País*, 14/01/1977. https://elpais.com/diario/1977/01/15/sociedad/222130810_850215.html.

sector productivo. En este último terreno el más adaptado de los competidores era, precisamente, la televisión, que contaba con la efectividad de llegar directamente a los hogares ofreciendo un tipo de espectáculo monopólico en la ausencia de cadenas que contraprogramaran otros contenidos, lo que la hacía más rentable en el corto plazo.

En los años setenta, la puesta al día de la Filmoteca incluyó un aclimatamiento a los aires de agitación política del momento y eso repercutió en la programación de filmes que anteriormente habrían despertado grandes reticencias. Junto con otras instituciones intelectuales, la Filmoteca se vio impregnada de las luchas del campo del poder político, que emplearon los espacios culturales como focos de disidencia. Asimismo, la mayor alfabetización audiovisual contribuyó a que aumentara la investigación sobre cine de los estudiantes de las carreras de Ciencias de la Información, lo que iba a transformar a los fondos de la extinta biblioteca de la EOC anexados a la Filmoteca en un centro de documentación, como advertía su bibliotecaria y colaboradora de la revista *Casablanca*, Dolores Devesa:

Respecto al aumento de la demanda de información por parte del público, debemos decir que el progresivo cambio del cine hacia disciplinas de estudio académicas no ha cambiado sus destinatarios, solamente los ha duplicado. De tal modo que el centro de documentación actual debe estar preparado para responder tanto a la demanda del aficionado, del curioso o del cine-club de provincias como del investigador, del historiador, del que realiza tesina o tesis o del crítico especializado.²⁰⁰

La llegada de la democracia y de una nueva Constitución trajo la descentralización en materia cinematográfica, lo que permitió la creación de las filmotecas vasca (1978) valenciana (1985) y catalana (1988). En el caso de esta última, en 1972 habían comenzado las proyecciones en la calle Mercaderes de Barcelona de la sede de la Filmoteca Española, que se extinguió con la fundación de la institución propia. En 1981, surgiría la Filmoteca de Zaragoza, de índole municipal. Luego vendrían la Filmoteca Canaria en 1984 y la Filmoteca de Andalucía en 1989. En las ciudades autónomas de Ceuta y Melilla hubo una iniciativa en 1987 con el CIDEO, una asociación para el estudio de la imagen. El Centro Galego de Artes da Imaxe, la Filmoteca de Castilla y León, la Filmoteca Asturiana y el Arxiu del So i la Imatge de Mallorca se constituirían entrados los años noventa, mientras que las cinematecas de Cantabria y Extremadura lo harían en el nuevo milenio.

²⁰⁰ Dolores Devesa, «Un centro de documentación cinematográfica. Realidades y esperanzas de la Filmoteca Nacional», en *Documentación de las Ciencias de la Información*, n. 5 (enero 1981): 273-274, <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/DCIN8181110269A>.

Todo ello daba cuenta de la consolidación de la importancia del estudio del cine (que se estudiará en el capítulo 3.), además de su conservación y archivo, especialmente para una generación de investigadores en plena formación.

Pese a las limitaciones de todo tipo que, para el desarrollo de sus actividades, tenía la Filmoteca, decidimos abrirla a los investigadores (...) La nueva historiografía, que trabajosamente comenzaba a abrirse camino, exigía un análisis textual de las películas y los jóvenes historiadores que comenzaban a aparecer no se conformaban con la simple reiteración de datos sin verificar y de juicios añejos y casi siempre tendenciosos.²⁰¹

A la vez, era un signo de descentralización en la protección del patrimonio, que se asocia a la nacionalidad o la regionalidad del acervo a conservar.

En lo que atañía al destino de la Filmoteca Española, la Ley 1/1982 del 28 de febrero establecía en su Título II la conversión en organismo autónomo adscrito al Ministerio de Cultura a través de la Dirección General de Promoción del Libro y la Cinematografía, determinando sus funciones, sus órganos rectores y la elección de su presidente por el ministro de Cultura. Prometía que pasarían a integrarse en la Filmoteca un futuro Museo del Cine y un Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, incorporando también los archivos fílmicos que quedaran en otros organismos estatales (un cambio que se venía anunciando desde 1978).²⁰²

Esta ley sufrió una corrección en octubre al constatar que en el texto no aparecían los representantes de los sectores de la exhibición, la crítica, la Federación de Cineclubes, los laboratorios, los directores y los técnicos cinematográficos que formaban parte del Consejo Rector de la Filmoteca junto a los funcionarios ministeriales. Se estaba dando, de este modo, un paso crucial hacia la independencia del organismo del poder político, resaltando al mismo tiempo la importancia de los agentes del campo, de los valores estrictamente cinematográficos y profesionales.

Con la adquisición y puesta en valor del Cine Doré en 1989 y la obtención del fondo del extinto NO-DO, la Filmoteca culminó un proceso de autonomización institucional que se remató con la conversión de la Dirección General de Cinematografía en el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) en 1985. Esta autonomía, lamentablemente, provino más de una oportunidad política durante las negociaciones

²⁰¹ Soria, «Los primeros treinta años»..., 50:

²⁰² Europa Press, «Se creará el Centro Español de Cinematografía. Englobaría a la Filmoteca Nacional y la Escuela de Cinematografía», *La Vanguardia*, 08/06/1978: 63.

previas a la sanción del decreto Miró que de una política cultural, como explica Juan Antonio Pérez Millán, su director entre 1984 y 1986:

Fue en ese forcejeo interno, agravado además por las reticencias de bastantes responsables políticos ante la idea de “dar” dinero a los productores de cine, cuando algún experto explicó que sólo sería técnicamente posible hacerlo si la antigua Dirección General se convertía en Organismo Autónomo. Y como ese paso exigía a su vez la promulgación de una norma con rango de ley, se sugirió aprovechar la de Acompañamiento de los Presupuestos Generales del año en curso (...) para “trasferir” la autonomía de la Filmoteca a un nuevo ente, el actual Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA), en el que quedó integrada aquella.²⁰³

Esta reconversión del espacio ocupado por la Filmoteca, su descentralización, sirvió también para fortalecer el trabajo de las regiones en la protección del patrimonio fílmico, aumentando los medios destinados de forma global al mantenimiento de la historia en imágenes del conjunto del campo.

2.4. Centros culturales

La orden ministerial de 1967 que dio origen a las salas en versión original en capitales con más de cincuenta mil habitantes no solo abrió la posibilidad de que los espectadores tuvieran acceso a un cine de mayor calidad artística, sino que consolidó de forma indirecta a un tipo de público especializado y a un tipo de intermediario muy concreto, el programador, que como el curador de un museo se encargaba de seleccionar las obras a ser exhibidas. Estas salas, llamadas de Arte y Ensayo, eran una fórmula minoritaria para un sector que entendía el cine como un fenómeno cultural y no meramente de entretenimiento, por lo que buscaba imbuirse de los criterios de imitación de la degustación de las artes consagradas explicitados por Pierre Bourdieu para las artes en vías de legitimación. Este nuevo modelo en torno a la proyección del filme involucraba aspectos formales que hoy en día son habituales en espacios como filmotecas o cinematecas: la presencia de directores o miembros del reparto que interactúan con el público, las hojas informativas, la inclusión de los filmes en ciclos que los ponen en relación entre sí o la experiencia inmersiva de los recibidores y bares, donde el debate sobre las películas podía continuar de forma distendida.

En ese mismo año, un grupo de cines de Barcelona iba a conformar el circuito de exhibición del Círculo A, empresa fundada en 1967 por Pere Ignasi Fages, Antoni Kirchner

²⁰³ Juan Antonio Pérez Millán, «De la Filmoteca Nacional al florecimiento de las Autonómicas (1984-1986)», en *Filmoteca Española: Cincuenta años de historia (1953-2003)* (Madrid: Filmoteca Española, 2005): 68.

y Jaume Figueras, que habían comenzado en el cine Publi la experiencia de la versión original con subtítulos con el estreno de la película *Sueños* (*Kvinnodröm*, 1955) de Ingmar Bergman. La denominación venía de que las primeras salas incluidas en el circuito tenían nombres que empezaban por la primera letra del alfabeto: Alexis, Arcadia, Aquitania, Atenas, Ars, Arkadin; luego se sumarían Maldà, Capsa y Casablanca. Si bien el enfoque de estos primeros programadores pretendía fomentar una cierta cinefilia asociada a la reverencia a los grandes nombres, lo cierto es que cada sala tenía su propia idiosincrasia, ofreciendo contenidos distintos de acuerdo al perfil del espectador que acudía a ellas.

La intención del Círculo A con su primera proyección en el cine Publi había sido la de demostrar que existía un público deseoso de otro cine, sospechas que se vieron confirmadas tras el éxito obtenido con el estreno de *Repulsión* (Roman Polanski, 1965).²⁰⁴ Pero no solamente se potenció el cine foráneo por imposición de la normativa que concernía a estas salas, también tuvieron su hueco las obras de incipientes o ya conocidos cineastas españoles que no hallaban su sitio en las pantallas comerciales.

El modelo barcelonés fue en cierta medida seguido por los fundadores del cine Alphaville²⁰⁵ de Madrid, que en 1975 habían creado una distribuidora llamada Musidora y en 1977 decidieron comprar su propio cine, cansados de las gestiones con los exhibidores para la proyección de los filmes europeos que traían. Alphaville pretendía mostrar «lo más marginal del cine comercial y lo más comercial del cine marginal»²⁰⁶(era el lema de la sala); este emblemático signo de la vida cultural madrileña tuvo una vocación innovadora en la génesis de un estilo de espectador al eliminar elementos habituales en los cines comerciales

²⁰⁴ «La quadratura del cercle A. Exposició», Filmoteca de Catalunya (Dossier de prensa, Filmoteca de Catalunya, 19 de octubre de 2017 a 11 de febrero de 2018).

²⁰⁵ Mary G. Santa Eulalia y Pascual Cebollada, *Madrid y el cine: panorama filmográfico de cien años de historia*, (Madrid: Comunidad de Madrid, 2000): 234. <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM001017.pdf>: «Publica fichas exhaustivas de las películas que exhibe y, en sus primeros años editó un periódico con información sobre el cine y los cineastas de su programación. Dispone de un espacioso recinto anejo al bar, apropiado para ruedas de prensa y eventuales proyecciones excepcionales, donde congrega a representantes de los medios de información para coloquios o presentación de realizadores cinematográficos. Por allí pasaron figuras del prestigio de Alain Tanner y Jean Luc Godard. Ha dado a conocer la obra, entre otros autores, de los finlandeses Kaurismäki, de los alemanes, Percy Adlon, Wim Wenders, Doris Dörrie y Margarethe von Trotta; del francés, Leos Carax; de estadounidenses, como Jim Jarmush, etc. Ha programado filmografías amplias, como la de Eric Rohmer. Hace proyecciones de madrugada los fines de semana. Una pequeña librería especializada en títulos, carteles y fotografías de cine y otros medios audiovisuales formó parte del complejo, pero hoy está independizada.»

²⁰⁶ Beatriz Lucas, «Los cines Alphaville cambian de cara. La distribuidora pamplonesa Golem ha comprado las salas y las reformará en breve», *El País*, 24/11/2005. https://elpais.com/diario/2005/11/24/madrid/1132835081_850215.html.

—la publicidad y la venta de palomitas—, estableciendo una barrera en aspectos tangibles entre el visionado pasivo y el activo, entre el público general y el público especialista:

Desde sus butacas, los espectadores disfrutaron también del mejor cine de autor, lo que le valió ser el punto de encuentro obligatorio para los cinéfilos en su época más gloriosa. Las películas independientes, que no llegaban tanto al público, fueron promocionadas con una nueva fórmula en estos cines: encuentros con los actores y directores en su estreno que bien podrían ser la antesala de las *premieres* actuales.

En algunas ocasiones, se podían ver gratis cortometrajes, películas antiguas o nuevas que no habían pasado por el circuito comercial. Además, los cineastas noveles encontraban en los Alphaville el lugar donde proyectar sus obras. *Opera Prima*, la primera película de Fernando Trueba, se estrenó en sus salas.²⁰⁷

Había un sentimiento de pertenencia muy acusado entre los habituales asistentes, recordaban Antonio Weinrichter y Mariel Guiot:

...ir a Alphaville -a los Alphaville como decían mucho- era como formar de un colectivo ciertamente joven, más o menos progresista -“engagé”- más o menos elitista y esencialmente abierto sobre el mundo exterior, en contraposición con la autarquía impuesta durante los anteriores cuarenta años de dictadura franquista.²⁰⁸

Un año más tarde, en 1978, Pere Fages advertía en un artículo en *El País* en calidad de presidente de la Asociación de Exhibidores y Distribuidores de Arte y Ensayo:

Es necesario señalar que España es el único país donde el cine de A. y E. no goza de ningún tipo de protección, no se beneficia de ninguna desgravación fiscal o subvención. Con ánimo de establecer comparaciones basta decir que la distribución y exhibición en Francia de un filme como *El espíritu de la colmena* están subvencionadas por el Ministerio de Cultura.

La situación en España es radicalmente distinta. El Ministerio de Cultura no solamente no se ha interesado por esta actividad, sino que, en la práctica, ha intentado liquidar administrativamente su existencia, una vez pasada la utilidad de la misma para justificar una relativa apertura y hacer beneficiar de la misma a las grandes compañías.²⁰⁹

Dejadas de lado por la Administración en un contexto de supuesta libertad de exhibición, el artículo de Fages demuestra la presión que todavía ejercía la censura y el interés en reconvertir las salas de Arte y Ensayo en salas especiales de contenido para adultos. El conflicto se había desatado porque el organismo censor había prohibido a estas salas el estreno del controvertido filme japonés *El imperio de los sentidos* (Nagisa Oshima, 1976) destinándola a los reductos pornográficos, lo que significaba una falta de comprensión de la labor de las primeras, a las que se quería convertir en lo segundo. Esta controversia fue tal

Beatriz Lucas, «Los cines Alphaville cambian de cara. La distribuidora pamplonesa Golem ha comprado las salas y las reformará en breve», *El País*, 24/11/2005. https://elpais.com/diario/2005/11/24/madrid/1132835081_850215.html.

²⁰⁸ Weinrichter y Guiot, «Alphaville/Musidora. Marca y mediación», 116.

[5/11/24/madrid/1132835081_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/07/21/sociedad/269820015_850215.html).

frente a la censura cinematográfica», *El País*, 21/07/1978. https://elpais.com/diario/1978/07/21/sociedad/269820015_850215.html

vez el primero de los indicios del declive de las salas en versión original cuyo afán había ido más allá de la simple exposición de películas sin las manipulaciones del doblaje. El decreto Miró estipulará en 1983 diferencias entre las salas, dictaminando que las películas de carácter pornográfico o que realizaran apología de la violencia serían calificadas como películas X, mientras que aquellas que a juicio del Ministerio de Cultura revistieran interés cultural o experimentación serían consideradas de arte y ensayo.

Si estos espacios concretos sirvieron para la generación de un modelo híbrido entre el cineclub y el cine convencional en cuanto a la exhibición, hubo otros espacios que, no siendo propiamente locales de cine contribuyeron a la formación de un público especialista. En Barcelona, esta función la cumplió un lujoso comercio dedicado a la venta de aparatos e insumos de fotografía, discos, y reproductores de música y cine ubicado en la céntrica rambla de Cataluña. En julio de 1958 abrió sus puertas la sala Aixelá, única en su especie, con una planta subterránea que servía, desde 1959, como sala de exposiciones de fotógrafos y artistas.

La pretensión de su jefe de comunicación, Josep Maria Casademont, según Laura Terré, comisaria de la exposición del Palau de la Virreina «Sala Aixelá (1959-1975)», era la de crear un ambiente cultural ligado a esos aparatos que consolidaran una clientela experta. Aixelá nació con la vocación de ser un punto de encuentro entre profesionales y amateurs:

Aixelá enseguida tuvo fama de empresa puntera en el sector de la imagen y el sonido. Sus técnicos viajaban a Alemania para informarse sobre las nuevas tecnologías. Las marcas que se vendían eran principalmente extranjeras, y muy vanguardistas e innovadoras. Su público también era singular: incluso hubo clientes que compraron televisores antes de que se emitiera programación de Televisión Española. Captaban las ondas de emisoras extranjeras con antenas especiales que también vendía Aixelá. Era gente progresista que buscaba la información en medios libres, que escuchaba música de jazz y veía los últimos estrenos de cine en Francia y después compartía copias de las películas y de las cintas grabadas en el taller de la tienda. Intelectuales, profesionales liberales y empresarios, ligados en su mayoría al Club 49, que hicieron de Aixelá una especie de cuartel general donde llevar a cabo intercambios de todo aquello que podía ser de interés.²¹⁰

Aixelá alentó la actividad formativa y pedagógica en torno al cine y su lenguaje, comprometidos con la tarea de difusión del cine clásico y de arte y ensayo, y en su sala se proyectaba también cine *amateur* en sesiones clandestinas, ya que eran filmaciones que por su formato en 16 mm no pasaban por el filtro de la censura. Aixelá acogió en su sede la actividad del Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona,

²¹⁰ Laura Terré, «Sala Aixelá (1959-1975)», *La Virreina Centre de la Imatge*: 4. https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/sites/default/files/2019-11/Aixela%20pdm%20ES_0.pdf

que en 1967 había dado inicio al Seminario Universitario de Cinematografía. Un año más tarde inició su actividad la «Escuela de cine de Aixelá», que impartía un curso de duración bianual. La escuela, iniciativa del joven cineasta Pere Portabella, contó con la participación de profesores como Pere Balañá, Román Gubern, Miquel Porter i Moix, Llorenç Soler, Joaquín Romaguera, Oriol Bassa o José Luis Guarnier. En 1970 la escuela de cine continuó su actividad en el Institut del Teatre bajo la dirección de Pere Portabella. Aixelá dejó de prestar sus instalaciones a la escuela de cine y paralizó su actividad cultural durante esos primeros años 70 debido a la muerte de Pere Figuera, coordinador de la revista *Imagen y Sonido*, y la baja de Josep Maria Casademont, ambos víctimas de un accidente de tráfico.²¹¹

La actividad de enseñanza de Aixelá coincidió en el tiempo con el periodo fértil de la Escuela de Barcelona, los años 1967 a 1969, y sería a través de este curso que se vertebraría una actividad alternativa que iba a explotar en la década siguiente. Portabella seguiría por su cuenta con un enfoque distinto, más relacionado con un trabajo colaborativo y de la militancia política que iba adquiriendo en su obra, como explica Félix Fanès:

Después de que el centro cerrase, el cineasta se movió para encontrar otros lugares donde proseguir con la experiencia. Finalmente lo pudo hacer en el Instituto del Teatro. Si en Aixelá sus métodos eran una isla en medio de un proyecto de formación más rígidamente académica, en el nuevo centro, convertido él en el único responsable, borró todo vestigio de disciplina escolar y convirtió la asignatura Formación cinematográfica en una especie de asamblea de debate permanente.²¹²

La mayoría de los alumnos que pasaron por la sala permanecieron en los circuitos de aficionados sin llegar a hacer carrera en el cine (comercial), como se desprende de las filmografías de creadores independientes recopiladas por Llorenç Soler y Joaquim Romaguera antes comentadas. A pesar de no haber constituido un paso previo para la profesionalización de manera generalizada —podríamos hacer la excepción de Antoni Padrós, Ferran Llagostera, Josep Manuel Vilageliu o Pere Neira—, Aixelá contribuyó con fuerza a la existencia de un cine independiente barcelonés, gestando un espacio de exhibición, de creación y de concienciación sobre la experimentación formal y del que surgiría también un espíritu de compromiso con la contrainformación propugnado por el Grup XIII, en la línea de los colectivos de Cine de Clase y de Cine de Madrid.

La revista libertaria *Ajoblanco* resaltaba en su segundo número la importancia de estos cursos proponiéndose, con una entrevista a Padrós, el análisis «de aquel "movimiento"»

²¹¹ Declaraciones de Laura Terré a la autora.

²¹² Fanès, *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política*, 109.

cinematográfico que disfrutó de cierta cohesión a partir de unos cursos cinematográficos que organizados en Aixelá agruparon a una serie de realizadores, a los que quizás no unía otra idea que la de poner en cuestión las estructuras cinematográficas entonces – y ahora-vigentes».²¹³

2.5. Televisión

Si las revistas y medios especializados son habitualmente el lugar de recepción entre pares y el espacio de construcción de una reputación para los realizadores y los críticos desde la que eventualmente acceder al público, la situación de control de la prensa durante el franquismo impedía que este proceso se diera de forma natural, aun con la carga de discurso hegemónico que de todas maneras comportan los medios de por sí, pues se encontraban al servicio del poder heterónimo. Por eso no es de extrañar que cuando la televisión pública comenzó a emitir cine español hubiera tenido como repertorio los productos ideológicamente abonados por el régimen.

No obstante, esta potenciación de la caja catódica tuvo aparejados sus inconvenientes al hacer descender la afluencia de espectadores a los cines. A partir de entonces, se dio una relación ambigua entre cine español y la TV en la que, por un lado, el primero se vio beneficiado tímidamente por la creación de productos específicamente para la pequeña pantalla y la compra de derechos, pero, por otro, estuvo condicionado a aparecer en espacios minoritarios mientras el cine americano acaparaba la atención del público en los horarios de *prime time*.

TVE ejerció de agente de difusión del cine. Programas como *Cine-Club* o *Cine Forum* tuvieron la vocación de contextualizar los filmes y proponer el debate, convirtiendo al mero receptor pasivo en público con cierto criterio. No obstante, *Cine-Club* no era el título de un programa regular de la cadena única, sino la cabecera con la que se denominaba a una serie de emisiones discontinuas de filmes tanto nacionales como internacionales.²¹⁴ *Cine Forum* fue la denominación de un espacio mensual que duraba media hora, a cargo de Carlos Fernández Cuenca, primer director de la Filmoteca, y Luis Gómez Mesa en el que se hablaba de escuelas, tendencias y movimientos cinematográficos.

²¹³ Claudi Montaña y Albert Abril, «Cine independiente», *Ajoblanco*, n. 2 (diciembre 1974): 23.

²¹⁴ Información facilitada por Alberto de Prada, director del Fondo Documentación de RTVE, por correo electrónico el 4 de septiembre de 2019.

Cine-Club había empezado en 1959 en la primera cadena, la única entonces, y en 1966 había pasado al UHF, donde comenzó a cosechar los éxitos de audiencia que lo devolvieron al primer canal en la temporada 1969-1970, en la que incorporó el formato de ciclos. En esas épocas, la televisión estatal no tenía grandes recursos técnicos ni económicos que le permitieran competir con el empaque del cine, por lo que no era un agente hostil para el campo cinematográfico (algo que no entendían los distribuidores locales), sino que más bien se convirtió en todo lo contrario, si se lo observa no desde el punto de vista mercantil, sino desde la mirada de la afición y el estudio de la cinematografía.

Lo difícil de programar el mejor cine recaía en la necesidad de esperar a la extinción de los derechos de exhibición en las salas —lo que para algunas películas parecía no llegar nunca—, y a que se precisaba que los filmes estuvieran doblados, de lo contrario era el propio ente de RTVE el que tenía que hacer el doblaje, lo que aumentaba los costes de emisión. Los filmes que *Cine-Club* podía poner al aire, aunque el aumento en la calidad fue notable a partir de su segunda vida, eran bastante antiguos, algunos de hacía más de diez años, pero su originalidad radicaba muchas veces en que no habían podido estar en la gran pantalla en su tiempo. No obstante, el moralismo de la censura obligaba a que algunos filmes anunciados en la programación no fueran finalmente emitidos:

Y así escribíamos en agosto del 66: «Al comenzar la temporada, TVE anunció una serie de películas de largometraje (...) Este programa sólo se ha cumplido a medias..., y gracias: ¿dónde están “Tú y yo” [*An Affair to Remember*, Leo McCarey, 1957], “Bus Stop” [Joshua Logan, 1956], “Mujer obsesionada” [*Woman Obsessed*, Henry Hathaway, 1959], “Eva al desnudo” [*All about Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950], “El séptimo cielo” [*Seventh Heaven*, Henry King, 1937], “Oasis” [Yves Allégret, 1955], “Cartas envenenadas” [*The Thirteen Letter*, Otto Preminger, 1951], etcétera?»²¹⁵

Durante su tiempo en la segunda cadena, *Cine-Club* pudo nutrirse de recursos de la Filmoteca:

Televisión Española-2 dispone para ello de las posibilidades que le brinda la Filmoteca y, al mismo tiempo, de una buena cantidad de películas que por diversos motivos no han sido proyectadas o fueron rechazadas en la Primera Cadena. Por otra parte, se buscará muy pronto la extensión del programa al cine europeo o al asiático, quebrando el «monopolio» de las grandes compañías de Hollywood. Estamos en la mejor época de inquietudes y proyectos de TVE-2, y, lógicamente, el cine es una de sus mayores aspiraciones; no podemos dejar de subrayar que en esta Cadena se hallan miembros de la Escuela de Cine, cuyo conocimiento del séptimo arte es solamente comparable a su vocación y amor por el cine.²¹⁶

²¹⁵ Josep María Baget-Herms et al., «Historia de la T.V. en España», en *Tele-Día*, n. 45 (1966): 635.

²¹⁶ *Ibid.*

El análisis riguroso que acompañaba a la película, llevada adelante por profesionales como el guionista y crítico Miguel Rubio, aportaron a la televisión entre 1966 y 1967 ciclos dedicados al Neorrealismo italiano y al expresionismo alemán, en una verdadera vocación docente:

Detrás de «Cine-club» -buscando películas, organizando los ciclos, redactando los comentarios...- hay todo un grupo de aficionados-profesionales, como José Manuel Fernández, Romualdo Molina, Miguel Rubio (fundador del género de los ciclos), que han significado mucho en el devenir de TVE-2 y de la Televisión Española en general. Ellos son los que impulsan «Cine-club» con la aportación de críticos y ensayistas como César Santos Fontenla o José Luis Guarnier, éste desde las páginas de «Nuevo Fotogramas», donde su espléndida crítica de «Cine en televisión» despierta rápidamente el interés del público hacia este fenómeno insólito que se llama «Cine-club». Los cinéfilos, enemigos acérrimos de la TV o, como mucho, generosamente indiferentes ante ella, descubren que «dos tiempos están cambiando».²¹⁷

A la vez que se consolida este espacio, la televisión pública amplía la aparición del cine en la parrilla extendiéndolo a otros programas que acaparan diversos acercamientos, bien sea desde la perspectiva del *star system*, de un cine más comercial o del cine mudo; esto hace que se intensifiquen también las horas dedicadas al séptimo arte, conformando en ocasiones aproximaciones complementarias a las obras desde distintos ángulos.²¹⁸ De alguna manera, la labor que la Filmoteca no podía realizar con todo rigor debido a sus inconvenientes presupuestarios se llevaba a cabo desde la caja catódica.

Empero, estas iniciativas no fueron uniformes ni obedecieron a una política cinematográfica concreta por parte del Ministerio de Cultura, sino que fue debida a los entusiastas programadores y críticos. Esto motivó, en parte, que el cine español tuviera escasa representación en la TV pública. En la programación de 1965-1966 *Cine-Club* había presentado apenas trece películas españolas, y esta situación no varió demasiado con los años, como se observa en un artículo de *La Vanguardia* del 22 de junio de 1974 del crítico Luis Bonet Mojica, que se lamentaba de que TVE sólo pasara el cine español de menor calidad, dejando incluso de lado el Nuevo Cine Español, del que se iba a emitir un improvisado espacio: «Abrir este ciclo con «Muerte de un ciclista» (1954), presentada por su propio director Juan Antonio Bardem, ha sido posiblemente uno de los actos culturales y

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ La parrilla de la segunda cadena en 1966 incluía los programas *Pantalla grande* los martes, *Cine-Club* los sábados y *Sesión de noche* los domingos. El primero era una revista de cine que daba cuenta de rodajes y estrenos; el segundo, la presentación de un filme de interés cinematográfico; el tercero, la emisión de una película que se consideraba el plato fuerte de la semana.

cívicos más importantes de estos últimos años televisuales»,²¹⁹ habida cuenta de la condición de izquierdas del cineasta y de sus continuos encontronazos con el régimen desde la presidencia de la ASDREC.

Desde 1976 a 1984 podemos citar los ciclos dedicados a «La generación perdida», con *Héroes de barro* (Robert Rossen, 1959); «Cine en los 60» con *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1964); el ciclo «Truffaut» y *Tirad sobre el pianista* (François Truffaut, 1960); el ciclo «Greta Garbo» con *Como tú me deseas* (George Fitzmaurice, 1932); el dedicado a «Fernando Fernán Gómez» con algunos títulos como *Esa pareja feliz* (Berlanga y Bardem, 1951) o *Pim, pam, pum... ¡fuego!* (Pedro Olea, 1975); también hubo un ciclo «Douglas Sirk», que empezó con *Pilares de la sociedad* (Douglas Sirk, 1935) y acabó con *Imitación a la vida* (Douglas Sirk, 1959). En el año 1983 se emitió cine español con títulos como *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) o *La maja de los cantares* (Benito Perojo, 1946); cine japonés con *Buenos días* (Yazujiro Ozu, 1959) o *El intendente Sanshō* (Kenji Mizoguchi, 1954), y tuvo su lugar el extenso «Buñuel en México», con *Simón en el desierto* (Luis Buñuel, 1965) o *Abismos de pasión* (Luis Buñuel, 1953).²²⁰

El éxito de esta emisión propició que TVE-1 ampliara el tradicional espacio «Función de noche» agregando «El cine», que se propuso emular el formato de los ciclos, pero dedicados éstos a movimientos cinematográficos más populares y mitos del *star-system*. Además de *Cine-club*, la segunda cadena tuvo durante un tiempo el espacio *Filmoteca TV*, en el que se emitían películas con más difícil anclaje en el formato de ciclo, rescatando películas de los países del bloque soviético o de autores asiáticos poco conocidos por el gran público.

El programa que iba a contribuir en el imaginario popular a la difusión de este espectador moderno, implicado y especialista es *Revista de cine*, que se emitió desde 1974 hasta 1981, cambiando, como era habitual entonces, entre la primera y la segunda cadena. Se trataba de un magazín de una hora de duración en el que el presentador Alfonso Eduardo y el crítico Alfonso Sánchez se preocupaban de la actualidad cinematográfica, tanto de los estrenos como de los ciclos de la Filmoteca, de muestras o de festivales del momento.

Llega este programa a su edición n.º 216, lo cual le convierte en uno de los espacios más veteranos de la actual programación, bajo la dirección de Alfonso

²¹⁹ Luis Bonet Mojica, «Cine español (verdadero) en TVE. Bardem, Saura, Picazo...», *La Vanguardia Española*, 22/06/1974: 56.

²²⁰ Información facilitada por Alberto de Prada, director del Fondo Documentación de RTVE, por correo electrónico el 4 de septiembre de 2019.

Eduardo, «Revista de cine» ofrece semanalmente una amplia panorámica del mundo del cine por medio de entrevistas, reportajes, fragmentos de películas, etc. que van desde el cine más comercial al arte y ensayo, pasando por el cine independiente, etc. y prestando una atención especial al cine español.

El tratamiento huía de la publicidad y las imágenes netamente promocionales de las agencias de prensa; se realizaban entrevistas a pie de rodaje, muchas veces incisivas y poco complacientes. El tema era siempre el cine propiamente dicho, evitando dedicarse demasiado a temas comerciales como las taquillas o los premios; se centraban en un diálogo con los protagonistas sobre la realización y sus dificultades, la composición de los personajes o los proyectos futuros.²²¹ El cine español tenía un importante espacio, como también los cines de otras nacionalidades o las cintas experimentales, desde una selección de contenidos propuesta por el equipo con el fin de hacer un programa plural. Primaba el análisis antes que la anécdota y, en ocasiones, servía de entradilla para presentar a la película que esa noche iba a emitir *Cine-club*.

«Revista de cine» representaba una cierta categoría cultural que iba más allá del conocimiento de este o aquel telefilme o de esta o aquella película. (...) «Revista de cine» contenía la proyección de fragmentos cinematográficos y un análisis y una información suplementarios que enriquecía el conocimiento del cine.²²²

El 25 de junio de 1981, el crítico de ABC Pablo Corbalán comentaba la extinción de *Revista de cine*, suplantada por tres espacios de características muy distintas. Este espacio tenía que ser cubierto por *Alcores*, un programa de difusión cultural en el formato de monográficos de actualidad, por unos documentales dominicales sobre la historia del cine que comenzaron con *Memorias del cine español* y, finalmente, por *Zarabanda*, una revista del espectáculo emitida los jueves por la noche fundamentada en el estado actual de la industria cinematográfica española.²²³

En 1982 se estrenó el programa *De película*, que alcanzó las ocho temporadas en RTVE. Estuvo presentado por la actriz Isabel Mestres durante un primer periodo y contó con el asesoramiento de un miembro del equipo de *Revista de cine*, José Ruiz, lo que determinó un formato similar que se preocupó de la actualidad cinematográfica con reportajes y entrevistas a los directores y actores, destacando el formato monográfico de algunas de sus emisiones, aunque el tono fue más informativo y menos crítico por la ausencia de la figura de Alfonso Eduardo.

²²¹ «Revista de cine», *RTVE.es*, Televisión a la carta, acceso el 25 de mayo de 2020, <https://www.rtve.es/alcarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/revista-cine-02-05-1981/5534264/>

²²² Pablo Corbalán, «Cine y teatro», *ABC*, 25/06/1981: 21.

²²³ «Los herederos de «Revista de cine»», *ABC*, 23/06/1981: 36.

En el caso de las cadenas autonómicas, la catalana TV3 empezó a emitir en 1984 el espacio *Cinema 3*, que continúa en activo cubriendo informativamente los festivales de cine españoles e internacionales y los cines europeo, americano y catalán de la mano del crítico y cofundador del «Círculo A» Jaume Figueres.²²⁴

Otro programa fundamental en la conjunción entre cine y televisión fue *La clave*, espacio de debate a imitación del francés *Le dossier de l'écran* en el que se presentaba un filme alusivo al tema del día. Este programa duró de 1976 a 1985, cuando fue retirado, y en sus casi diez años de vida sufrió varios levantamientos. También se emitía en la segunda cadena, incrementando su audiencia a medida que este canal se hacía más accesible también en el territorio nacional.

En ocasiones, el filme no era más que una excusa para introducir al público en el tema, ya que los invitados solían tener posiciones muy determinadas, aunque las menciones al mismo pudieran sucederse a lo largo de la charla, o incluso monopolizarla. Lo relevante de este formato es la relevancia que se le daba al cine como pantalla social en un momento, la Transición, en la que estaba en juego la formación de una opinión pública democrática, inexistente en la televisión franquista.

En su análisis formal del programa, Manuel Palacio y Carmen Ciller recuerdan que: «Debemos ser conscientes de que el largometraje formaba parte indisoluble del éxito del programa pero lo que ha quedado en el recuerdo es el debate, que permite analizar las características formales de *La clave*».²²⁵ Es lo que ocurre, por ejemplo, con la controvertida discusión sobre el marxismo que enfrentó directamente al líder del PC, Santiago Carrillo, con el filósofo Bernard-Henri Lévy, que incluso fue transcrita por la revista *Triunfo* (1946-1982). Decía la entrada:

El tema, que aparecía en principio como filosófico y de política en general, se convirtió en un debate apasionado, sobre todo por las intervenciones de Lévy. En toda la prensa española han aparecido comentarios, ataques, defensas, discusiones y opiniones de lo que se dijo en el debate. Más de dos horas de diálogo: un volumen imposible de reproducir íntegro. TRIUNFO ha obtenido una grabación completa; ha omitido de ella las presentaciones de los circunstantes, previas a la proyección

²²⁴ *Cinema 3*, CCMA.cat, acceso del 25 de mayo de 2020, <https://www.ccma.cat/tv3/cinema-3/programa/>

²²⁵ Manuel Palacio y Carmen Ciller, «*La clave* de TVE, un programa de debate en la historia de la televisión en España (1976-1985)», en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, v.20, n. especial (2014): 229.

de la película ("La clave del enigma", de Losey, difícilmente relacionable con el tema de la discusión)...²²⁶

Se trataba de una película de trama criminal que estaba a las puertas del Free Cinema, pero que no parecía tener mucho que ver con el tema de la noche. Por ello, entre los televidentes, agregan Palacio y Ciller: «El corolario es que en muchas ocasiones los debates públicos no versan tanto sobre lo que se dice en el coloquio sino sobre la idoneidad del film seleccionado».²²⁷

Este segmento subrayó la importancia del cine como parte de unos valores democráticos y realzó su reputación social. También la emisión en directo planteaba un contraste de verdad con las manipulaciones anteriores en la televisión española con el objetivo de crear una opinión pública sobre temas suficientemente amplios. De este modo, la cultura no se disociaba de lo social ni de lo político, se volvía prístina esta relación antes opacada, y se empleaba la fórmula del cine fórum desplazando del centro del coloquio al filme, que se convertía en la ilustración o plasmación artística de una preocupación intelectual a la que se daba curso.

El filósofo José Vidal-Beneyto, columnista y cofundador de *El País*, decía en Tribuna Libre el 20 de julio de 1979 que dicho programa era en sí mismo una plataforma teórica del sistema televisivo y un formato intelectual ambicioso, pero que se valía de una película para atraer la atención de la audiencia y el comentario del filme se convertía en un pretexto para la divagación de los tertulianos que, a pesar de la voluntad de esclarecimiento de temas anteriormente silenciados del debate público, se perdían en monólogos, consolidando dialógicamente el poder social dominante.²²⁸

Esto plantea la pregunta sobre cómo se recontextualiza el cine cuando es objeto de una emisión por TV. El trasvase de un medio a otro comporta una serie de manipulaciones específicas de adaptación que disminuye a la obra al someterla a cortes comerciales, recortes de pantalla para adecuarse al formato o cortes derivados de la censura. También se produce en este caso un enriquecimiento de la apreciación artística del cine con el comentario fundamentado, con lo que el cine sirve para pensar formalmente la televisión, dando lugar a dos funciones: en primer lugar, una función estética por la que la inclusión en

²²⁶ «La clave del marxismo», *Triunfo*, n. 878 (24/11/1979): 32.

²²⁷ Palacio y Ciller, «La clave de TVE», 232.

²²⁸ José Vidal-Beneyto, «La clave de "La clave" o la verdad a medias», Tribuna Libre, *El País*, 20/07/1979.

<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/50463/JVB84.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

espacios que agrupan filmes, como en el caso de *Cine-club*, ya emparentan los diferentes bienes a unas determinadas definiciones del campo. En segundo, una función social, como en *La clave*, en el que el debate subsume a la película a la representación de un tema, más o menos explícito, pero afirmando su calidad de vehículo del pensamiento, más específicamente en lo que tiene de catalizador social y herramienta democrática de diálogo.

2.6. Cine independiente

El cine independiente fue una vía de aprendizaje y profesionalización con las que contrarrestar el monopolio administrativo, subvirtiendo las definiciones del modelo profesional y abonando la autonomía de los productores de bienes y del campo en su totalidad. El primer paso se dio en una época tan temprana como 1952 con la revista *Cine Amateur*, que luego sería llamada *Otro Cine*, lo que dio cuenta de una necesidad de cambiar la perspectiva desde unas filmaciones de aficionados a las posibilidades estéticas de los pequeños formatos como medios alternativos de realización y difusión no comercial.

Ya en las Conversaciones de Salamanca el espíritu independiente estuvo muy presente, si bien el *underground* (nos detendremos sobre estas denominaciones más adelante) se haría mucho más manifiesto a partir de la década siguiente, coincidiendo de alguna manera con el ocaso de la Escuela de Barcelona. El *underground* iba a ser la seña de identidad del vanguardismo de los años setenta, atrayendo a artistas de otros medios:

Si bien la mayor preponderancia correspondía al cine de reforma narrativa, por tanto a una vanguardia más cercana al proceso productivo industrial, ello no fue impedimento para la existencia de un cine no narrativo. Es más, se produce un acercamiento al medio filmico de una manera cada vez más continuada de artistas de otras disciplinas.²²⁹

Cine experimental, independiente, marginal, *underground*, escondido, *verité* fueron denominaciones intercambiables entre la escasa población que las seguía, a pesar de las notorias diferencias conceptuales. Joaquim Romaguera y Llorenç Soler, participantes activos de la escena no industrial, los recogen en su *Historia crítica y documentada del cine independiente en España*:

Las definiciones y calificaciones del espacio ocupado por este tipo de cine fueron, entre nosotros, múltiples, variadas y hasta pintorescas. En su despegue se emplearon con mayor o menor asiduidad los adjetivos *libre* e *independiente*. Con posterioridad, en algún papel, se apellidó *marginal* o *marginado* (revistas *Mundo* y *Presència*), con lo que se potenciaban sus connotaciones sociopolíticas (...) En otros sectores, politizados también, se le clasificó genéricamente como *cine alternativo*. Los

²²⁹ Bonet y Palacio, *Práctica filmica y vanguardia artística...*, 27.

más indecisos lo llamaron *substandard*. Algún aficionado a la geometría lo tildó de cine *paralelo* o *perpendicular*, con referencia al cine del Sistema, marcadamente horizontal...²³⁰

Esta indeterminación venía dada también por las diversas consideraciones acerca del cometido de un cine hecho al margen del entramado de un campo fuertemente controlado por los poderes del Estado, que impedían la unidad de unas formas de creación cuyas disidencias pasaban por juicios relativamente distintos: mientras que unos se fijaban en el carácter de independencia económica con respecto a los cauces comerciales de exhibición, otros lo hacían respecto a los discursos fílmicos dominantes, los códigos genéricos o el lenguaje cinematográfico. Romaguera y Soler, por su parte, establecen una línea de distinción con el cine *amateur* en que el *independiente* tiene una dosis de intelectualidad del que el otro carece.

La práctica del cine independiente se realizó a través de la filmación en 16 mm, ya utilizado por artistas como Adolfo Arrieta desde mediados de los años sesenta y que permitía, al tratarse de un formato semi profesional, producir filmes que no precisaban pasar por el proceso de la censura, dedicada exclusivamente al cine de 35 mm. Pero el no atravesar por este procedimiento impedía el acceso a las ayudas y al circuito comercial, con lo que, para muchos cineastas, este formato era un paso previo a la profesionalización o un «desquite» que les permitía probar lo que el circuito convencional no les dejaba.

Entre los años cincuenta y sesenta las ambiciones del cine independiente fueron en la vía de la dignificación de sus prácticas, pero todavía no era posible plantear unas definiciones del objeto del campo que suscitaran una subversión de sus jerarquías. Las reivindicaciones pasaban entonces por la sustanciación del cine *amateur* en prácticas artísticas legítimas canalizadas por cauces de difusión que permitieran la experimentación al contar con un público continuado. Por otro lado, entonces, discurría el cine cuyo deber era la captación de la realidad sin censuras. El Grup XIII, emanado de la Escola Aixelà, entendía que la producción independiente debía hacerse de espaldas a la administración y tener un carácter documental:

Este grupo estima que el único cine posible actualmente en nuestro país es el cine-directo, cine-encuesta o cine-verdad, hecho en 8 o 16 mm y de producción independiente. Este tipo de cine, decididamente documental, debe ante todo denunciar y dar testimonio, en la medida de sus posibilidades, de la situación actual que atravesamos, despertando en el espectador una visión crítica y lúcida del tiempo y la situación en que vive.²³¹

²³⁰ Romaguera y Soler, *Historia crítica y documentada...*, 34.

²³¹ *Ibid.*, 141.

Empezó a vislumbrarse que el compromiso político volvía los ojos hacia el cine marginalizado, ya que, si quería denunciar los mecanismos de control de la estructura industrial del sector, debía hacerlo por fuera de sus entramados mercantiles y gubernamentales. Rodar sin pretensiones de rentabilidad en taquilla, accediendo al máximo de las posibilidades que otorgaba el sistema y con mínima inversión se mostraba como una solución al compromiso de hacer un cine diverso, para lo que era necesario, como decía Enrique Brasó, una terminología crítica²³² que separara los productos del polo industrial de un incipiente polo intelectual.

En 1973, la Fábrica del Cine elaboró esa crítica pedida por Brasó determinando que existen dos procesos de producción: el idealista y el materialista.²³³ Su posicionamiento claramente de izquierdas marcó la entrada de la semiótica barthesiana y del marxismo althusseriano en un discurso coordinado que traspasaba los meros ruegos de definición de un subcampo de actividad, de posterior legitimación y de garantías de subsistencia.

Para concretar esta idea y encontrar la forma real de tomar partido, analicemos los conceptos que Roland Barthes establece en el proceso de producción de un film: Los films idealistas están concebidos de manera que el espectador se sienta en su centro, giran a su alrededor: él va nombrando (interpretando) las imágenes que pasan ante sus ojos (con una pequeña ayudita que, eso sí, le pasa desapercibida... o hace un sobreentendido que la asume) «decidiendo» quién es el malo y bueno, qué ocurre y cuáles son las causas: consecuencias. Se siente «dueño» del mundo, poseedor de la verdad y que ésta se puede leer directamente sobre la realidad (o sus imágenes). Consecuencia segunda: este fenómeno le ocurre a todos los espectadores de la misma manera, por tanto se establece una uniformidad en la sala, se aboliciona [sic] la lucha de clases (por decreto como quien dice).²³⁴

Entró en juego la defensa de un modo divergente de filmar, no como un subproducto, sino como una postura ideológica en franca oposición al modelo imperante, es decir, del cine en tanto que elemento ideológico antes que cualquier otra cosa. Así lo explicitaba la I Muestra Nacional de Cine Independiente de 1975 en Almería, en cuyas conclusiones se puede leer:

En este sentido se acordó denominar Cine Alternativo a aquél que propone un cambio frente a la ideología dominante, presentando una alternativa clara de ruptura frente a la cultura que esta ideología implica y a las estructuras habituales de producción y difusión de este tipo de cine (...) El Cine Alternativo propugna: 1º un cambio estructural que comporte su modo de producción y su difusión (distribución, exhibición); 2º una práctica cinematográfica que se inscriba dentro del contexto sociopolítico donde se produce.²³⁵

²³² Ibid., 142.

²³³ Ibid., 144-147.

²³⁴ Ibid., 146.

²³⁵ Ibid., 154.

Poco a poco la influencia de las prácticas con el lenguaje irá pasando a la reflexión discursiva (como se verá en el capítulo 5) y de allí a un sustrato semiótico preocupado por el signo, hasta que la experimentación formal se vea relegada por la coyuntura, que demandaba un cine comprometido coincidiendo con los últimos años del franquismo:

En el campo del cine independiente o fuera de la industria, se procedió a una revisión crítica de los conceptos de «vanguardia» e «independencia» y empezaron a afianzarse nociones de *cine militante* (o didáctico-político) y *cine de las nacionalidades*. A partir de 1972 o 1973 (...) Se dan nuevas circunstancias que impulsan una reorientación de lo independiente/individual a lo alternativo/colectivo (...) ello conduce también a un cierto desprecio, o incluso rechazo, hacia todo aquello que huele a experimentación formal, expresión personal (...) la perspectiva de un cine experimental o de vanguardia se renueva a través de una serie de autores que trabajan principalmente en super-8...²³⁶

Esta actividad cinematográfica al margen de los cauces de la industria propició que la organización de cooperativas estuviera a la orden del día. En 1974 se formó la distribuidora independiente Central del Curt, procedente de los esfuerzos de cineclubes catalanes que detectaron el auge del cine independiente, que circulaba de forma poco sistemática. Un año más tarde extenderían sus funciones a una productora, la Cooperativa de Cinema Alternatiu, en activo hasta 1980.

La Central del Curt nació en noviembre de 1974 con la decidida vocación de crear un cauce organizado para la distribución de películas alternativas (...) A su alrededor se cohesionó un grupo procedente de otras experiencias de producción alternativa, especialmente los miembros integrantes de la Cooperativa de Cinema Alternatiu (...) De este modo surgió una «empresa» marginal que fue gestionada por el propio colectivo de autores y que poco a poco alcanzaría un desarrollo inesperado. Este ascenso se mantuvo hasta finales de la década de los setenta: a partir de aquí, y como consecuencia de las cambiantes circunstancias sociopolíticas, inició su lento declive, señalándose su extinción en 1982, cuando sus fondos -73 títulos- son traspasados a la Federación Catalana de Cineclubs.²³⁷

En 1975 surgieron en Barcelona el Grup de Producció y el Institut de Cinema Catalá, impulsor este último del *Noticiari Catalá*, una alternativa al NO-DO que contó con el soporte del Ayuntamiento de la ciudad condal. El País Vasco tuvo, asimismo, una versión propia y en euskera de noticiario, denominado *Ikurkak*.

En la capital del Estado funcionó el colectivo de Cine de Madrid, vinculado al PCE²³⁸ y conformado por Andrés Linares, Miguel Hermoso y Javier Maqua (miembro de la revista *Contracampo*). Este grupo rodó los documentales *Universidad y cárceles* (1972) y *La lucha obrera*

²³⁶ Bonet y Palacio, *Práctica fílmica y vanguardia artística...*, 45.

²³⁷ Romaguera y Soler, *Historia crítica y documentada...*, 102.

²³⁸ Javier Hernández Ruiz y Pablo Pérez Rubio, *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*, (Paidós: Barcelona, 2004): 56

en *España* (1974), y el corto *Vitoria* (1976), que fue premiado en el XIX Festival Internacional de Cine de Leipzig.²³⁹ También filmaron el entierro de los abogados laboristas asesinados en Atocha en 1977 y las manifestaciones de los años 1975 y 1976 por la amnistía de los presos políticos y la democracia.

En las Islas Canarias en 1979 antiguos miembros de la Asamblea de Cineastas Independientes Canarios (ACIC) constituyó el colectivo Yaiza Borges, que duró hasta 1986 y planteó un sistema de exhibición similar al de la Central del Curt. Sus miembros fundadores fueron diez: Aurelio Carnero Hernández, Juan Antonio Castaño, Fernando Gabriel Martín Rodríguez, José Miguel Santacreu, Alberto Guerra, Josep Vilageliu, Alberto A. Delgado, Francisco J. Gómez, Juan Puelles y Antonio José Bolaños. Filmaban en formato de 16 mm y compaginaban la labor creativa con la divulgativa, como atestigua la publicación de su revista, *Barrido*.²⁴⁰ Al igual que la Central del Curt «contaron con una sala en la que difundir sus películas en las que se proyectaban ciclos de cine militante (cine cubano, películas de colectivos) sin despreciar las producciones de grandes maestros como Jean Cocteau o Jean-Luc Godard».²⁴¹

En Galicia, de los varios colectivos de producción, destacó el Equipo Imaxe, como indica Roberto Arnau Roselló:

Carlos López Piñeiro, Félix Casado, Luís Gayol y Javier Villaverde son los impulsores del Equipo Imaxe, entre ellos denominado “Cooperativa de producción, distribución i Ensino dos Medios Audiovisuais”, un colectivo de cineastas interesados en cuestiones diversas que entre 1974 y 1978 rueda varias películas (*A ponte de verea vella*, *A illa*, *Erase unha vez unha fábrica*, *Circos...*) desde una perspectiva crítica (aunque no estrictamente militante) en las que exploran nuevas fórmulas narrativas y visuales. Otros de sus integrantes son Carme Jove, Manuel Abad, Marcial Lens, Antonio Brandela, Xavier Iglesias, Maruchi Olmo, o Suso Vazquez. En tierras gallegas también existen otros grupos, como el Equipo Grea con filmes como *A tola* (Miguel Gato Luaces, 1974), o el Equipo Lupa, con obras como *Holocansto* (Euloxio Rodríguez Ruibal, 1971), aunque su presencia es menor en relación a las producciones del Equipo Imaxe.²⁴²

²³⁹ Ángel S. Harguindey, «"Vitoria", del colectivo de Cine de Madrid, premiado en Leipzig», *El País*, 2/12/1976: https://elpais.com/diario/1976/12/03/cultura/218415606_850215.html

²⁴⁰ «El colectivo Yaiza Borges, Premio Microclima 2017», *Canarias 7*, 30/11/2017: <https://www.canarias7.es/cultura/cine/el-colectivo-yaiza-borges-premio-microclima-2017-MK2804439>

²⁴¹ Lydia García-Merás, «El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 4 (2007): 31. https://img.macba.cat/public/uploads/publicacions/desacuerdos/desacuerdos_04.pdf

²⁴² Roberto Arnau Roselló, «Los colectivos cinematográficos en la España tardofranquista: militancias, transgresiones y resistencias», *Doc On-line*, n. 15 (diciembre 2013): 308. http://doc.ubi.pt/15/artigos_roberto_arnau.pdf

Por su parte, el colectivo de Cine de Clase de Helena Lumbreras y Mariano Lisa desarrolló los documentales *El campo para el hombre* (1972), *O todos o ninguno* (1976) y *A la vuelta del grito* (1978). Lumbreras había iniciado su carrera en Italia trabajando para la RAI y había sido ayudante de Fellini, Pasolini, Pontecorvo y Rosi. De forma clandestina había conseguido filmar el medimetroraje *Spagna 68* para la radiotelevisión italiana y el documental *Cuarto Poder* en 1970.

Las diferencias entre cine independiente y cine militante se difuminaron en una lucha común para la que habría dos recetas: por un lado, la vertiente experimental que denunciaba la manipulación de los medios de comunicación y la publicidad desde sus formas. Por otros cauces discurrió la labor de contrainformación al hablar de temas de los que no había eco en los medios oficiales y privados,²⁴³ con el documental y el reportaje como géneros predilectos y la facilidad de lectura de la imagen como seña de identidad. Así lo expresaba Annalisa Mirizio en su artículo «El anacronismo visual en el cine militante de Helena Lumbreras. Notas a propósito de la influencia de Pasolini y Zavattini», dando cuenta de las diversas opciones a las que se enfrentaban los creadores militantes, unos más preocupados por seguir las directrices de los partidos y otros, como Lumbreras, proclives a un cine desprovisto de intenciones estéticas, liberado a los avatares de una intervención social no planificada. Haciendo uso de una elección de trabajo influenciada por los *cinegiornali liberi* de Zavattini, que ya habían sido contestados por sectores del Movimiento Estudiantil,²⁴⁴ Lumbreras se inclinó hacia la ética de una labor colectiva con los obreros, procurando desaparecer los rasgos de una autoría y rehuendo de cualquier intento de experimentación que pudiera poner el peligro la relación entre el sentido y el sujeto. Mirizio llama a este proceso una «contraimagen», esto es, no una nueva representación bajo otros parámetros, sino la oportunidad de los individuos de verse a sí mismos en filmes hechos con su complicidad.

Pese a la importancia que tuvieron las iniciativas independientes en cuanto a la lucha por la emancipación del campo en su conjunto y a la puesta en valor que hizo de ellas la crítica especializada de los años setenta, los problemas de distribución y exhibición que arrastraban les impedía llegar a un mayor número de espectadores. El «otro cine», más que

²⁴³ García-Merás, «El cine de la disidencia»... , 16.

²⁴⁴ Annalisa Mirizio, «El anacronismo visual en el cine militante de Helena Lumbreras. Notas a propósito de la influencia de Pasolini y Zavattini», en *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 4, n.18 (2017): 430. DOI: 10.1080/14636204.2017.1380156: «Por otro lado, la colaboración entre los *cinegiornali liberi* y los partidos de izquierda había conllevado, según los más críticos, la obligación de “proclamar, a toda costa, que el partido comunista está siempre en las fábricas, está con el Movimiento Estudiantil, baja a la plaza con los cuadros de Lenin”».

conseguir desbancar al mayoritario desde las bases, acabó contribuyendo a su renovación con la introducción en el circuito comercial de los realizadores que habían utilizado las formas no institucionalizadas como herramienta de aprendizaje, caso de Ricardo Franco, Vicente Aranda, Jorge Grau, Jaime Camino, Gonzalo Suárez, Iván Zulueta y un largo etcétera. Poco a poco, el cine independiente o alternativo más preocupado por la experimentación estética que la intervención política se iba a ir confundiendo con la instalación de museo y se abandonaría el celuloide en favor del vídeo en la década de los ochenta. Esto indica un asentamiento del campo cinematográfico español y una diferenciación clara con respecto al campo del arte.

3. La legitimación teórica del cine

3.1. La academización de los estudios de cine

La academización de una disciplina, la conversión de su capital cultural en un capital institucionalizado cuyos fundamentos pueden ser enseñados para su replicación en los cuerpos sociales con la obtención de títulos habilitantes que respaldan la obtención de ese conocimiento de un campo, es el rasgo definitorio del proceso de autonomización. El caso de los estudios de cine en España no puede verse de manera aislada a los cambios internos de la universidad en la etapa final del franquismo.

Los años sesenta representaron un periodo extraordinario de desconfianza y enfrentamiento directo con las formas de poder en las estructuras universitarias, contestando al mismo tiempo a las microformas de ejercicio del poder en las materias y enfoques enseñados. El movimiento estudiantil en España ya había tenido conatos anteriores de protesta con los incidentes de febrero de 1956 en la Complutense de Madrid, en los que una nueva generación de jóvenes que no habían vivido la Guerra Civil demostró su oposición al régimen franquista, encarnado en el sindicato de estudiantes (SEU). La queja tomó las calles en duros enfrentamientos con la Falange, que se saldaron con la destitución del ministro de Educación y un estado de oposición permanente contra el franquismo desde las aulas. En 1964, la situación se agravó considerablemente con la represión de las asambleas libres de estudiantes de Madrid y Barcelona, con lo que finalmente el Estado eliminó al SEU, al que desmembró en asociaciones. Lejos de resolverse, el enfrentamiento fue *in crescendo* con el asalto en 1966 del convento de capuchinos de Sarriá, en el que tenía lugar una asamblea del Sindicato Democrático Universitario, y el posterior cierre de la Universidad de Barcelona decretado por el gobierno al no poder contener el clima de disenso.

Las protestas se multiplicaron en distintas partes del mundo (Estados Unidos, Checoslovaquia) y tras los sucesos de mayo de 1968 en París se reforzó en España entre los estudiantes la idea de que la lucha contra el régimen era prioritaria, una lucha que se libraría también en el plano cultural. Este descontento social que traspasaba los reclamos puramente académicos hundía sus raíces en unas corrientes de pensamiento que cada vez más se alejaban de las retóricas del régimen y se volvían en su contra. Los universitarios veían que esta institución no atendía a sus necesidades actuales y que, con la masiva entrada de nuevos alumnos, se revelaba como un simple paso hacia la obtención de un título, por lo que sus reclamos iban en la dirección de aplicar pedagogías más colaborativas, el uso de

medios de comunicación recientes, una mayor orientación profesional y la igualdad de oportunidades para con los jóvenes de clases sociales más desfavorecidas, suprimiendo matrículas y adoptando modos más justos en el reparto de becas.²⁴⁵

La universidad era un ámbito alejado de la sociedad y de sus problemas en la que el alumnado comenzaba a hacer valer su oposición política y su interés en la toma de decisiones acerca de la gestión de la institución, una modernización que se trasladaba también a los contenidos, que tenía que incluir nuevas disciplinas. En todo ello la autonomía era indispensable como forma de escape del control heterónimo de las políticas educativas del Estado y del micro control heterónimo de los catedráticos, algo que ya se venía discutiendo desde 1965 en la Asociación Internacional de Universidades, que había determinado cinco reformas: la posibilidad de que fueran las propias universidades las que eligieran a su personal, la fijación de unos planes de estudios, la elección de los programas de investigación, la capacidad de decisión sobre los presupuestos y la selección de los estudiantes.²⁴⁶

En noviembre de 1968 se constituyó en España la Comisión Ministerial de Planes y Programas de Estudio y Evaluación con el objeto de proponer las características que debía recoger el proyecto de Ley General de Educación (LGE), que se aprobaría dos años más tarde; entre las cuestiones abordadas estaba la integración de los medios y materiales audiovisuales como herramientas de enseñanza.²⁴⁷ Esta Ley 14/1970 del 6 de agosto englobaba todos los niveles educativos y propiciaba una reforma que no se había modificado desde la centenaria Ley Moyano de fines del siglo XIX. El propósito de la reforma era la modernización y democratización de la enseñanza, de acuerdo con las observaciones del *Libro Blanco de la educación en España* que se publicó en febrero de 1969.²⁴⁸

²⁴⁵ Felipe-José de Vicente, *Conflictos e ideologías en la Universidad* (Madrid: Prensa Española S.A., 1976): 41.

²⁴⁶ *Ibid.*, 88.

²⁴⁷ Secretaría General Técnica del Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, «La elaboración en España de proyectos de planes, programas de estudio y evaluación», *Revista de educación*, n. 207-208 (1970): 72-73. <http://www.educacionyfp.gob.es/revista-de-educacion/numeros-revista-educacion/numeros-anteriores/1970/re207-208.html>

²⁴⁸ No obstante esta aparente apertura, de acuerdo con una ponencia presentada en la Complutense en 1975 había diez problemas que acuciaban a la universidad española que ya iniciaba su andadura hacia la Transición: masificación de estudiantes por el mayor acceso (lo que suponía tener que aplicar un mecanismo de selección), escasez de personal dedicado a la investigación en exclusiva (lo que implicaba falta de prestigio científico para la universidad española), un sistema de selección de profesores autoritario, absentismo de profesores, autodidactismo por poca práctica crítica y de investigación, compartimentación del trabajo científico, escaso periodo lectivo real por suspensión de clases, que los centros fueran prácticamente lugares donde hacer exámenes (poca vinculación entre el alumnado con una vida universitaria formativa), pocas actividades complementarias, falta de

Son especialmente importantes para comprender lo que sigue dos de sus artículos: el artículo 31 determinaba un sistema de tres ciclos, el primero dedicado al estudio de disciplinas consideradas básicas, con una duración de tres años; el segundo, de especialización, con una duración de dos años, y un tercer ciclo que se dedicaba a la preparación para la docencia y la investigación. Las asignaturas de cine que posteriormente aparecerán son de segundo ciclo en la mayoría de los casos, es decir, de alguna de las especializaciones. El artículo 37, por su parte, determinaba algo de cabal importancia en la propuesta de contenidos, ya que al menos esta reivindicación de la Asociación Internacional de Universidades se cumplía:

Los planes de estudios de los centros universitarios, que comprenderá un núcleo común de enseñanzas obligatorias y otras optativas, serán elaborados por las propias universidades, de acuerdo con las directrices mandadas por el Ministerio de Educación y Ciencia, que refrendará dichos planes previo el dictamen de la Junta Nacional de Universidades.²⁴⁹

En sus disposiciones finales, la Ley se ocupaba de la incorporación en la educación universitaria de los estudios de periodismo y demás medios de comunicación social, por lo

medios y mala distribución de estos. Las soluciones propuestas pasaban por la desmasificación de los grupos, aumentar la cantidad de profesores y que fueran elegidos por la propia institución, hacer controles de la calidad de la enseñanza e instaurar la práctica del año sabático para investigación.

Por todo ello, en 1979 comenzaron los empeños del gobierno de la UCD para llevar adelante la conocida como Ley de Autonomía Universitaria (LAU), que ante la continua enmienda del resto de los grupos parlamentarios no consiguió ver la luz. Según sus detractores, este proyecto no daba verdadera libertad de acción a las universidades, no se correspondía con las autonomías políticas desarrolladas por la reciente Constitución y ahondaba en una privatización de los estudios universitarios. Las protestas estudiantiles se sucedieron hasta que la ingente cantidad de discrepancias votación tras votación abocaron al proyecto de la LAU a ser retirado a finales de 1980.

Ya en 1983, el gobierno de Felipe González recientemente electo retomó el proyecto de la LAU recogiendo las objeciones de los diferentes grupos y elaborando la Ley de Reforma Universitaria (LRU) con la promesa de dotar de autonomía verdadera a las universidades en cuestiones financieras, estatutarias, de elección de profesorado y planes de estudio. Se pasaron competencias a las Comunidades Autónomas, en conformidad con lo aprobado en la Constitución. Ver BOE núm. 209, de 1 de septiembre de 1983: «...la Constitución española ha venido a revisar el tradicional régimen jurídico administrativo centralista de la Universidad española al reconocer en el número 10 de su artículo 27 la autonomía de las Universidades. Por otra parte, el título VIII de la Constitución y los correspondientes Estatutos de Autonomía han efectuado una distribución de competencias universitarias entre los distintos poderes públicos. Esta doble referencia constitucional exige efectuar un nuevo reparto de competencias en materia de enseñanza universitaria entre el Estado, las Comunidades Autónomas y las propias universidades...».

Bajo este nuevo ordenamiento, las instituciones universitarias estaban en condiciones de elegir la composición y grado de implementación de sus departamentos, sobre los que recaía la coordinación de la enseñanza y la investigación, racionalizando asimismo el escalafón en cuatro tipos de profesores. Por otra parte, la creación de nuevos centros de educación superior pasó a ser competencia de cada Comunidad Autónoma, lo que contribuyó a aumentar la oferta formativa para un estudiantado que no cesaba en su crecimiento.

²⁴⁹ BOE núm. 187, de 6 de agosto de 1970.

que en septiembre de 1974 se constituyó una comisión con el propósito de estudiar la convalidación de las titulaciones de la Escuela Oficial de Cinematografía con los niveles previstos en la Ley General de Educación, como también se pretendía hacer con los profesionales de la publicidad, la radio y la televisión. Dicha comisión estaría formada por el subdirector general de Ordenación y Fomento de la Cinematografía y cuatro vocales: uno perteneciente a la Dirección General de Cinematografía, uno de la Subsecretaría de Información y Turismo y dos del Sindicato Nacional del Espectáculo.²⁵⁰

Los cambios de tornas acaecidos con el Mayo del 68, que se hicieron sentir también en España, no podrían haber sido posible sin la intervención del cuerpo estudiantil y del área intelectual (periodistas y escritores), que sirvieron de apoyo para la toma de la centralidad de los paradigmas canónicos.

Este público estudiantil ha jugado sin duda un rol determinante, a lo largo de todo el siglo XIX, en el acceso progresivo del campo intelectual y artístico a la autonomía (con respecto a las autoridades académicas en particular) al proporcionarle a la producción “de vanguardia” aquello de lo que sólo “el arte burgués” dispone, es decir, un público lo bastante importante para justificar el desarrollo y el funcionamiento de instancias de producción y de difusión específicas (esto se observa en el caso del cine de vanguardia), y de ese modo ha contribuido a la cerrazón del campo intelectual sobre sí mismo.²⁵¹

Esta intervención, en lugar de darse de puertas cerradas en el seno de la institución, ocurrió de forma pública gracias a haberse producido en medios de comunicación abiertos, como columnas de opinión de revistas culturales, periódicos, gacetillas y libros publicados en editoriales de alta difusión, traspasando la división entre investigación y ensayismo.²⁵²

Lo que se produce en los años sesenta retoma entonces esta herencia que obliga a hacer la revolución para conseguir reformar el sistema. Incluso en el apogeo del paradigma estructuralista, el ruido orquestado por las estructuras en la edición, las revistas, la prensa, no debe hacer olvidar que la institución tradicional sigue ocupando la posición principal de legitimidad.²⁵³

En el espacio intelectual europeo, la búsqueda de la legitimidad en el campo por medio de una lucha contra las disciplinas asentadas se convertía así en la manera de pasar de un estatuto precario o marginal dentro de la institución a uno central.

En el campos francés fue la irrupción del proyecto de la lingüística de inspiración saussuriana lo que abrió las puertas de un nuevo paradigma para las Humanidades que, no

²⁵⁰ Agencia Cifra, «Próxima consolidación de estudios de cinematografía, publicidad, radio y televisión», *La Vanguardia Española*, 24/09/1974: 9.

²⁵¹ Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, (Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008), 158 infra nota 65:

²⁵² *Ibid.*, 159.

²⁵³ François Dosse, *Historia del estructuralismo: El campo del signo, 1945-1966* (Madrid: Akal, 2004): 225.

obstante, sería ya contestado por los estudiantes del '68 por su ahistoricismo, respuesta que contribuiría a corroborar la toma de la centralidad académica del estructuralismo. Su eficacia había sido la de aportar una renovación a las disciplinas, estancadas en tradiciones que las habían mantenido impermeables y separadas entre sí. La lingüística fue entonces indispensable para la autonomización de disciplinas en busca de su espacio, ya fuera por su carácter intermedio como en el ejemplo de la sociología (entre lo científico y lo político) o por su compromiso con la modernización de la enseñanza, haciendo más permeables estas divisiones, que desembocarán en la intención de hacer de la semiología una ciencia del signo bajo la que se congregarían el resto de los saberes. Lo moderno pasaría por la interdisciplinariedad, de la que la lingüística sería bandera.²⁵⁴

En el campo español, la transferencia del pensamiento galo iba a justificar la legitimidad del estudio semiótico del cine. Si la cultura es un sistema de signos, la semiótica como estudio de los signos podía ser un paradigma que se preocupara por disciplinas o aspectos culturales anteriormente considerados menores, desde la moda hasta el cómic, del mobiliario a los debates políticos televisados, por no hablar del cine. De este modo, se perfilaba como la gran ciencia humana que iba a reconciliarlo todo.

La Universidad de Vincennes se ganaría el apelativo de universidad estructuralista. Construida aprisa, con un cariz experimental y contrario en todo a la Sorbona por su originalidad investigadora y la mayoría comunista de su profesorado, Vincennes abrió sus puertas en el curso de 1968-1969 con un departamento de literatura seguidor del paradigma estructuralista y partidario de la nueva crítica. Además de dar una gran importancia a la lingüística, el centro apostó muy fuertemente por los estudios de cine:

La otra gran innovación de éxito en Vincennes es la creación de un departamento de cine, que tuvo una afluencia espectacular: 1.200 estudiantes, de ellos más de 500 como tema principal. Si bien asegura un aprendizaje técnico al estilo del IDHEC, este departamento se inscribe esencialmente en una perspectiva crítica, y permite la expansión de la naciente semiología del cine. La obra de Christian Metz se convierte en la fuente de inspiración esencial del trabajo teórico de París-VIII.²⁵⁵

Como se ha defendido en la introducción, tomado en su totalidad el campo académico es un espacio de paso para la formación en los problemas y procedimientos de otros campos, con lo que contribuye de manera decisiva en el sector teórico de las disciplinas de la cultura legítima. Sus productos son una muestra del esfuerzo individual o colectivo por el que

²⁵⁴ Ibid., 432-433.

²⁵⁵ François Dosse, *Historia del estructuralismo: El canto del cisne, 1967 hasta nuestros días* (Madrid: Akal, 2004), 175.

obtener y desplegar la autoridad en la materia, que se convierte así en el criterio refrendador de las posiciones, reveladas bajo la apariencia de necesidades metodológicas.²⁵⁶

Las polémicas entre agentes serán así las formas enunciativas que adquieran los periodos previos a las crisis de los paradigmas y de sus defensores, los momentos en los que la competencia continua por el capital simbólico auspicio un periodo de ciencia extraordinaria si no consigue ser sofocado por los propios mecanismos autodefensivos del campo, que tiende a la estabilidad y a la permanencia. La polémica sirve a efectos, como se ha comentado arriba respecto a la semiótica, de contrarrestar a la generación anterior y proponerse de este modo, a partir de enfoques metodológicos nuevos, como una generación distinta que persigue los mismos objetivos —los de la subsistencia del campo— pero a partir de otras herramientas que prometen solucionar las faltas o anomalías que la generación anterior no quiere o no puede asumir, condenando, en opinión de los «modernos», a una posible pérdida de eficacia de la disciplina si no media un replanteamiento. La, a menudo, indisociabilidad entre las teorías y sus autores o acérrimos defensores es causa de que:

Si es difícil, si no imposible, evitar que los enunciados que encierran nombres propios o ejemplos singulares adquieran un valor polémico, es porque casi inevitablemente el lector sustituye el sujeto y el objeto epistémicos del discurso por el sujeto y el objeto prácticos, y convierte así la enunciación constativa sobre el agente construido en denuncia performativa contra el individuo empírico o, como se dice, en polémica *ad hominem*.²⁵⁷

En este sentido, revisar las fuentes bibliográficas que conforman el discurso de una asignatura da buena cuenta de las afinidades intelectuales de quien la imparte tanto como de qué lado de estas polémicas o generaciones se sitúa y en qué tradiciones de pensamiento va a introducir a sus alumnos; los profesores se convierten a ellos mismos, e intentan hacerlo con los alumnos, en los aliados de los nombres propios que firman estos textos, introduciéndose de lleno en las polémicas cuando estas llegan. Los programas de las asignaturas definen unos esquemas de pensamiento

En esta perspectiva, nunca se le concederá demasiada atención a los *programas* que juegan un papel determinante en el condicionamiento de la clientela —estudiantes y futuros maestros— al definir el universo de los saberes *académicamente rentables*, contribuyendo así a producir y reproducir *programas de pensamiento*.²⁵⁸

Así como las publicaciones en forma de libro de los profesores, sea por los cauces de las editoriales universitarias o dentro de colecciones de editoriales privadas, son entendidos en

²⁵⁶ Bourdieu, *Homo Academicus*, 26.

²⁵⁷ *Ibid.*, 39

²⁵⁸ *Ibid.*, 135 infra nota 31.

tanto que manuales de asignaturas, por lo que en muchos casos forman parte de la bibliografía del curso que se imparte —lo que es asimismo una manera de retener el poder simbólico del enseñante y de mantenerse en los parámetros del paradigma defendido:

Los maestros canónicos de las disciplinas canónicas consagran una parte importante de su propio trabajo a la producción de obras cuya intención escolar está más o menos doctamente negada y que son a la vez privilegios, a menudo económicamente fructíferos, e instrumentos de poder cultural en tanto empresas de normalización del saber y de canonización de los conocimientos adquiridos legítimos: sin duda son los manuales (...) esas síntesis perpetúan con la mayor frecuencia un estado superado del saber, instituyendo y canonizando problemas y debates que deben existir y subsistir por la inercia de los programas objetivados...²⁵⁹

En el caso de estudio, el observar la preparación de los programas o temarios de las asignaturas nos va a permitir ver cuáles son los bienes objetivados del campo que se desea perpetuar (canonización), considerar qué problemas se determinan como esenciales de la ciencia en cuestión y examinar la forma en la que se introduce a los alumnos en los paradigmas.

Como poseedores de un capital simbólico institucionalizado, los profesores universitarios ocupan una posición central con respecto a aquellos cultivadores de la disciplina en estado objetivo, es decir, los agentes mediadores de la prensa especializada o los escritores,²⁶⁰ por lo que el pasaje entre el estado crítico y el académico de una disciplina no está exento de tensiones; la crítica, cuando se profesionaliza con una metodología, se distancia del campo intelectual general²⁶¹ del periodismo o el ensayismo más personal. La consagración de un campo entraña una cierta ruptura no necesariamente conflictiva con el pasado crítico y la adhesión a los lineamientos de la cultura legítima.

¿Pero qué pasa con el capital social cuando la disciplina es nueva en la academia y por ende también lo son sus especialistas? Los recién llegados a una institución tienen que aceptar las reglas del juego. El campo universitario no escapa de las lógicas de un sector que representa los órganos del poder —en el caso de la universidad pública, emparentados con las decisiones de las instancias ministeriales—, con lo que la pugna entre la libertad de cátedra y las exigencias gubernativas desembocarán, como se verá más adelante, en luchas por el sentido mismo de la autonomía del ente que regula, al fin y al cabo, los saberes de una sociedad.

²⁵⁹ Ibid., 137.

²⁶⁰ Ibid., 52.

²⁶¹ Ibid., 55.

El capital simbólico se retiene cuando se consigue ocupar posiciones que permitan el control del acceso al cuerpo, es decir, que otorguen la prerrogativa del monopolio administrativo de los dones, de asegurarse el poder sobre el proceso de reproducción del cuerpo (la dirección de un tribunal de tesis doctoral o la presencia en un comité evaluador). La tesis doctoral es el ámbito de una investigación al más alto nivel; y, sin embargo, intervienen criterios de capital simbólico basados en el capital social de los directores, de la línea de investigación y de la institución en la que se lleva a cabo, llegando incluso a determinar la aceptación por parte de los directores de sus futuros doctorandos. El autotelismo propio del campo autónomo se convierte, en el sector académico, en una suerte de círculo endogámico, porque las primeras generaciones de especialistas de una nueva disciplina no son tan numerosas para responder a todas sus necesidades de investigación y porque hay un efecto de retroalimentación: quien detenta más poder simbólico heredado de sus anteriores posiciones en el campo atraerá más capital simbólico a su alrededor con puestos de responsabilidad, participación en tribunales de tesis, dirección de proyectos y de tesis doctorales, etc., hasta que la disciplina cuente con suficiente capital simbólico y humano propio con el que cubrir estos requerimientos tanto de investigación como burocráticos.

La dirección de tesis y la calidad de miembro de tribunal son indicadores de un conocimiento profundo de la materia en cuestión tanto como de reconocimiento por parte de los colegas y alumnos. Asimismo, las temáticas de la investigación doctoral permiten detectar los problemas y las líneas o corrientes de pensamiento desde las que se aborda el objeto del campo. En nuestra búsqueda de las tesis presentadas, la primera de la que encontramos registro es la de Antonio Lara, «Relaciones estéticas entre cine y literatura», defendida durante el curso 1972-1973 en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección del catedrático de Literatura Española Joaquín de Entrambasaguas. Ese mismo año también se exponía la tesis de Antonio Cantos Pérez dirigida por el lingüista Antonio Llorente Maldonado de Guevara en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, titulada «La personalidad de Cela y la estructura de su obra narrativa con especial referencia a los aspectos fílmicos y estilísticos de su técnica expositiva», lo que daba muestras de una tendencia a pensar el cine científicamente desde el campo literario.

Explicaba Bourdieu en *Homo Academicus* que, a menudo, «aquel que le solicita a un colega la participación en el jurado de una tesis que él ha dirigido se compromete tácitamente a

conceder la reciprocidad y entra, por lo tanto, en un circuito de intercambios continuos»²⁶², afirmación refrendada por el estudio realizado por Rafael Repiso (Universidad de Granada), Daniel Torres (Universidad de Navarra) y Emilio Delgado López-Cozar (Universidad de Granada), presentado primero en forma de comunicación al IV Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico bajo el título «Análisis bibliométrico de la producción española de Tesis Doctorales sobre Cine 1978-2007»,²⁶³ y luego ampliado con nuevos resultados expuestos en el artículo «La investigación científica sobre Cine en España a partir de sus tesis doctorales: Análisis de redes sociales (1978-2007)».²⁶⁴

Dicho estudio analizaba las tesis doctorales leídas desde 1976 hasta 2007 que podían ser recuperadas de la base de datos TESEO, teniendo en consideración dos limitaciones: la falta de algunos proyectos defendidos durante ese periodo en la base de datos —debido a la no obligatoriedad de depósito en la misma hasta 2011— y por ende la condición de tener que recurrir a datos presentados en el análisis bibliométrico realizado por Daniel E. Jones y otros (2000), del que se recuperaron catorce tesis y otras seis que eran anteriores al periodo observado, de lo que se obtuvo una muestra de quinientas tesis.

Las conclusiones principales pueden resumirse en dos aspectos: en primer término, que la institución en la que más tesis relacionadas con el cine entre 1976 y 2007 se han presentado es la Universidad Complutense, con 134, y por tramos, entre 1978 y 1982 se presentaron de forma global siete tesis, dos en la Complutense, otras dos en la Autónoma de Barcelona, una en la de Sevilla, otra en la de Navarra y otra en la de Murcia. Entre 1983 y 1987 tuvo lugar un salto exponencial por el que se presentaron catorce tesis en la Complutense, dos en la de Barcelona, tres en la de País Vasco, tres en la de Valencia, una en la de Sevilla, dos en la de Santiago de Compostela, una en la de Navarra, una en la de Salamanca, una en la de Murcia y otras dos en la Politécnica de Madrid. La segunda conclusión a la que llegó el estudio fue que: «La producción en Cine se concentra en una élite de profesores muy productivos y especializados. Solamente existen 20 profesores (5,7%) que hayan realizado más de 4 tesis. La producción de tesis dirigidas por estos 20 profesores representa el 26,08% del total».²⁶⁵ Al entrecruzar los datos de dirección de tesis con los de los miembros

²⁶² Ibid., 131.

²⁶³ Rafael Repiso Caballero, Daniel Torres Salinas y Emilio Delgado López Cozar, «Análisis bibliométrico de la producción española de Tesis Doctorales sobre Cine 1978-2007» (Comunicación, Universitat Jaume I, 4-6 de mayo de 2011).

²⁶⁴ Rafael Repiso Caballero, Daniel Torres Salinas y Emilio Delgado López Cozar, «La investigación científica sobre Cine en España a partir de sus tesis doctorales: Análisis de redes sociales (1978-2007)», *Icono14*, n.2, vol.11 (2013): 385-404.

²⁶⁵ Repiso Caballero, Torres Salinas y Delgado López Cozar, «Análisis bibliométrico...», 983.

de tribunales de tesis de cine de los periodos 1978-1982 y 1983-1987, aparece que el profesor de la Complutense Antonio Lara había dirigido la mayor cantidad de proyectos, unos diecisiete, y había estado en veintiún tribunales.²⁶⁶

Analizando la misma muestra el artículo llega a nuevas conclusiones con respecto a las redes de colaboración entre los profesores de cine al aplicar una metodología de gradación a partir de la cantidad de nodos con los que tiene relación un punto de la red respecto a la cantidad total de nodos que componen la red, la relación de cercanía o distancia de un nodo con respecto a los demás y la intermediación —la capacidad de un nodo de conectar con otros—, evaluando qué agentes forman redes más fuertes en función de los colegas con los que han coincidido en tribunales.

A partir de estos datos detectaron que las redes se articulaban en torno a tres nodos: la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Barcelona y la Universidad de Valencia, y que en el periodo 1978-1987 los primeros cinco nombres en función de grado fueron Antonio Lara (UCM), Román Gubern (UAB), Luis Gutiérrez Vierna (UCM), Ángel Hueso Montón (USC) y Jorge Urrutia (UNAV). Por cercanías, repiten Antonio Lara, Román Gubern, Jorge Urrutia, Luis Gutiérrez Vierna Espada y se agrega Miquel Porter i Moix (UB). Por intermediación, nuevamente Antonio Lara, Román Gubern, Ángel Hueso, Jorge Urrutia y la incorporación de Luis Enrique Torán (UCM). Conforme se avanza en el tiempo, el número de relaciones y nodos se amplía, aunque también se generan áreas de especialización que interactúan de forma muy local. Los investigadores observan que:

En el primer periodo (1978-1987) destacan dos componentes, uno principal, interuniversitario, formado por profesores como Jenaro Talens, Antonio Lara, Román Gubern y Luis Ángel Gutiérrez. En segundo lugar existe un componente pequeño de profesores de la Universidad de Barcelona. En este periodo los estudios sobre Cine están poco desarrollados y la selección de los tribunales está protagonizada por una mayoría de profesores de múltiples disciplinas (Filosofía y Letras, Historia y Filologías).²⁶⁷

En la red total de todo el periodo estudiado en el artículo se distingue un área bastante concentrada de participantes en tribunales formada por miembros de las revistas

²⁶⁶ Le seguía el catedrático de Historia del Cine Ángel Luis Hueso (USC), que había dirigido once tesis y había formado parte de 38 tribunales, la mayor cantidad de la lista. Por su parte, Emilio García (UCM) había dirigido once tesis y había estado en veintiséis tribunales. Por detrás venían Jenaro Talens (UV), con diez tesis dirigidas y la presencia en veintiocho tribunales; José María Caparrós, de la Universidad de Barcelona, había dirigido nueve tesis y participado en dieciocho defensas. Juan Miguel Company (UV) también había dirigido nueve tesis, pero había participado en veinte tribunales; mientras que Román Gubern (UAB) había presenciado 34 defensas y dirigido siete tesis. Santos Zunzunegui (UPV/EHU) ya había estado en veintinueve tribunales y dirigido cinco tesis.

²⁶⁷ Repiso Caballero, Torres Salinas y Delgado López Cozar, «La investigación científica...», 392.

especializadas *La Mirada* y *Contracampo*: Juan Miguel Company, Santos Zunzunegui, Jenaro Talens, Román Gubern y Jesús González Requena, con ramificaciones a Jorge Urrutia, Vicente Sánchez-Biosca, Esteve Riambau y Josetxo Cerdán. La particularidad de esta red total es que forma un círculo de redes con mayor o menor fuerza, pero ninguna centralidad en el esquema, sino una fuerte colaboración entre los nodos del área de concentración. Asimismo, se detectan preferencias de elección de miembros de tribunal entre Zunzunegui, Company, Talens y Urrutia. De los seis grupos de influencia detectados por los autores del artículo en diferentes periodos de tiempo, destaca el cuarto de ellos, que:

tiene origen principalmente en los estudios filológicos y se localiza principalmente en la Universidad de Valencia. Es uno de los grupos más antiguos y los miembros de su estructura se relaciona abiertamente con otros miembros. El grupo se organiza en torno a las figuras de Jenaro Talens y Juan Miguel Company.²⁶⁸

Hallan, además, un valor de reconocimiento nacional entre los miembros que son llamados a participar en los tribunales desde otras universidades, como ocurre con Ángel Hueso, Román Gubern, Santos Zunzunegui, Luis Enrique Torán, Juan Miguel Company, Jenaro Talens y Francisco Javier Perales; sobre todo se produce un triunvirato muy usual entre Talens y Company, que seleccionan a Zunzunegui en la mayoría de las ocasiones, creando un puente entre la Universidad del País Vasco y la de Valencia. Esto significa que los tres catedráticos se han convertido en los más asentados por su condición pionera en la institución, ya que capitalizaron la investigación realizada como críticos y desde proyectos editoriales conjuntos previos a su entrada en la academia.

Con el fin de determinar cuáles eran las líneas de investigación y enseñanza predominantes sobre cine en la academia española en el periodo estudiado, se procedió a identificar en el BOE los planes de las facultades aprobados que incluyeran asignaturas relacionadas con la materia. En esta búsqueda se hallaron 14 planes que en los títulos de las asignaturas incluían las palabras «Cine», «Cinematografía» o «Historia del cine», 4 que contenían «Audiovisuales», 2 con la denominación «Comunicación de masas», 1 de «Medios de masas» y 4 de «Imagen».

Posteriormente se contactó con las universidades para la obtención de los programas de dichas asignaturas, de los cuales no fue posible conseguir la optativa de cuarto curso de la sección de Arte de la división de Geografía e Historia de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de La Laguna, «Historia del Cine» (BOE núm. 183, de 2 de agosto de 1977); la optativa de quinto curso de Historia del Arte de la facultad de Filosofía y Letras de la

²⁶⁸ Ibid., 399.

Universidad de Granada «Historia del Cine» (BOE núm. 187, de 6 de agosto de 1977); «Historia del cine y otros medios audiovisuales», de la especialidad de Historia Contemporánea de la división de Geografía e Historia de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Extremadura (BOE núm. 253, de 22 de octubre de 1977); la optativa de tercer curso la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, «Cinematografía» (BOE núm. 267, de 7 de noviembre de 1979); la obligatoria de quinto curso de la sección de Historia de la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago, «Historia del Cine o Historia de la Música» (BOE núm. 234, de 30 de septiembre de 1982); la optativa de quinto curso de la especialidad de Grabado y Diseño, «Audiovisuales» (BOE núm. 284, de 27 de noviembre de 1984); y la obligatoria de la sección de Arte de la división de Geografía e Historia de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de León, «Cine» (BOE núm. 63, de 14 de marzo de 1984). En muchos casos, los temarios obtenidos no contaban con la fecha de su implementación y, cuando ha sido posible, se ha recurrido a los profesores que las han impartido con el fin de contextualizar los datos.

De las asignaturas recabadas se ha llegado a la conclusión de que el estudio del cine ligado a las instituciones académicas en España ha seguido cuatro líneas principales, en representación de otras tantas ya cultivadas en los medios críticos. En primer lugar, y en la senda de publicaciones con un sesgo católico como *Film Ideal*, se desarrolló una línea de análisis moral-estética, caracterizada por abordar las obras en función de la transmisión de valores —especialmente los religiosos y nacionales— y por la apreciación de su belleza compositiva. En segundo, y desde muy temprano, se desarrolló una actividad que relacionaba cine y literatura, ya fuera en la comparación de las adaptaciones de novelas o de los medios expresivos del cine puestos a renovar la poética de algunos autores, hallando correspondencias entre los modos narrativos. Sin embargo, las dos líneas de trabajo más potentes en número de publicaciones, aparición en asignaturas y tesis han sido los enfoques histórico y semiótico. En la década de los setenta en España se produjo un corte epistemológico en la valoración del cine como objeto de estudio que rompía con la tradición anterior que lo supeditaba a categorías de análisis de otros campos gracias a los avances de la reflexión local acerca del signo; empezaba, entonces, la reconstrucción del pasado de la disciplina con las investigaciones y restauraciones de materiales perdidos por culpa de la guerra, la censura y el tiempo.

3.2. Las líneas de investigación heterónomas: la filmoliteratura y el idealismo cristiano

La definición heterónoma del cine contó con el refrendo de un aparato teórico que mantuvo al objeto de estudio dentro de las lógicas del discurso oficial. La tesis proyectada y, según algunas fuentes, no acabada de Gonzalo Menéndez Pidal en 1932 en la Universidad Central de Madrid acerca de los elementos expresivos del cine²⁶⁹ podría haber marcado el inicio de los estudios académicos del séptimo arte en España, ya que ese mismo año tuvo lugar otro hito, el Curs Universitari de Cinema en la Universidad de Barcelona,²⁷⁰ en unas condiciones de producción crecientes y con un incipiente sector crítico (en *Revista de Occidente*, por ejemplo), todo ello truncado por la Guerra Civil primero y la II Guerra Mundial después.

Fue precisamente en el último año del conflicto bélico internacional cuando surgió una rama de los nacientes estudios sobre el cine en la universidad durante el período de autarquía. En el curso 1944-1945, el catedrático de Historia de la Lengua y la Literatura Españolas Joaquín de Entrambasaguas abordó las discrepancias y afinidades entre el cine y el teatro, lo que dio lugar a la petición por parte de los asistentes a sus clases de la creación de un Curso de Iniciación Cultural Cinematográfica. Dicha actividad podría haber quedado como un esfuerzo más en la divulgación de la materia, de no ser porque dio pie al catedrático para proyectar una disciplina a la que denominó «Filmoliteratura», cuya necesidad provenía de que «El cine, relacionado tan íntimamente con la Literatura y con las artes plásticas, necesita en España de una revalorización que no puede surgir sino de la propia Universidad».²⁷¹ En suma, un enfoque basado en la dignificación del cine en cuanto emparentado con las demás artes, especialmente en su subsidiariedad ante el sistema

²⁶⁹ Cfr. Marta Nuere Menéndez-Pidal, «Gonzalo Menéndez-Pidal», Fundación Ramón Menéndez-Pidal, acceso el 10 de diciembre de 2019. <http://www.fundacionramonmenendezpidal.org/gonzalo-menendez-pidal-madrid-1911-madrid-2008/>: «Gonzalo Menéndez-Pidal había pensado concluir su formación universitaria con una tesis doctoral sobre “Medios de expresión en el cine” en la que relacionaba distintas artes, literatura y música, pero el proyecto quedó truncado por la Guerra Civil –que Gonzalo y Elisa vivieron entre Madrid, Segovia y Burdeos-, y posteriormente retomó su doctorado con una nueva tesis, titulada “Mozárabes y asturianos en la cultura de la Alta Edad Media reflejada en sus bibliotecas”».

²⁷⁰ Miquel Porter i Moix, «Historia del cinema a Catalunya», *Diccionari del cinema a Catalunya*, revisado el 1 de febrero de 2005. <https://www.enciclopedia.cat/ec-cinema-1125.xml>: «L'organització del curs universitari es basà en el primer estudi teòric sobre el cinema, "Una cultura del Cinema. Introducció a una estètica del film", de Guillem Díaz-Plaja, publicat el 1931. Formaven part de la planificació del curs el pedagog i psicòleg Dr. Jeroni de Moragas, Àngel Valbuena i Prat, Àngel Apraiz, Josep Carner, i els crítics i historiadors cinematogràfics Josep Palau, María Luz Morales, Rossend Llates, Lluís Muntanyà i Sebastià Gasch.».

²⁷¹ Joaquín de Entrambasaguas, *Filmoliteratura* (Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1954), 16 infra.

literario, una lectura del cine guiada hacia unos derroteros inofensivos para el mantenimiento del aparato ideológico franquista.

Las áreas de investigación que pretendía abarcar Entrambasaguas eran: la influencia de las corrientes literarias en el cine, las peculiaridades del diálogo y el doblaje en tanto que elementos lingüísticos dentro de la obra fílmica, las relaciones con los géneros literarios, la influencia del lenguaje cinematográfico en la literatura, los elementos expresivos propios de cada género frente al mismo material temático y, especialmente, el estudio de la calidad literaria de los guiones, algo que consideraba indispensable con tal de mejorar la calidad del cine español. Entrambasaguas fue, de esta manera, un defensor de la importancia del guionista y de la necesidad de su formación específica, tanto como de la de los críticos especializados, además de abogar por la investigación de los aspectos que convergen en la adaptación del guion literario al guion técnico.

Tres años después del curso de Entrambasaguas, Alexandre Astruc defendía con el concepto de «caméra-stylo» el cariz autorial del creador cinematográfico, equiparándolo al autor literario, demostrando cierta pertinencia en pensar los oficios del cine no solamente como destrezas técnicas, sino también artísticas. Derivada del espíritu de este enfoque que dio origen a la política de autores de las primeras épocas de *Cahiers du cinéma*, del discurso del Papa Pío XII sobre el film ideal (1955) y como forma de complementar el aperturismo iniciado con las Conversaciones de Salamanca y el fomento del Nuevo Cine Español surgió el 28 de febrero de 1962 la cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, la primera institución de enseñanza del estudio del cine en España que consiguió permanecer incluso hasta nuestros días. En el texto elevado por el Ministerio de Educación Nacional, publicado en el BOE el 9 de junio, se fundamentaba la necesidad de la instauración de esta enseñanza para la divulgación de la cinematografía, especialmente en los aspectos histórico, artístico y de valores humanos, y en tanto que labor continuadora de las Semanas Internacionales de Cine Religioso y las Conversaciones Internacionales de Cine (actual SEMINCI) que la ciudad de Valladolid acogía con la colaboración de la nombrada facultad. Las funciones previstas para la cátedra en el articulado de la Orden incluían:

- a) Fomentar el estudio y el conocimiento de la cinematografía, esencialmente en sus aspectos de exaltación de los valores religiosos y humanos.
- b) Organizar cursos de enseñanza y de cultura cinematográficas para los alumnos universitarios y de los demás Centros docentes.
- c) Difundir el conocimiento de las producciones cinematográficas de carácter religioso y de exaltación de los valores humanos.

- d) Organizar lecciones y conferencias dirigidas a la finalidad esencial de la cátedra.
- e) Cooperar en la organización y desarrollo de las Semanas Internacionales de Cine Religioso y de Valores Humanos y en las Conversaciones Internacionales de Cine.
- f) Organizar actos de exaltación del valor cultural del arte cinematográfico.
- g) Cualquier otra actividad que tienda a divulgar el conocimiento de la cinematografía entre los escolares, singularmente en sus aspectos históricos y como arte de expresión.²⁷²

La de Valladolid era la segunda cátedra en Europa dedicada a los estudios de cine por detrás de la de Historia y Teoría del Cine del Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Pisa, auspiciada por el Centro Sperimentale di Cinematografía e instaurada en 1959.²⁷³ Hasta 1968 estuvo dirigida por el catedrático Luis Suárez Fernández, siendo relevado por el padre Carlos Staehlin, quien se mantuvo al frente hasta la década de los ochenta.

El padre Staehlin fue uno de los primeros profesores de Historia del Cine en España, especializándose en el cine alemán de la República de Weimar con la tesis doctoral «La estética del cine mudo alemán: de Wegener a Murnau», defendida en 1973 en la Universidad Complutense de Madrid, en la que fue también enseñante. Durante los años de su gestión al frente de la cátedra se realizaron numerosas actividades anexas y comenzó la publicación de los *Cuadernos Cinematográficos*, una revista especializada de periodicidad variable que se editó entre 1968 y 1970, y que fue retomada en 1989 hasta 1995.

Durante el primer periodo de la revista, el enfoque estético y humanista católico era absolutamente patente. La presentación del número 1 hablaba del «espíritu de Valladolid» como esa vocación de los católicos conciliares de acercarse al cine de manera libre, ya que en este arte hay «algo digno de ser amado por sí mismo, como una manifestación cultural que ha incorporado obras valiosas al acervo de la humanidad y donde el hombre contemporáneo se puede reconocer mejor que en cualquier otra».²⁷⁴ Pero, además del evidente idealismo del enfoque, había una defensa de la dignidad académica del cine: «nos daríamos por satisfechos con que así contribuyéramos a que la Universidad española dé al cine la carta de naturaleza que tanto bien haría al cine y a la misma Universidad...».²⁷⁵ Con un comienzo de corte ensayístico en el que no faltaban las apreciaciones personales y la acumulación de datos biográficos que construyen la percepción de los autores-directores como artistas completos, en el quinto número tomó preeminencia el trabajo monográfico

²⁷² BOE núm. 138, de 9 de junio 1962.

²⁷³ Eduardo Rodríguez Merchán, «La enseñanza del cine en España: perspectiva histórica y panorama actual», en *Comunicar*, n. 29, vol. 15 (2007):15.

²⁷⁴ Carlos Staehlin, «Presentación», en *Cuadernos cinematográficos*, n. 1 (1968): 12.

²⁷⁵ *Ibid.*, 12

con metodologías comparativas o descriptivas que incluso asumían los rasgos de estudios formalistas.

Se debe a esta publicación un extenso trabajo sobre Ingmar Bergman realizado por el padre Staehlin, del que todavía se sabía muy poco en España porque apenas habían llegado algunas películas —*El séptimo sello* (1957) se había estrenado precisamente en la semana de Valladolid de 1960—, que brindaba un recuento pormenorizado de toda su filmografía hasta el momento. No obstante, los criterios de periodización en los que han sido agrupados los filmes pueden ser discutibles al pretender una coherencia en la labor del cineasta marcada por una búsqueda espiritual-religiosa en la que Staehlin debe hacer hincapié como justificación a un proyecto intelectual que en ocasiones rozaba un nihilismo difícilmente comprensible por el censor franquista medio. El proyecto iniciado por Staehlin con estos volúmenes iba en consonancia con el realismo baziniano que había puesto en boga la revista *Film Ideal*.

En agosto de 1964 se empezaron a impartir los cursos de cinematografía de verano, cuya finalidad no era la formación profesional —actividad destinada puramente a la EOC—, sino la valoración de los aspectos estéticos de las películas, en consonancia con lo establecido por la Orden ministerial. Este curso se estructuraba en tres grados de un mes de duración cada uno que se daban de forma simultánea, por lo que se tardaba tres veranos en conseguirlo, y tras los que se obtenía un Diploma de Cinematografía. Las clases teóricas iban acompañadas de proyecciones y ejercicios prácticos y cada uno de los grados se dedicaba a un aspecto del pensamiento cinematográfico: la teoría, la historia y la crítica. Los contenidos impartidos se fueron adaptando a los cambios metodológicos asumidos por el campo en construcción, con lo que es posible observar la presencia de la semiología como metodología de la crítica ya entrados los setenta.

El temario de 1977 de estos seminarios incluía para el ciclo de Teoría las asignaturas «Teoría fundamental del cine», impartida por el licenciado en Historia del Arte Fernando de Benito; «Fotografía», a cargo del director y profesor de la facultad de Ciencias de la Información Luis Enrique Torán; «Música», por el compositor Carmelo Bernaola y «Montaje», por el montador José Antonio Rojo. El segundo año, dedicado al ciclo de Historia, se componía de las materias «Historia genética del cine», impartida por Carlos Staehlin, e «Historia de los géneros y estilos cinematográficos», por el subdirector del curso, Ángel Luis Hueso. El último ciclo, dedicado a la crítica, era el más extenso, con tres asignaturas básicas y cuatro complementarias: «Semiología fílmica», impartida por el

profesor de lingüística César Hernández; «Estética y crítica del cine», por el crítico Pedro Miguel Lamet; «Panorama del cine moderno», por el realizador y crítico televisivo Fernando Méndez-Leite; «Los movimientos artísticos», por el catedrático de Historia del Arte Juan José Martín González; «La composición plástica», por el profesor Enrique Valdivieso; «Teoría general de la crítica de arte», por el historiador del arte Jesús María Caamaño y «Lectura de película», a cargo del diplomado en Cinematografía José María Ródenas.

Gracias a la sensibilización hacia el cine como medio artístico que consiguió la existencia y el funcionamiento de la Cátedra de Cine en la Universidad de Valladolid, la asignatura de Teoría de la Cinematografía formó parte del nuevo plan de estudios de Historia del Arte, en el segundo ciclo de la Licenciatura de Filosofía y Letras en quinto curso, tal como aparece en el Plan de estudios aprobado en julio de 1977. Impartida hasta el curso 1979-1980 por el padre Staehlin, que ejercía la docencia de una asignatura semejante en la titulación de Historia del Arte de la Universidad Complutense, se hace cargo de ella la profesora María José Redondo Cantera, antigua alumna de los cursos de verano que introdujo la perspectiva de la historia del cine, los géneros y las obras singulares, completando las clases con visionados de vídeos. A partir del curso 1990-1991 se dividirá la asignatura en Teoría del cine, de la que se haría cargo el profesor José Luis Cano de Gardoqui, e Historia del cine, al frente de la cual seguiría Redondo Cantera.

El programa más antiguo que se conserva es el de 1990-1991, a cargo del catedrático José Luis Cano de Gardoqui, en el que la asignatura abordó los temas del cine como industria, comercio, espectáculo, lenguaje y arte; las teorías del cine en cuanto arte, la relación entre el cine y el vídeo, los elementos materiales de una película, la realización (producción, guion, dirección, equipo técnico y equipo artístico), la teoría del montaje (escuela de Brighton, Porter, Griffith, Pudovkin, Eisenstein), la iluminación y su utilización estética, el sonido y el musical, el color, el trucaje y la cosmología fílmica con sus espacios y tiempos propios. Entre los ejemplos prácticos se acudía a *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) como muestra del uso estético de un tipo de objetivo y su importancia en la historia del cine, a *La noche americana* (1973) de François Truffaut en representación de la Nouvelle Vague, a *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) y el montaje, a *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene, 1920) como muestra del expresionismo alemán y a *Mi tío* (1958), de Jacques Tati, como ejemplo del uso estético del sonido y del color. La línea de la institución siguió siendo fiel al cahierismo fundacional bien entrados los años noventa.

Por lo que se aprecia, estas dos corrientes son ejemplos de una institucionalización heterónoma al venir dictada desde el poder político en el caso de Valladolid en sus inicios, o por encarnar un proyecto que iba en consonancia con el cine de adaptaciones de clásicos que no disgustaba al régimen.

3.3. Las líneas de investigación rupturistas: la historia y la semiótica

Dos fueron las líneas de investigación principales que vehicularon la introducción del estudio mayoritario del cine en la universidad española en los años setenta: la histórica, que tanto insertaba al séptimo arte en los avatares de la historia del siglo XX como ilustraba acerca de sus propios hitos y movimientos internos, en la estela de la escuela francesa de Georges Sadoul, y la semiótica, que en su búsqueda del establecimiento de un código para el lenguaje cinematográfico auspició el análisis de la imagen fílmica en la dirección iniciada por Christian Metz.

La incorporación de la historia del séptimo arte en el ámbito universitario supuso la primera ruptura autonomizadora de la disciplina de los estudios de cine por cuanto significaba una dignificación académica del objeto a la par que abría la posibilidad de un análisis de las formas aportadas por otros cines largamente relegados del espacio público del campo cinematográfico español. A este primer estadio deudor de la composición recopilatoria por etapas fomentada por los dos volúmenes de la *Historia del cine* de Sadoul se sumaron la perspectiva de la crítica de la historia de las teorías del cine (Aristarco, Casetti) y el punto de vista del filme como fuente histórica, en la estela de Marc Ferro.

El trabajo sobre la línea histórica y la reconstrucción del pasado del cine español en su conjunto y del catalán en especial comenzó en 1969 con la entrada del polifacético Miquel Porter i Moix en el departamento de Arte de la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona. Este grupo dedicado al cine se nutrió de la presencia de José María Caparrós Lera y Palmira González, a los que se uniría años más tarde José Enrique Monterde. Los temas abordados por sus miembros abarcaban la investigación sobre el cine catalán anterior a la Guerra Civil, la implantación del cinematógrafo en Barcelona y el trabajo de los pioneros, los cines clásicos, las vanguardias cinematográficas y los géneros, pero también ejercían una labor de enseñanza de los métodos historiográficos aplicados a los documentos fílmicos.

Gran parte del archivo personal de Porter i Moix es de libre acceso gracias a la donación hecha por su familia a la Universidad de Barcelona, lo que permite una panorámica de las diferentes asignaturas y cursos impartidos por el departamento. Algunos de dichos documentos no han sido datados, por lo que no es posible saber si se corresponden con seminarios finalmente impartidos o con esbozos de posibles orientaciones de cursos; no obstante, se aprecia que en el transcurso de quince años la labor de este equipo ha sido ingente, comenzando en el curso 1969-1970 con «Historia de la cinematografía clásica», impartida por Porter i Moix regularmente con la colaboración de los profesores Palmira González y J. M. Caparrós. En su programa de 1978-1979 incluía un temario separado por quinquenios que iniciaba con el concepto de cine clásico, fuentes y documentación para la historia del cine y bases históricas de la expresión fílmica. Continuaba con la invención de la cinematografía (1895-1900), la primera expansión del espectáculo (1901-1905), Georges Méliès como primer autor de filmes, el cine europeo y americano entre 1906 y 1910, el cine europeo y americano entre 1911 y 1915, las figuras de David W. Griffith y Charles Chaplin, el cine europeo y americano entre 1916 y 1920 y de 1921 a 1925, Wilhem Murnau y el cine americano y europeo de 1921 a 1925 y de 1929 a 1930.

En el año 1970-1971, Porter i Moix enseñaba la materia «Relaciones entre mecánica y estética del film», que hacía un recorrido por la historia del cine mundial desde una perspectiva de estilos y escuelas derivados de los adelantos técnicos de la industria. En esta ocasión, se recurría a una periodización por quinquenios o trienios y los temas tenían títulos interpretativos²⁷⁶ de la estética dominante o de las funciones estéticas adquiridas a partir de un cambio tecnológico en el seno de la práctica cinematográfica.

Pero, sin duda alguna, la asignatura estrella impartida por el departamento, incluida como asignatura obligatoria de cuarto curso de Historia del Arte, era la extensa «Historia de la cinematografía», compuesta por más de cincuenta temas que se acompañaban de una parte metodológica dedicada al análisis de las fuentes documentales del cine y del cine como fuente documental histórica, las principales tendencias historiográficas, la localización, recuperación, conservación y catalogación de obras cinematográficas, y lexicografía y argot cinematográfico, además de conocimientos de aparatos y materiales de cine. La

²⁷⁶ Los títulos eran: «Las bases de una lucha (1895-1900), el fin del “modern style” (1901-1914), vanguardia incipiente (1915-1920), ideologías y técnicas en pugna (1921-1925), evolución de la imagen (1925-1930), descubierta de la audiovisión (1931-1935), transformación espectacular y conciencia política (1936-1940), años de práctica y de prueba (1943-1945); postguerra, reconstrucción y renovación (1946-1950), ¿liberación o alienación? (1951-1955), universalización del medio (1956-1960), un ojo nuevo para un mundo distinto (1961-1965), ¿desde dónde? ¿cómo? ¿Hacia dónde? (1966-1970)».

periodización empleada para separar temáticamente los contenidos pasaba de unos hitos de la historia cinematográfica bastante asentados al análisis por decenios de unas pocas cinematografías.²⁷⁷ Asimismo, comenzaba con una introducción a las características de la obra fílmica (imagen, movimiento, montaje) que ponía de relieve la utilidad de la asignatura para la clasificación de películas en un entorno institucional. Y, por último, una mirada al presente y previsión del futuro con el impacto de las nuevas tecnología audiovisuales en la producción, la distribución y la exhibición, así como nuevas teorías de la expresión y la comunicación.

El curso sobre las vanguardias cinematográficas, otra de las materias abordadas por Porter i Moix, contenía 31 temas que abarcaban diferentes conceptos de vanguardia y un recorrido por los diferentes momentos disruptivos de la historia del cine, muy relacionados a su vez con escuelas arraigadas en un entorno nacional concreto: el paso de la invención del cinematógrafo a la consolidación de una industria, la escuela de Brighton, los «gigantismos» italianos, la escuela americana, la aparición del *film d'art*, las nuevas comedias, los seriales de Europa y América, el «drama de mundo», el futurismo, el cine psicológico danés, el expresionismo, el cine sueco, el realismo americano, el cine-poema y el ensayo en Francia, la revolución teórica soviética, el cine alemán de Weimar a Hitler, la introducción del cine hablado, las transformaciones en las vanguardias con el cine amateur y el cine libre, la llegada de los cines totalitarios, la irrupción del color, el cine de guerra, el neorrealismo, los movimientos «free», los «nuevos» cines, el cine de animación y los movimientos recientes en la década de los setenta. Esta asignatura demuestra un cambio de tendencia en la que las

²⁷⁷ La parte dedicada a la historia propiamente dicha incluía los albores del cine mudo, los precedentes del espectáculo fílmico, la invención e introducción mundial del cine (1893-1900), los orígenes y expansión del cine europeo y norteamericano (1901-1914), la introducción y el primer desarrollo del cine de la península ibérica; los cines francés, italiano, británico, alemán, ruso y soviético y norteamericano hasta 1930, el desarrollo del cine en España y otros países hasta 1930, la introducción del sonido en Estados Unidos, Europa y España (1926-1930), el periodo dorado del cine norteamericano (1931-1940), la multiplicidad europea de entreguerras, la expansión del sonoro en España y en el resto del mundo, el cine norteamericano de la II Guerra Mundial a la Guerra Fría (1941-1950), el cine soviético y la imposición estatal (1931-1950), el estalinismo en Europa, los países totalitarios (1941-1945), las democracias formales (1941-1945), el cine español y otros cines menores (1941-1950), la gran crisis de Hollywood (1951-1960), la recuperación en Europa occidental (1946-1960), el deshielo y la reorganización en el área socialista (1951-1960), el cine en España en los cincuenta (1951-1960), la descolonización y el tercer mundo (1951-1960), el cine norteamericano en busca de nuevos caminos (1961-1970), el impacto de la televisión en Europa (1961-1970), el cine español de los sesenta. Hacia la década de los ochenta, en el programa se incluían el cine de Asia, América y Oceanía, las multinacionales y la recuperación americana (1971-1980), la crisis e integración en los cines europeos (1971-1980), el desarrollo nacional de los cines socialistas (1971-1980), esperanzas y desengaños en el cine español (1971-1980).

fechas dejan paso a los conceptos como característica definitoria del relato histórico del cine.

A este omnicomprendivo curso lo acompañaban actividades anexas proyectadas para cada año académico, como el seminario de «Géneros Cinematográficos» que brindaba el entonces profesor y más tarde director del Festival de Cine de Barcelona, Joan Lorente; el cursillo de «Crítica» de María Eugènia Llinás, el curso de «Cine republicano» de J. M. Caparrós Lera y el de «Cine y Literatura» a cargo de María Antonia Aloguín. Asimismo, se dio la colaboración con profesores de otras instituciones, como el seminario de lectura crítica de Christian Metz impartido por Pedro Luis Cano Alonso, licenciado en Filología Clásica e introductor del estructuralismo en la enseñanza del latín en la Universidad Autónoma de Barcelona, doctorado en 1973 con una tesis sobre la «Influencia del mundo clásico en la Historia del cine».

En el curso 1978-1979 se impartió un estudio de los géneros cinematográficos de la comedia americana y el cine musical siguiendo un criterio cronológico. Dicha actividad comenzaba por determinar el concepto de género en el cine y los inicios del cine americano, los orígenes de la comedia de Porter a Griffith, la invención y fijación de Hollywood, el alargamiento del metraje y sus resultados sobre la comedia americana, la situación de los EEUU después de la I Guerra Mundial, las nuevas concepciones de la feminidad, la aparición del guion, la figura de Ernst Lubitsch, la doble crisis de la implantación del sonoro y el crack de la Bolsa, *El Cantante de Jazz*, la época de los años treinta, las figuras de Frank Capra, Fred Astaire y Busby Berkeley, la II Guerra Mundial, la renovación del musical, los grandes formatos y su impacto en la década de los cincuenta, Jerry Lewis, el musical antes y después de *West Side Story*, Woody Allen y la contracultura.

Los cursillos y seminarios del departamento eran variados y se renovaban periódicamente. Así nos encontramos con un curso sin fechar sobre la modernidad cinematográfica que constaba de tres unidades, en la segunda de las cuales se observa la incidencia de la semiótica en las transformaciones del cine moderno. La introducción daba una definición de clasicismo, modernidad y posmodernidad en el cine, y en qué reside la dialéctica entre clásicos y modernos. Luego hacía un repaso por las innovaciones técnicas y sus consecuencias estéticas e industriales, el paso de una poética urbana al «retorno a la naturaleza», el cine de autor, la influencia de la TV, la relación del cine con los movimientos artísticos modernos, los nuevos cines, la descolonización cinematográfica, los nuevos temas en la sociedad, la remodelación del concepto de género, el cine de poesía y el cine de prosa,

la adaptación entre textos, la politización del referente con el cine militante, la sociedad del espectáculo y la crítica a la vida cotidiana, los nuevos héroes y antihéroes, la conjunción entre la semiótica y el cine, la nueva objetividad, la conciencia feminista, el despertar de las minorías, la vanguardia experimental y su desencanto. La última unidad era una mirada hacia la posmodernidad cinematográfica.

Asimismo, en el archivo constan documentos de otras asignaturas como «Tres momentos críticos en la historia de la cinematografía», que versaba sobre el invento y su expansión universal, la implantación del sonoro y su polémica aceptación, y los grandes cambios técnicos desde la decadencia de Hollywood a la popularización del vídeo. También eran objetos de estudio un análisis comparativo Griffith-Eisenstein, una investigación monográfica sobre Juan Antonio Bardem por Pedro Luis Cano y otra sobre el primigenio cine catalán por Palmira González, quien brindó además un curso acerca de los orígenes, relaciones e interinfluencias de los cines escandinavos germánicos y eslavos entre 1913 y 1933. Existen indicios de que se daba una asignatura sobre el cine contemporáneo en el Estado español, así como un seminario de historia, teoría y práctica de la crítica cinematográfica impartido por José Enrique Monterde en el año académico 1983-1984.

La línea del departamento consistía en el acercamiento desde la historia al hecho cinematográfico, lo que suponía la formación en los aspectos prácticos para el análisis histórico de los documentos fílmicos, tal y como demuestra el seminario de «Historiografía y crítica cinematográfica», que introducía a los alumnos en las tareas de la historiografía y la filmología por medio de la búsqueda bibliográfica y hemerográfica, las fuentes documentales, los archivos, museos y filmotecas, como también las fuentes testimoniales directas. Se abordaban los criterios historiográficos más corrientes, las bases para la realización de un trabajo historiográfico y elementos para la clasificación de filmes o fragmentos desconocidos.

En 1976 tuvo lugar el I Simposio de Estudios Cinematográficos, dedicado en esa ocasión a la didáctica y la Historia. Miquel Porter Moix y Pedro Luis Cano, como organizadores del evento, ofrecieron en sus alocuciones alternativas a la Administración para el establecimiento de la educación cinematográfica en todas las etapas educativas, aduciendo que se había implementado por el camino incorrecto al comenzar por la educación superior.²⁷⁸ El simposio contó con la presencia del académico italiano Pio Baldelli y del

²⁷⁸ Santiago de Benito, «I Simposio de Estudios Cinematográficos (Didáctica e Historia)», *Cinema* 2002, n. 17-18, (jul.-ago. 1976): 85-86. Ver también: «I Simposium de estudios cinematográficos

teórico y cineasta Jean Mitry, en una común defensa de la enseñanza del cine para el aprendizaje de los mecanismos de poder que se vehiculan a través de la imagen y su correcta neutralización.

De diciembre de 1980 a mayo de 1981 se organizaron en el aula de cine las primeras «Jornadas de Historia y Cine» por el decanato de la facultad de Geografía e Historia y el departamento de Historia del Arte, con la colaboración del Istituto Italiano di Cultura y la sección Fructuós Gelabert, instituciones con las que Porter i Moix colaboraba asiduamente. Dicho seminario se compuso de coloquios, conferencias y proyecciones, contando con la presencia del director de cine Carlo Lizzani para hablar de su película *L'oro di Roma* (1961). Salvador Claramunt hizo un recorrido por el medioevo en Europa a partir del visionado de *Campanadas a medianoche* (Orson Welles, 1965); Pere Moles explicó la época revolucionaria del siglo XVIII con la proyección de *Cromwell* (Ken Hughes, 1970), seguido por la época revolucionaria del siglo XIX con el *Napoleón* (1927) de Abel Gance a cargo de Emili Giralt, que culminó con *Acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925) y la revolución en el siglo XX por Porter i Moix. Le siguieron la Gran Depresión y *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1935) por Vicente Cacho, y los totalitarismos con *Il processo di Verona* (Carlo Lizzani, 1963) a cargo de Josep Termes.

Estas jornadas presentadas por J. M. Caparrós Lera tenían su fundamento en el proyecto que dicho profesor estaba llevando a cabo con «Historia y cine: una propuesta investigativa» e «Interrelaciones Historia y cine». La primera se componía de seis temas: el filme como testimonio de la ciencia histórica, las relaciones cine e historia, un panorama del cine histórico y una iniciación a la investigación filmico-historiográfica. La segunda era bastante similar, veía el filme en cuanto medio auxiliar de la ciencia histórica, se ocupaba del rol del historiador (técnicas, organismos y publicaciones, muestras especializadas) y del cine para testimoniar la historia, y brindaba propuestas metodológicas de iniciación a la investigación histórica del arte filmico. Todo ello daba muestras de la diversificación de la

(didáctica e historia), Sant Feliú de Guixols, junio-1976», *Cinema 2002*, n.24 (febrero 1977): 31-33. En este último se incluyeron las conclusiones del simposio: clarificar las competencias de estudio, investigación y divulgación de la cultura de la imagen audiovisual; discriminación de medios entre la universidad de Valladolid y el resto de universidades, autorizar asignaturas como la de Historia del Cine, proveer plazas de profesorado, disponer de material y salas de proyección en 35mm, que las escuelas de Bellas Artes tengan un laboratorio de creación, formación de cuadros técnicos. También, formación audiovisual en EGB y en BUP, para COU proponían las asignaturas «Teoría y práctica de la comunicación verboicónica», «Historia del cine y de la comunicación verboicónica», «Técnicas audiovisuales» y «Estética de la imagen fija y en movimiento».

docencia en busca de la profesionalización de la labor de los historiadores del cine, haciendo hincapié en la institucionalización de esta competencia profesional.

Otras actividades ligadas al departamento fueron los cursos para el Colegio de Doctores y Licenciados. Entre el 24 de noviembre de 1981 y el 26 de junio de 1982 tuvo lugar un curso de iniciación didáctica al séptimo arte para estudiantes de primaria y secundaria que, sin abandonar la perspectiva histórica, introducía a los alumnos en el lenguaje del cine a partir de los elementos básicos que configuran el discurso fílmico, las características fisiológicas y psicológicas de la percepción del movimiento, lo específico fílmico, la génesis y evolución del lenguaje y la industria cinematográfica, el nacimiento del cine, la génesis del lenguaje cinematográfico de Méliès a Porter, los cines europeos de preguerra, Griffith y el esplendor del cine mudo, la revolución del sonoro, la expansión monopolista y la conquista del mercado exterior, el cine clásico americano, el cine después de la Segunda Guerra, finalizando con una introducción al vídeo. Fue auspiciado por el Cine club Vic, el Instituto del Teatro de Vic y el centro regional de Osona. Estas actividades iban en la línea de lo defendido en Simposio de Estudios Cinematográficos de Didáctica e Historia, iniciar en el análisis de la imagen a los niños y los jóvenes antes de llegar a la educación superior, convirtiendo el estudio del cine en parte de la enseñanza reglada, que es a la vez síntoma de un capital cultural incorporado por una sociedad que entiende esos saberes como indispensables. Es preciso destacar entre la ampliación de la oferta formativa en torno al cine los seminarios «Aspectos genéricos del cine catalán actual», por Joan Lorente, que también estudió los géneros del western y la comedia; «Cine ruso y soviético», por Anna Casanovas; «Cine musical», por Manuel Naranjo; un taller de cine por José Manuel Rodríguez y Eugènia Llinás, «Cine de ciencia ficción: el ordenador en el cine», por Joan Ramon Rodríguez, el «Cine republicano español de 1931 a 1939» por Caparrós, o un seminario dedicado íntegramente al Neorrealismo, por José Enrique Monterde. Estos encuentros servían para difundir la investigación llevada a cabo por el departamento.

Por otra parte, la segunda línea de investigación del departamento era la historia del cine catalán, del que ya se había brindado un curso sobre su periodo primigenio en el año académico 1971-1972, señalando que el estudio del cine en España ya contemplaba desde sus inicios que el campo contenía otros subsistemas, perspectiva que se ve en el I Simposio de Cine de las Nacionalidades (1976) De este proyecto surgió la tesis doctoral de la profesora Palmira González, que fue defendida en 1984 en el mismo centro universitario y bajo la dirección de Porter i Moix. Dicha tesis, titulada «El cine de Barcelona, una generación histórica (1906-1923)», se insertaba en el transcurso de una labor de

investigación en varios equipos: el COCICA (Col·lecció Cinematogràfica Catalana),²⁷⁹ la sección Fructuós Gelabert de la Biblioteca i Museu del Teatre (Diputació de Barcelona) y la sección de Cinematografía de la consejería de Cultura de la Generalitat de Cataluña. El trabajo de González²⁸⁰ se proponía «completar y reinterpretar» una documentación con la que ya se trabajaba, pero que requería «recuperar un enfoque que relacione Historia y cine». Se incurrió, como se ha dicho antes, en la separación por etapas cronológicas debidas más bien a los momentos políticos y sociales, en las que la periodización escogida coincidía con el florecimiento de la «incipiente estructura empresarial» cinematográfica.²⁸¹

Se trataba, en palabras de su autora, de un periodo no tan estudiado como el inmediatamente anterior, el de la entrada y consolidación del cinematógrafo en Barcelona. La extensa investigación englobaba contextualizaciones demográficas, económicas, políticas, culturales y sociales para cada fase estudiada y se detenía en los nombres propios y las productoras que habían destacado en esos primeros años, como Gelabert en Films Barcelona, Albert Marro y los hermanos de Baños en Hispano Films, de Chomón para la Pathé, Gaspar para Gaumont y Narcís Cuyàs para Iris Films. La distribución y la exhibición eran asimismo tratadas, dando cuenta de un primer momento de apertura de casas extranjeras y de consolidación de un tejido local con la rápida expansión de las salas de cine por toda la ciudad condal, lo que trajo aparejado el nacimiento de la crítica cinematográfica y un cambio de valoración desde el ataque hasta la aceptación. La segunda etapa de la investigación, de 1911 a 1914, traía consigo la confirmación del melodrama como el género preponderante y la profusión de productoras locales, la mejora en las salas de exhibición y la entrada en liza de la censura, un incipiente cine nacionalista y el impacto del cine en las letras catalanas. La última parte, de 1919 a 1923, se dedicaba a la crisis que la posguerra insufló en el desarrollo del cine barcelonés.

Los miembros del departamento fueron muy activos en publicaciones de manera conjunta o en solitario. La producción bibliográfica publicada entre el inicio de sus funciones y mediados de los años ochenta se conformaría de los libros de José María Caparrós *El cine de los años 70*, *Historia crítica del cine*, *Travelling por el cine contemporáneo*, *El cine republicano español*:

²⁷⁹ COCICA surgió como un proyecto personal de Miquel Porter i Moix para constituir, comenzando por medios propios, una colección de materiales supervivientes del cine catalán o hecho en Cataluña con el fin de servir a la investigación y a la salvaguarda del patrimonio cinematográfico. Otra iniciativa privada del entorno fue la biblioteca de Delmiro de Caralt, cuyos fondos fueron compartidos con la Filmoteca de Catalunya.

²⁸⁰ Palmira González, «El cine en Barcelona, una generación histórica: 1906-1923» (Tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona, 1984).

²⁸¹ *Ibid.*, 19.

1931-1939, *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)* y *Petita història del cinema de la Generalitat (1932-1939)*. Por su parte, Miquel Porter i Moix publicó junto a María Teresa Ros Vilella *Historia del cinema català (1895-1968)*, *Breu història del cinema primitiu a Catalunya* e *Historia del cine ruso y soviético*; fuera de este periodo, en 1958, había coescrito con su esposa, Guillemette Huerre, *La cinematografía catalana (1896-1925)*. Con ella firmará en 1978 Palmira González un artículo en la revista *Cinema 2002* titulado «El cine en Cataluña hasta 1920».

El estudio de la crítica cinematográfica, temática cultivada por el propio Porter i Moix y luego retomada por Enrique Monterde con sendos seminarios en 1983-1984 y 1985-1986, dio lugar a la investigación de otra tesis fundamental en esos tiempos pioneros para la disciplina en su conjunto. En la misma universidad, pero en la sección de Literatura, Iván Tubau defendió en 1979 su «Tendencias de la crítica cinematográfica española en revistas especializadas, años sesenta: *Film Ideal* y *Nuestro Cine*», germen del libro publicado en 1983 con el título *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*, dirigida en este caso por el doctor Gabriel Oliver Coll, catedrático de Historia de las Literaturas Románicas de la facultad de Filosofía y Letras.

Análogo al ejemplo de la Universidad de Barcelona, la investigación histórica fue particularmente fecunda en otras universidades de las Comunidades Autónomas de las nacionalidades vasca, gallega y catalana, preocupadas por recuperar un legado identitario. Esta distinción entre subcampos también es un signo de ruptura con el modelo heterónimo de los estudios de cine y lo que va a plantear la pregunta acerca de los rasgos definitorios de los cines de las autonomías cuando éstas obtengan competencias en materia de políticas culturales.

Con la Orden del 30 de junio de 1977 se aprobó el plan de estudios del segundo ciclo de Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela. En las secciones de Historia e Historia del Arte aparecía consignada la asignatura «Historia del cine y otros medios audiovisuales», que desde 1979 correría a cargo de Ángel Luis Hueso Montón, doctorado en la Universidad Complutense en 1974 con la tesis titulada «El cine, una fuente para la Historia del siglo XX». «Historia del Cine y Otras Artes Audiovisuales», se impartía en cuarto curso de la Sección de Historia del Arte. Ambas asignaturas eran obligatorias, la de Historia del Arte anual y la de Historia Contemporánea era cuatrimestral a partir del curso 1978-79. Con anterioridad al plan de estudios de 1977 existió la asignatura de «Historia del Cine», la primera aproximación de carácter optativo.

Como se apuntó arriba, Hueso Montón presidió numerosos tribunales y dirigió abundantes tesis doctorales, además de contribuir al estudio del cine gallego desde los años ochenta, de lo que emanaron dos títulos fundamentales en la materia: el *Catálogo dos fondos cinematográficos nos arquivos públicos galegos*, de 1990 y *La exhibición cinematográfica en La Coruña (1940-1989)*, de 1992. Al momento de incorporarse en esta institución, Hueso Montón ya había publicado el libro *Historia de los géneros cinematográficos* en 1976, material de consulta en los cursos de «Historia y Cine» de J.M. Caparrós Lera, y en 1983 publicaría *El cine y la historia del siglo XX*. A partir de la amistad personal con José María Caparrós Lera, por cuya mediación conoció a Miquel Porter i Moix y Palmira González, se fundamentó una colaboración con la Universidad de Barcelona, sustanciándose en el proyecto de investigación para la catalogación del cine español del que formaron parte también los profesores Joaquín Cánovas Belchí (Universidad de Murcia) y Germán Ramallo (Universidad de Oviedo).

La asignatura en cuestión se acercaba a la disciplina desde la misma perspectiva de periodización a partir de hechos históricos reseñables del siglo XX entreverados de los hitos de la propia historia del cine. Comenzaba con una introducción a los medios audiovisuales como objetos históricos y seguía con el nacimiento del cine dentro de la sociedad del XIX, la búsqueda entre 1895 y 1915 de su sentido narrativo, el surgimiento de la industria con Pathé y Gaumont y la guerra de las patentes de Edison, la imagen como forma expresiva, los modelos contrapuestos de Estados Unidos y Europa, la etapa dorada del cine silente (1917-1929), Alemania en los años veinte (la UFA y la creación de un equipo técnico-artístico), la reacción expresionista, el nuevo cine soviético, los Estados Unidos y la depuración de los géneros, la relación entre industria y política en 1929-1945 con el auge de las grandes compañías estadounidenses, la crisis del sonoro y el crack del '29, las tendencias totalitarias europeas, el realismo poético francés, la época de Roosevelt en Estados Unidos y la incidencia del New Deal, Orson Welles, el cine español en los años treinta y la propaganda, la crisis de la postguerra (1945-1958), el desarrollo del color, el neorrealismo italiano, la Guerra Fría, los años cincuenta en Europa, la generación crítica norteamericana, el deshielo de la URSS, el «free cinema», Bergman, Italia tras el neorrealismo, la nueva generación española, los cines de Japón e India, el cine nacional frente al cine internacional (1958-1980), la nueva ola, los «nuevos cines» de los años sesenta, el cine del Tercer Mundo, el nuevo cine español, Francia e Italia en los últimos años y, para finalizar, una evolución histórica de los medios audiovisuales.

El gran cambio en los programas de las asignaturas tuvo lugar cuando a principios de los años noventa se renovó el plan de estudios: la asignatura que se impartía en Historia

Contemporánea acabó desapareciendo, mientras que la de Historia del Arte adquirió, en palabras de Hueso Montón a la autora, «mayor coherencia», ya que el número de asistentes de otras titulaciones la escogían por ser de libre elección. Por parte del enseñante, también hubo una intención de:

...concebir el programa no con una concepción enciclopédica (dar cabida a toda la historia del cine) sino selectiva y global, resaltando las grandes etapas de la historia de este medio y las aportaciones que se produjeron en cada momento, resaltando que nos encontramos ante una dinámica histórica progresiva.

Hueso Montón asumió en los últimos años también la enseñanza de una materia bajo el título elocuente de «Estudios filmoliterarios» junto al catedrático de Teoría de la Literatura Darío Villanueva, como parte del Máster Universitario de Estudios de la Literatura y de la Cultura del Departamento de Lengua y Literatura Española, Teoría de la Literatura y Lingüística General de la Facultad de Filología. En su sección

...abordaba las claves literarias que subyacen en los géneros cinematográfico, con una dedicación especial a los fantásticos (terror y ciencia ficción). De alguna manera se trataba de una concreción de los estudios que sobre géneros cinematográficos que he venido desarrollado desde los años setenta.

Félix Ibáñez Fanès también impartió una clase de «Historia del cine» en la sección de Arte de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona, lo que daba cuenta de la implantación de esta disciplina dentro de los planes de estudio de las facultades de Letras, ya no únicamente en las secciones de Historia. El temario obtenido, del curso 1978-1979, contaba con quince temas: la invención del cine y su constitución como espectáculo de feria, la construcción del lenguaje con Méliès y Porter, Griffith, el cine hasta la I Guerra Mundial (expansión de la industria, nacimiento de los géneros, el film d'art, el colosalismo italiano, el cine nórdico), el cine en Estados Unidos después de la Guerra (desarrollo monopolístico de la industria, censura y star system, el cine cómico, el asentamiento de los géneros, los directores europeos emigrados), el expresionismo alemán, el cine soviético, las vanguardias, el cine hablado, el cine estadounidense tras la aparición del sonoro (los monopolios, el inicio de cine clásico norteamericano, la aparición de la TV y el agotamiento de ese modelo), el cine en Europa en los años treinta (Francia y el Frente Popular, Alemania y el cine nazi, la URSS y el stalinismo, Inglaterra y Alfred Hitchcock, España y la II República), el neorrealismo italiano, la Nouvelle Vague y los cines jóvenes, los cines del Este y el cine japonés.

Félix Fanès asumía una orientación distinta, formal, de la historia del cine en la asignatura denominada «Historia y estética del cine» de la facultad de Filosofía y Letras de la UAB.

Compuesta por tres partes, la primera de ellas daba una definición triple del cine con la ilusión de realidad del movimiento, su lenguaje heterogéneo y su condición de espectáculo; luego pasaba a describir la institución cinematográfica y la forma del film, que se componía de la narración, la puesta en escena, el plano, el montaje y el sonido. La segunda parte comportaba la historia del cine mudo desde el invento del cinematógrafo, la construcción del lenguaje, el cine cómico, el expresionismo alemán, la escuela soviética y las vanguardias. La sección final retomaba desde el cine sonoro, el cine clásico norteamericano, el neorrealismo, los nuevos cines y la modernidad cinematográfica.

En la Universidad Autónoma de Barcelona, según el Plan aprobado en agosto de 1981, Román Gubern impartía, junto al colaborador de *Fotogramas* Tomás Delclós, «Teoría e Historia del cine». El programa de dicha asignatura que hemos conseguido consignaba un amplio temario compuesto por una sección introductoria al análisis teórico e histórico del cine y una que abordaba las escuelas y movimientos representativos titulada «Hitos de la historia del cine», en consonancia con el libro publicado por Gubern en 1969 y que se proponía como lectura obligatoria de clase. La primera parte tenía un enfoque semiótico por cuanto abordaba los sistemas de comunicación verbal, icónico y audiovisual, las reglas semánticas, sintácticas y pragmáticas. También se interesaba por la percepción cinematográfica, la impresión de realidad, y la proyección e identificación psicológica propuesta por Christian Metz en *Lenguaje y cine* (1973). Continuaba con la puesta en escena, las unidades del discurso fílmico, el montaje, los sintagmas cinematográficos, los códigos genéricos. Se apreciaba la influencia de la perspectiva marxista en el repaso por la posición histórica del cine en los medios de masas, la industria, la transmisión ideológica y el control económico en la difusión de los mensajes audiovisuales, a los que oponía el cine de género, de autor y militante. También revisaba las metodologías de crítica del cine del formalismo, el contenutismo y el estructuralismo.

La segunda parte era una enumeración de los principales nombres y escuelas cinematográficas habitual de las materias de corte historiográfico: los Lumière, Méliès, Griffith, los cómicos norteamericanos, el expresionismo alemán, la épica soviética, las vanguardias europeas occidentales, el cine prenatal, el cine sonoro americano, el naturalismo poético francés, el realismo socialista, el cine republicano, el cine de la II Guerra Mundial, el Neorrealismo, el Hollywood de posguerra, el cine franquista, la Nouvelle Vague, el Free Cinema y el cine del tercer mundo.

La especialidad de Historia del Arte de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza brindaba como opcional de quinto curso la asignatura «Historia del cine y otros medios audiovisuales» en el Plan de estudios aprobado en 1982. El profesor Agustín Sánchez Vidal, proveniente del departamento de Literatura Española, comenzó a impartirla en 1984; en 1991 se creó la cátedra con el mismo título que la materia, cuando se la adscribió al departamento de Historia del Arte. El temario cambiaba anualmente, por lo que el documento obtenido, posterior a 1986, es apenas una muestra de unos contenidos que se iban adecuando también a las ampliaciones de alumnado y oferta académica, primero hacia otras especialidades de Filosofía y Letras, luego a otras facultades.

Las unidades didácticas de esta materia serían seis: una introducción acerca del lugar del audiovisual entre las demás artes, cómo se realiza una película, el cine como lenguaje, el desarrollo histórico del cine propiamente dicho (del cinematógrafo al cine, nacimiento de la industria, la edad de oro del mudo, las vanguardias, del sonoro a la II Guerra Mundial, la hegemonía de Hollywood, el sistema de estudios y el *Star System* frente al cine de autor, el neorrealismo, las nuevas olas, el *cinéma vérité*, las propuestas nacionales), las teorías cinematográficas (expresionismo vs. realismo, montaje, *mise en scène*, formalismo, neorrealismo, Bazin, Godard, Metz, la semiótica y el análisis fílmico) y los *mass media* (televisión, videoarte, telemática). En esta asignatura todavía persiste la idea de «evolución» histórica del cine como medio que había sido liquidada en 1975 con la publicación de *Praxis del cine*, de Noël Burch, y su concepto de «modo de representación». *Praxis del cine* había aparecido originalmente en francés en 1969 y en 1970 la editorial Fundamentos lo había publicado en español con traducción de Ramón Font. Esta referencia sería de gran importancia para la práctica de los miembros del Nuevo Frente Crítico.

Siguiendo el Plan estudios de octubre de 1975, en la Universidad Complutense de Madrid, en la Facultad de Ciencias de la Información, sección de Ciencias de la Imagen, se enseñaba «Historia de los medios audiovisuales I», obligatoria de segundo curso que en su temario de 1983, a cargo del profesor Miguel de Aguilera Moyano (anteriormente la habían impartido Joaquín de Aguilera Gamoneda y luego Luis Gutiérrez Espada), contaba con cuarenta temas en cinco unidades. La primera unidad era una parte general que planteaba el concepto de comunicación, la comunicación audiovisual, los medios y su marco sociohistórico, los destinatarios de los medios y los efectos y las problemáticas técnicas, legales y culturales en torno a los medios, los sistemas y las fuentes audiovisuales y los métodos de análisis del audiovisual. La segunda era una síntesis diacrónica de los medios de comunicación de masas, que incluían al cine, a la radio y a la televisión. Del cine se hacía un

recorrido por su lenguaje, estética, géneros del cine mudo, el *star system*, la aparición del sonoro y lo que supuso para el lenguaje, los nuevos géneros como el musical, el modelo Hollywood, el cine antes y después de la II Guerra Mundial, los artistas emigrados, las nuevas tendencias y el *underground*.

La segunda parte se dedicaba a los «medios de comunicación desmasificada» de acuerdo con su modo de consumo, con unos medios grupales (el cine, la radio, la TV, las diapositivas, diaporamas y el vídeo) y otros individualizados, los *self media* (el disco, la cinta magnetofónica, las grabaciones de imagen, la fotografía, la holografía, el cine de pequeño formato, el vídeo doméstico, la grabación de programas y el videodisco). La tercera unidad, una síntesis sincrónica, analizaba los medios audiovisuales desde una óptica sociológico-cultural, desde las interacciones individuales y colectivas, la comunicación interpersonal y en relación con el cambio social, incluyendo diversos tipos de cine adyacentes al modelo comercial de consumo amplio (pop, tebeo, hippy, pornográfico, militante, contracultural, proletario, documental, científico, confesional, instructivo, educativo, y de arte y ensayo). La cuarta era una «síntesis interaccional» de los elementos culturales, el ambiente, el entorno y la acción de difusión de cultura de los medios, la homogeneización de los contenidos, la cultura de masas frente a la cultura popular y la Tercera Ola de las comunicaciones. La última era una perspectiva de futuro sobre los impactos tecnológicos.

La continuación de tercer curso de esta materia, «Historia de los medios audiovisuales II» derivaba como la anterior de una primera asignatura de «Historia del cine» a cargo de Florentino Soria, por entonces director de la Filmoteca Nacional. A partir de los años ochenta su denominación cambia para incluir a los medios audiovisuales y pasa a ser enseñada por Antonio Lara García, José Ramón Pérez Ornia y Emilio Carlos García Fernández. El temario que se conserva es posterior a 1989, sus 24 temas se dividían en dos bloques, uno dedicado al cine y el otro a la televisión y al videoarte. La sección de cine estaba fragmentada en un criterio diacrónico, comenzando por el tránsito del cine mudo al sonoro, la transformación del lenguaje con la llegada del sonoro, el cine americano, europeo y español de los años treinta a los sesenta, el cine americano en los setenta y la influencia europea, los cines francés, británico, australiano y otras industrias internacionales, como también el cine español de los setenta, el cine alternativo y las propuestas autonómicas. En épocas posteriores se incluía el cine norteamericano de los ochenta, la reestructuración industrial, las modas y géneros actuales. Se finalizaba con un panorama del cine español, la crisis de la industria y las nuevas propuestas, el nuevo ordenamiento jurídico, la supervivencia y la consolidación profesional de los directores.

Como colofón se abordaban la imagen videográfica, sus diferencias con el soporte fotoquímico y con el medio televisivo, los sistemas de grabación, la importancia de la posproducción, el uso de la informática y de la infografía. Se finalizaba con el videoarte, su contexto histórico y cultural, las obras de Nam June Paik y Wolf Vostell, los principales géneros (performance y teatro, guerrilla videográfica, las instalaciones, el videoclip) y la situación del videoarte en España.

Aunque nuestra investigación concluye en 1984, por lo que se observa en la evolución de los temarios de las asignaturas dedicadas al estudio del cine en la universidad pública española ya a principios de la década de los años ochenta las clases sobre la historia del cine daban paso a una óptica más amplia sobre los medios de comunicación audiovisuales que hacían coexistir la historia propia de la disciplina con los elementos de análisis semiótico de la imagen, entroncando la tradición del cinematógrafo con la del vídeo y la imagen electrónica, extendiéndose también a otras disciplinas icónicas como el cómic, la novela gráfica, el diseño o la publicidad.

La especialidad de Historia del Arte de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga impartía la asignatura obligatoria «Medios icónicos de masas», de cuarto curso de la sección de Historia, y a cargo de Isidoro Coloma Martín. Este se doctoró por la misma universidad en 1983 con una tesis sobre la fotografía como lenguaje artístico entre 1839 y 1939 en España, y se ha dedicado a la investigación en fotografía y museografía.

El enfoque escogido por Coloma Martín entroncaba al cine con la tradición fotográfica, pero la novedad era que el tratamiento de la historia del cine se realizaba desde los hitos propios de la disciplina y contaba, a su vez, con una introducción temática acerca de los elementos del lenguaje cinematográfico. Partiendo de una primera parte dedicada a la fotografía, el temario comenzaba con la descripción del proceso de producción de una película y continuaba con lo que denominaba como «cosmología fílmica», que incluye el espacio, el tiempo, el movimiento y el ritmo propiamente fílmicos. Proseguía con los trucajes, los elementos que definen a la imagen fílmica (escala, angulaciones, iluminación, composición y sonido) e incorporaba la noción de texto fílmico, narratividad, grado cero del relato, figuras del relato, identificación, representación, puesta en escena, punto de vista y raccord. Le seguían los temas dedicados a la historia del cine: el nacimiento del cinematógrafo, del lenguaje fílmico con el cine nórdico y el italiano, el invento del primer plano, el cine tras la Revolución Rusa, el expresionismo, las vanguardias del siglo XX, el cine cómico, el modelo narrativo americano, el realismo documental, el realismo poético

francés, el neorrealismo italiano, el cine español, los nuevos cines, el cine underground y el pop art, finalizando con la crítica cinematográfica.

La reforma educativa del año 1971 había traspasado los estudios profesionales de la EOC a la facultad de Ciencias de la Información de Universidad Complutense de Madrid y, en parte, a la reciente Autónoma de Barcelona, al insertar la formación cinematográfica en el ámbito de la realización audiovisual:

Prevista la creación de Facultades de Ciencias de la Información por el Decreto que regula los estudios de Periodismo y demás medios de comunicación social, se ofrece la posibilidad de solicitar la incorporación de estos estudios a la Universidad. Dos Universidades, haciéndose eco de un deseo ampliamente compartido, han solicitado la creación de Facultades de Ciencias de la Información y propuesto los correspondientes planes de estudio a que se refiere el artículo quinto del citado Decreto.²⁸²

La Facultad de Ciencias de la Información de la Complutense impartiría enseñanzas de las ramas de Periodismo, Ciencias de la Imagen Visual y Auditiva y Publicidad, mientras que la Autónoma de Barcelona inicialmente solo iba a ofrecer Periodismo, más tarde se ampliaría a la carrera de Publicidad. El 21 de octubre de 1975 se publicó en el BOE el plan de estudios de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, que por pedido de su rector se dividió para adecuarse a cada una de las tres secciones de la que estaba compuesta, quedando así una planificación para la sección de Periodismo, otra para Publicidad y Relaciones Públicas, y otra de Ciencias de la Imagen Visual y Auditiva. La Complutense monopolizó la enseñanza de cine al contar con los recursos heredados de la antigua escuela, si bien la oferta en este tipo de diplomas teórico-prácticos de la imagen audiovisual se diversificó en los ochenta con la entrada en liza de universidades privadas y autonómicas:

Así, diversas universidades como la Autónoma de Madrid, Pompeu Fabra y Ramón Llull, de Barcelona; o las de Sevilla, Málaga, Salamanca, País Vasco, Politécnica de Valencia, entre otras, implantan en diversas licenciaturas materias relacionadas con el cine. Más adelante, ya a partir de los años ochenta, otras universidades públicas y privadas, implantan también licenciaturas que acogen estudios sobre cine y televisión en distintas facultades (Ciencias Sociales, Comunicación y Documentación, Ciencias Humanas y de la Comunicación, etc.). Entre ellas: la Antonio de Nebrija, la de Burgos, la Camilo José Cela, la Cardenal Herrera Oria/CEU, la católica de San Antonio de Murcia, la católica de Santa Teresa de Ávila, la de A Coruña, la Europea de Madrid, la Europea Miguel de Cervantes, la de Extremadura, la de Lleida, la Rey Juan Carlos, la Oberta de Catalunya, la Jaume I de Castellón o la SEK de Segovia.²⁸³

²⁸² BOE núm. 248, de 16 de octubre de 1971.

²⁸³ Rodríguez Merchán, «La enseñanza del cine en España», 17. Para nuestra investigación tomamos como referencia este artículo y lo ampliamos con una panorámica de los temas de estudio

Ante las reticencias que causaba la pérdida de una escuela oficial dedicada íntegramente al aprendizaje del oficio del cine, la guionista Adela Medrano presentaba una tesis en 1981 ejerciendo la defensa de la enseñanza universitaria de la realización cinematográfica desde la propia institución. Proveniente del mundo profesional e integrada en la docencia en la Complutense, Medrano abogaba por la introducción de la enseñanza especulativa y que la actividad de la realización no fuera solamente la aplicación de unos conocimientos prácticos, sino parte de una formación contextualizada.²⁸⁴

En el número 34 de *Contracampo*, en el artículo «La enseñanza de la imagen en la Universidad Española», el profesor de la UCM Justo Villafañe se hacía eco de la filtración en el periódico *El País* de un informe encargado por la Dirección General de Cinematografía recomendando la reapertura de la EOC y el cierre de la rama de Imagen. Esa propuesta de Pilar Miró, que pretendía reconvertirla en mera enseñanza teórica del audiovisual y, por otro lado, crear un Instituto Superior de Enseñanzas Cinematográficas, llegaba cuando acababa de entrar en vigor la Ley de Reforma Universitaria, con lo que el problema fundamental era adaptar el plan de estudios a esas nuevas circunstancias que pedía la ley de educación y que había conducido a la UCM a dar prioridad al enfoque teórico debido a la escasez presupuestaria para llevar adelante las clases más prácticas.

Convertirlas en asignaturas de práctica pura iba a implicar más gasto en equipos y subir los costes de la matrícula, defendía Villafañe, y ya de por sí el sector acusaba una falta de puestos de trabajo; la «pátina universitaria»²⁸⁵ no había bastado para colocar a los graduados en el mercado laboral. En el año 1984, fecha de la que data este artículo, las nuevas tecnologías de la imagen trocaban la especialización por los conocimientos múltiples, pensar en escuelas para cada tipo de imagen no parecía una opción de futuro.

La sección de Ciencias de la Imagen Visual y Auditiva tenía como asignaturas obligatorias «Tecnología de los medios audiovisuales I, II y III», «Historia de los medios audiovisuales I y II», «Teoría y técnica de la realización I, II y III», «Teoría y técnica de la imagen», «Narrativa audiovisual» y «Empresa audiovisual I (cine)». El enfoque no distinguía sustancialmente al cine de otros medios sino en lo concerniente a la materialidad del

abordados por las asignaturas que vehicularon dicha enseñanza, en busca de los parámetros que rigieron la institucionalización.

²⁸⁴ Adela Medrano, «La enseñanza universitaria de la realización cinematográfica» (tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1981).

²⁸⁵ Justo Villafañe, «La enseñanza de la imagen en la Universidad Española», *Contracampo*, n. 34 (1984), 73-81.

soporte.²⁸⁶ El concepto de imagen, además, se ampliaba para dar cabida a la comunicación corporativa y de marca personal, contemplando la vertiente comercial del concepto.

La clase de «Tecnología de los medios audiovisuales I», obligatoria de primer curso, fue impartida por los profesores Antonio Lara y Justo Villafañe, al que luego se agregarían José María Álvarez Monzoncillo y Norberto Mínguez. La denominación de esta asignatura cambiaría en el curso 1995-1996 a «Teoría General de la Imagen», más acorde con el verdadero contenido teórico que se brindaba, ya que en épocas anteriores —como se observa en el temario del curso '82-83 al que tuvimos acceso— en el programa original había un apartado técnico que era explicado por otros profesores: Guillermo Armengol, Juan Millares, Gilles Multigner y Francisco Pérez Sánchez. El temario pasaría de 27 unidades a 25 al eliminarse los aspectos técnicos y primar los teóricos

Comenzaba con una introducción a la definición epistemológica de la teoría de la imagen, génesis y evolución de los fundamentos de la representación visual y el modelo básico de la comunicación visual, preguntándose luego por la naturaleza de las imágenes y la materialidad de éstas. La segunda unidad se dedicaba a la técnica de la imagen fija-aislada, con una introducción a la imagen mecánica (luz, cámara oscura, material fotosensible), las ópticas, cámaras y objetivos, las fases del proceso fotográfico, la construcción de la imagen gráfica (técnicas de edición. Litografía, huecograbado, linotipia, offset, fotomecánica, teoría del color) y sus aplicaciones (el texto, la tipografía, la relación entre texto e imagen).

La tercera parte se dedicaba a la mediación visual, la percepción visual desde las teorías Gestalt, psicofísica, psicoanalítica, neurofisiológica, el conductismo y la fenomenología; además, se estudiaba la percepción como proceso cognitivo desde la sensación, la memoria y el pensamiento visual. La cuarta sección se abocaba a la sintaxis de la imagen fija-aislada: orden, estructuras y significación en la imagen, la estructura espacial de la imagen, el punto, la línea, el plano y la textura, la forma, el color, la estructura temporal, los elementos

²⁸⁶ Nos hacemos eco de una iluminadora página de la tesis doctoral de Carlos Losilla: «Y es curioso que ese concepto del “progreso” como algo destructor halle su equivalencia también en la historia del cine. A medida que avanza, que se hace autoconsciente, que rompe los vínculos con el espectador “clásico” a través del rechazo de la transparencia y la inteligibilidad, el cine pierde su inocencia e inicia un camino implacable de autodestrucción: la “modernidad” es el inicio de ese itinerario que conduce a lo que algunos han llamado “la muerte del cine”, de manera que los hijos se convierten en parricidas y aniquilan su propio objeto de deseo. Liberados de la influencia paterna, los “nuevos” cineastas desmontan los mecanismos sobre los que han estado operando y dejan los restos al descubierto». Carlos Losilla, «La invención de la modernidad. Historia y melancolía en el relato del cine» (tesis doctoral), Universitat Pompeu Fabra, 2010: 75. Esta investigación fue publicada: *La invención de la modernidad. O cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine* (Madrid: Cátedra, 2012)

dinámicos, los elementos relacionales, la composición plástica. La última sección se ocupaba del análisis de la imagen fija-aislada, el análisis icónico desde la perspectiva de la Teoría de la Imagen.

Su continuación, obligatoria de cuarto curso, se dividía en 22 temas enfocados en el vídeo y la televisión, con el denominador común de la imagen electrónica, impartida con distintas denominaciones desde 1977 por Jaime Barroso García. En el temario al que tuvimos acceso, de los años noventa, se abordaban los aspectos técnicos y teóricos de la captación, elaboración, producción, transmisión y recepción del sistema televisivo, el lenguaje y la estética del sistema técnico videográfico, el video-arte, el lenguaje y la realización en vídeo y televisión, como también las fases de la producción: el guion de la realización televisiva, la labor del realizador y las técnicas para la puesta en escena televisiva, la banda sonora, las funciones del actor de TV, el montaje, la emisión en directo, la información, los reportajes y los documentales, los programas de entretenimiento, las series, las sitcoms y las adaptaciones literarias como géneros de la pequeña pantalla. La finalidad de la asignatura era la formación con vistas a un proyecto de realización de programa para ser emitido en televisión, por lo que las clases teóricas se acompañaban de visionados de ejemplos.

Otras asignaturas mostraban un componente más orientado a la enseñanza de los rudimentos de una práctica, como en «Teoría y técnica de la realización I», de segundo curso, también bajo la tutela de Jaime Barroso. La asignatura se componía de una treintena de temas divididos en tres partes, la primera sobre los soportes de la imagen fotográfica, la segunda acerca de los soportes del sonido y la última dedicada a los soportes del audiovisual. Nos detendremos en esta última, en la que se trabajaba en la iluminación como medio de expresión, la transmisión y recepción de imágenes en movimiento y el uso de la cámara de televisión, de vídeo y cinematográfica.

Su continuación de tercer curso, a cargo de Fernando Huertas, incidía propiamente en la imagen técnica producida por los medios audiovisuales (la imagen fija aislada, la imagen fija secuencializada o secuencializada y sonorizada, el diaporama o multivisión, la imagen cinética), destacando especialmente la fílmica, su espacio-tiempo, el movimiento, sus elementos de continuidad, el relato, la relación entre el espectador y el filme, y el tratamiento fílmico.

En quinto curso se impartía el tercer tramo de «Teoría y técnica de la realización», a cargo de Margarita Schmidt Noguera, con una orientación hacia el discurso audiovisual que daba cuenta de los enfoques semióticos en el análisis y diseño de discursos. Se partía del «modelo

clásico» para observar los aspectos de la percepción, el punto de vista ideológico y los métodos de actuación, los principales géneros y sus códigos formales. Seguidamente, se contraponían los «modelos de representación alternativos»: los desplazamientos del «modelo clásico», la revisión de la escuela soviética, los desplazamientos formales en el neorrealismo, la teoría de la distanciamiento de Bertolt Brecht y sus técnicas, las aportaciones de los nuevos cines al discurso moderno, las tendencias y los estilos actuales. Las clases se complementaban con el visionado crítico de casi veinte filmes.

«Teoría y técnica de la imagen», de segundo curso, era otra aproximación a los mismos temas, esta vez desde la orientación integradora de la imagen secuencial, lo que permitía el análisis de los diferentes medios que desarrollan su discurso en una sucesión espacio-temporal. De esta manera, se estudiaban la naturaleza y el lenguaje de la imagen secuencial, las formas de la representación secuencial (la imagen cinematográfica, el montaje, el cómic, la banda sonora) y la narración audiovisual (las formas narrativas clásicas, los géneros y las series, los géneros televisivos dominantes). Un cuarto inciso se dedicaba a la producción y distribución, las nuevas tecnologías audiovisuales y los medios alternativos.

Asimismo, la Complutense incluía en la facultad de Bellas Artes por el Plan de 1981, en la sección de Restauración, una asignatura de «Audiovisuales» cuya finalidad era la de introducir a los alumnos en la técnica y uso de los equipos audiovisuales a la par que se buscaba el desarrollo de sus habilidades creativas. El programa se centraba en el diaporama, el vídeo y el cine, explicando para ello en qué consisten el guion y el story board, la planificación, la producción, los equipos de proyección y audio, el sonido, el montaje, el soporte magnético (la cinta de vídeo), la cámara de vídeo, el magnetoscopio, la iluminación, el videoarte, la película de celuloide, el revelado, el proyector, y la imagen, el plano, los ángulos, los movimientos de cámara y el sonido en el lenguaje cinematográfico.

Por su parte, la facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona había iniciado sus actividades académicas en el curso 1971-1972. De los 132 inscritos en su primer año de vida pasó en apenas siete años a más de 3400, de los cuales alrededor de mil correspondían a la Unidad Docente de Bilbao, que empezó a funcionar en 1977. Las tres líneas de investigación consignadas en su material didáctico eran el análisis semiótico de la cultura, de los *mass media* y de los discursos. Se distinguía de este modo de la Complutense en que el volumen de asignaturas era menor, no contaba con orientación de Imagen y las asignaturas dedicadas al cine estaban guiadas por la tradición historicista iniciada con la Universidad de Barcelona, aunque asociadas firmemente con la semiótica y

un poco menos con los soportes y el lenguaje audiovisual. La apuesta por la iniciación cinematográfica de los estudiantes fue tan potente que en el horario lectivo se contemplaba tiempo para disfrutar del *aula del cinema*, que había comenzado a funcionar en el curso 1979-1980 en la sala Alfred Hitchcock, construida en el campus y con capacidad para un centenar de personas. Allí tenían lugar las proyecciones de los ciclos de cine programados los miércoles con una periodicidad mensual. Los sábados por la mañana, con la colaboración de la Filmoteca Nacional, se realizaba el visionado de las películas de la asignatura de «Teoría e Historia del cine» de Román Gubern y Tomás Delclós, de la que se ha hablado arriba.

A Gubern lo acompañaba en el departamento otro colaborador de *La Mirada*, Lorenzo Vilches, que acababa de llegar procedente de Italia, donde había estudiado cine. Había sido alumno de Christian Metz y conocía la teoría cinematográfica francesa del momento, ya que se estaba especializando en teoría y semiótica del cine, de lo que surgiría en 1981 la tesis titulada «Problemas filosóficos de la teoría de la imagen». Vilches se hacía cargo junto al profesor Jordi Pericot de la asignatura «Teoría de la imagen», que en curso 1979-1980 se basaba en las siguientes premisas: teorías de la percepción visual, estructura del signo icónico, producción icónica y retórica dentro de la teoría semiológica. Las fuentes documentales eran, asimismo, numerosas, y se organizaban en torno a dichos ejes: una bibliografía general dedicada a la percepción de la forma, la imagen, la concepción de las ideas y el pensamiento; unas bases semiológicas desde Peirce hasta Barthes, y sobre los medios concretos (carteles, cine, TV, propaganda, diseño gráfico); y finalmente, acerca de los mecanismos retóricos en la imagen (metáfora, metonimia, sinécdoque).

En 1981-1982 Vilches impartió la asignatura «Teoría, Historia y técnica de la imagen», de quinto curso, corroborando la asimilación de la teoría semiótica en el abordaje de los medios audiovisuales, perspectiva omnicomprensiva que va a ocupar el lugar de la enseñanza de la historia del cine. El abordaje de la materia recuerda en gran medida a su libro *La lectura de la imagen: Prensa, cine, televisión*.²⁸⁷ fragmentada en seis capítulos, trataba la psicología de la percepción visual, la semiótica de la imagen, la retórica de la imagen, la imagen fotográfica, la imagen cinematográfica y la imagen televisual. Acompañada de una extensa bibliografía, Vilches expresaba su objetivo de aproximarse a la imagen como lenguaje en la comunicación de masas, influido decididamente por la semiótica, la psicología de la percepción y la retórica. Gran parte de sus fuentes eran autores publicados

²⁸⁷ Lorenzo Vilches, *La lectura de la imagen: Prensa cine, televisión*, 5º ed., 4º reimp., (Barcelona: Paidós, 1992).

dentro de la editorial Gustavo Gili, que a la sazón dominaba el panorama de la edición de libros relacionados con la imagen y la semiótica hasta que el propio Vilches y otro profesor de la Autónoma, José Manuel Pérez Tornero, crearon la colección «Comunicación» de la editorial Paidós.

En la sección de Publicidad se impartía «Tecnología de los medios de comunicación audiovisuales», que en su curso 1982-1983 brindaba una formación un tanto más técnica y ecléctica por cuanto se trataban indistintamente autores, periodos, cines nacionales o escuelas y productoras. La parte práctica del temario incidía en el funcionamiento óptico de la cámara, la captación de la luz, la película, la medición de la luz y las técnicas de iluminación, los colores y nociones de revelado fotográfico. La sección dedicada al cine comenzaba por la consabida historia que recorría la invención del aparato, las primeras imágenes animadas, los Lumière y Méliès, la escuela de Brighton, la Pathé, la realización en Europa y EEUU entre 1902 y 1908, el cine francés entre 1909 y 1914, las escuelas nórdicas, el cine italiano, Griffith, Chaplin, Linder, la predominancia del cine norteamericano hacia 1916-1918 frente al alemán y al soviético, la creación de Hollywood, la llegada del cine sonoro, los documentales, la animación entre 1895 y 1939, el desarrollo del cine soviético, el cine inglés de la II Guerra, las películas de guerra de Europa continental, la postguerra europea y los EEUU entre 1945 y 1950, los filmes de oriente, el cine en el mundo (una lista variopinta de países cuyo criterio de elección no queda explicitado). Posteriormente se explicaban las técnicas de la producción cinematográfica, el proceso creativo, los aspectos del lenguaje del cine, los medios técnicos existentes, las técnicas del operador de cámara, el montaje, la sonorización y el revelado.

Las labores de investigación de la nueva facultad se complementaron con la aparición en 1980 de la revista *Anàlisi*,²⁸⁸ que en un primer número incluía un artículo de Gubern acerca del cine por venir, que era el texto de una ponencia presentada en Venecia el año anterior y que se cuestionaba sobre qué posibilidades de futuro le esperaban a un cine que se

²⁸⁸ La revista *Anàlisi* no ha sido abordada en el apartado de revistas especializadas por tratarse de un bien institucionalizado del campo; hemos preferido centrarnos en los bienes objetivados por estar al alcance del público general. Con esta revista, el departamento avanzaba en la institucionalización nutriéndose del capital simbólico de la difusión de las investigaciones y para la consolidación de estatuto (discutido) de las Ciencias de la Información. Miguel de Moragas i Spá: «Les revistes especialitzades de comunicació: una perspectiva per a situar *Anàlisi*», *Anàlisi* 1 (1980): 9: «Els punts de vista científics i les disciplines sobre les quals presumiblement operarà la revista *ANÀLISI* poden aclarar-se fent referència comparativa a altres revistes especialitzades d'Europa. *ANÀLISI*, per exemple, no serà ni podria ser una revista d'alta especialització com *Semiotica* o *Versus*, ni tampoc una revista d'inspiració i intencionalitat polític-comunicativa com *Ikon* o *Problemi dell'informazione*, en les quals es absent l'aportació semiòtica».

congregaba en torno a tres modelos: el del gran consumo, el de autor y el pornográfico (precisamente este último era el tema central del segundo número). El tercer volumen incluía un informe sobre la potencialidad educativa del vídeo, teniendo en cuenta una contextualización del medio de comunicación y del propio proceso comunicativo que el dispositivo pone en marcha como modo de brindar una enseñanza crítica sobre los soportes audiovisuales.

Dentro del periodo comprendido por esta investigación, destaca asimismo el número 9 (1984), consagrado a las series, el cine y la TV, a raíz de una ponencia bajo el título de «Tipologia della ripetizione» que Umberto Eco había realizado en el simposio de Urbino de 1983 dedicado a la serialidad, y desde la que el equipo editor de *Análisi* se cuestionaba por la tendencia en el cine de entonces a repetir con mínima variación de fórmulas y personajes en series de filmes, en imitación de los seriales televisivos y el vídeo, lo que implicaba a su vez una pregunta por la cualidad de obra artística del contenido de la repetición y sobre la intertextualidad e hipertextualidad de las series de TV.

Así las cosas, la Universidad del País Vasco, con facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación desde 1980, ofrecía a cargo de Santos Zunzunegui la asignatura de «Teoría de la imagen», que en su programa de 1982-1983 tenía un temario muy parecido al de la materia homónima de la UAB —revelando la consolidación de los paradigmas y contenidos de la enseñanza, que se mueve del terreno de la imagen cinematográfica al audiovisual— en la dialéctica entre realidad/imagen de la realidad, la teoría de la percepción visual, la psicología de la percepción, la sintaxis y el alfabeto visual como unos primeros conocimientos. Luego daba paso a la semiótica de la imagen, deteniéndose en los aspectos de la representación y las teorías del iconismo, y la imagen como signo estético, los códigos y los modelos, la retórica de la imagen y la pragmática. Dejando aun lado el paradigma semiótico, presentaba nociones de historia de la imagen, de la especificidad de la imagen pictórica, de los medios tecnológicos, del espectáculo audiovisual. Se detenía en la fotografía y el cine por separado, haciendo énfasis en las teorías propias de cada medio y, en concreto, de la lectura de la imagen cinematográfica y la semiología del espectáculo cinematográfico. Posteriormente, se incidía en la imagen electrónica, que afectaba al cine y a la televisión, en el modelo de enunciación televisiva (diferido y directo) y, por último, se hablaba del vídeo y las nuevas perspectivas abiertas de la imagen.

«Semiótica de la comunicación de masas», impartida por Restituto Zorrilla, contaba en el temario de 1984-1985 con una amplísima bibliografía que era objeto de evaluación y que

podía hallarse reunida en el volumen que el autor había publicado bajo el título de *Fundamentos de semiótica de la comunicación de masas* (1984). Para el primer tema, la semiótica y los medios de comunicación, se abordaban la lingüística y la teoría de la comunicación y el concepto de información en la semiótica y la translingüística. El segundo tema, acerca de la investigación semiótica en España, daba cuenta de su introducción y de los ensayos a los que había dado lugar desde 1969 con el artículo del lingüista Vidal Lamiquiz «Análisis estructural del relato. Intento de un estudio semiológico». Posteriormente, se detenía en el concepto de semiótica y sus diferentes escuelas, el signo y su clasificación, el paso del signo lingüístico al semiótico, la naturaleza del signo periodístico, radiofónico y televisivo, el problema de la significación, el paradigma de Hjelmslev, el significante y el significado en Barthes, los elementos del signo del *mass media*, el fenómeno de la percepción, la lengua y el habla. El temario seguía con la articulación del sentido, las teorías del texto, las clases del discurso, sus unidades y estructuras, los niveles de significado, las semióticas denotativas y connotativas, los metalenguajes, la producción de la significación de la noticia, el significado de la audiencia de los medios, el sistema publicitario y la propaganda política.

La asignatura de «Teoría e historia del cine» se estructuraba en 1983-1984 de forma muy similar a la impartida por Gubern, comenzando por una introducción a las teorías cinematográficas y siguiendo por las raíces históricas e ideológicas que dieron lugar al invento, las nociones de representación, proyección y mirada, y los elementos del film; a partir de ahí, la materia se interesaba por el desarrollo de la producción cinematográfica en Europa y Estados Unidos, las producciones cómicas, la elaboración de la construcción narrativa con Griffith, el cine bélico y los documentales, la postguerra cinematográfica francesa, el cine alemán, el cine nórdico, el crecimiento industrial en EEUU, el cine ruso y soviético, la teoría y la práctica de Sergei Eisenstein, los avances técnicos del sonoro, el cine clásico hollywoodiense, los géneros preponderantes del lenguaje clásico, los cineastas de Hollywood —haciendo un inciso sobre fundamentos de la fabricación de un filme—, el neorrealismo italiano, el realismo poético francés y la Nouvelle Vague, Hollywood entre 1950 y 1970, el cine contemporáneo, el cine español y el cine vasco, distinción esta última que remarca la existencia del campo y los subcampos.

En el espacio de veinte años el campo académico de los estudios de cine pasaba de un estado heterónimo en su dependencia a los poderes del Estado a uno autónomo gracias al impulso de la historia en la recuperación documental y por la constatación de la identidad del cine español como sistema de subsistemas. Y gracias también a la teoría, a las distintas

ramas de la semiología, que se va adaptando en su encuentro con los campos (teoría de la imagen, teoría del signo, teoría del texto).

3.4. La aportación definitiva de la teoría literaria

La legitimación del campo cinematográfico mundial no podría haberse producido sin el interés que las investigaciones semióticas manifestaron por el séptimo arte, y por la inclusión del estudio del cine en el ámbito académico. En España, esa introducción, como se vio antes, no emanó precisamente de una política educativa estatal, sino de la propuesta de las universidades, siendo la de Barcelona pionera en el cambio de paradigma al entroncarla con el análisis histórico en la asignatura impartida «Historia de la cinematografía» de Miquel Porter i Moix. La Universidad de Valencia, por su parte, brindaría desde su departamento de Teoría Literaria otro cambio fundamental, como se verá a continuación.

La relación entre la disciplina literaria y el cine ha estado presente desde los inicios de éste, especialmente desde que asume un carácter narrativo y se produce un trasvase de conceptos de análisis desde la teoría literaria hacia la escritura sobre cine. Como puntualizara José Antonio Pérez Bowie en *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, esta temprana aplicación conceptual tenía el fin de aprovechar el rigor científico de una disciplina ya consolidada.²⁸⁹ El caso español es significativo en relación a la filmoliteratura, que, sin negar una importancia académica al cine, lo entendía como una derivación del fenómeno literario.

Pérez Bowie advierte que esta traducción de categorías no funciona siempre porque literatura y cine tienen dimensiones inconmensurables: el análisis literario recurre al propio lenguaje con el fin de describir y definir sus fenómenos; mientras que el cine, en la multiplicidad de lenguajes que integra, no es tan fácilmente reductible a una metaliteratura:

En la teoría del cine, la búsqueda de las estructuras de las manifestaciones filmicas comenzó a partir de la hipótesis de que existieran homologías entre la lengua natural y el filme, hipótesis que después se aplicaría de modo concienzudo en las investigaciones sobre la llamada (...) «gramática del cine» (...), interpretándose que la imagen (...) se asemeja más a un texto completo, o al menos a un conjunto de proposiciones, que a una palabra aislada.²⁹⁰

²⁸⁹ José Antonio Pérez Bowie, *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008): 16.

²⁹⁰ *Ibid.*

Como expone José María Paz Gago en su artículo «Teorías semióticas y semiótica fílmica», puede hablarse de dos momentos distintos en el binomio semiótica-cine, primero con una generación de semióticos en busca de la significación del cine que intentaron elucidar —desde un patrón estructuralista y en la aplicación de las teorías lingüísticas de Saussure, Greimas y Hjemslev— si el cine era una lengua o un lenguaje.²⁹¹ Una vez determinado que el cine es un lenguaje sin gramática, la segunda generación, ya con una aproximación pragmática, se interesó por el análisis textual en la estela de lo propuesto por Garroni, Bettetini, Lotman o Eco.

La tendencia de la semiótica actual es a entender las imágenes no tanto como «signos» unitarios combinables según reglas sintácticas y semánticas rigurosas, sino como textos visuales, como grandes unidades hipocodificadas, y no del todo arbitrarias, en cuanto que dentro de ciertos contextos históricos y culturales pueden funcionar como motivadas.²⁹²

Por ello, la teoría literaria avanzó desde una semiología del cine todavía imbuida de la necesidad estructuralista de códigos a una teoría del texto fílmico que diera cuenta de una lectura, no de una decodificación de elementos preexistentes a la escritura fílmica. Esta postura, propulsada por teóricos franceses, italianos y españoles, en la brecha abierta por los pioneros estudios de Christian Metz, fue ganando terreno en los años ochenta y noventa. En el ámbito local, los teóricos se decantaron por la definición de los sistemas artísticos de Iuri Lotman para dar cuenta de la especificidad del cine dentro de la semiosfera como lenguaje de lenguajes:

La importancia de principio del lenguaje del cine como cierto modelo para los mecanismos metalingüísticos de la cultura contemporánea reside en que el «código general» que él crea no se construye como una «supresión» y neutralización de los textos antitéticos concretos o de los sistemas particulares, sino como una inclusión de éstos, con toda su peculiaridad, en un mecanismo general. El lenguaje del trato entre los sistemas no resulta una intersección, sino una unión de sus códigos particulares.

Así, el lenguaje del cine une niveles lógicos extremos: desde la vivenciación directa de la visión real de la cosa (la sensación de realidad inmediata del mundo de la pantalla) hasta la máxima ilusoriedad. Al mismo tiempo, tiene lugar también una unión de etapas históricas: desde formas extraordinariamente arcaicas de la conciencia artística hasta las más contemporáneas. Cuando se produce tal unión, los extremos no desaparecen, sino que, por el contrario, se avivan en grado máximo.²⁹³

²⁹¹ José María Paz Gago, «Teorías semióticas y semiótica fílmica», *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*, n.17 (2001): 371-387. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18501721>

²⁹² Pérez Bowie, *Leer el cine...*, 12.

²⁹³ Iuri Lotman, *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, traducido por Desiderio Navarro (Madrid: Cátedra, 2000), 135.

La necesidad que presentaba el campo español por la que adoptar estas definiciones del objeto de estudio tenía dos causas principales: en primer lugar, como continuación del debate vivo que había comenzado con la semiótica del cine de corte estructuralista y que venía rodeada de unos argumentos políticos que servían a su emancipación de los elementos del poder heterónimo; en segundo, como material para la construcción de un tipo de crítica faltante en el campo y que iba a constituir el verdadero ariete de la autonomización del campo español.

Puesto que este espacio de vindicación y publicidad del nuevo paradigma no se hallaba contemplado en el hábitat institucional, el principal lugar de difusión fueron las editoriales como Gustavo Gili, Cátedra o Fernando Torres.²⁹⁴ La última contribuyó especialmente en su apoyo al denominado Nuevo Frente Crítico:

...a través de cuatro ejes básicos: la reflexión teórica, el cine político, el cine y la cinematografía españoles y la aproximación a algunas películas y directores. Pueden apreciarse también tres etapas en la editorial. La primera, entre 1973 y 1975, está circunscrita a la denominada “crítica progresista” –también “socialdemócrata” o “social-gacetillera”–, afianzada en las páginas de la revista Triunfo. (...) En la segunda etapa (1975 y 1978) Fernando Torres Editor se convierte en una de las plataformas del denominado “Nuevo Frente Crítico” –no en vano Julio Pérez Perucha, Pau Esteve y Juan Miguel Company forman parte de su consejo de edición–, cuyos críticos se caracterizan por suscribir el nuevo paradigma teórico sustentado en el materialismo histórico y en el instrumental de la semiótica que desde la década de los sesenta están revolucionando la crítica y el análisis cinematográfico en Europa, así como por el enfrentamiento al idealismo, a la cinefilia y a la crítica impresionista, y buscar el rigor y la cientificidad en sus aproximaciones al cine y a la cinematografía. Ello no quita, sin embargo, que aparezcan algunos textos de referentes críticos anteriores como Guido Aristarco, en concreto su *Eisenstein/Donjenko. Tragedia atea y romanticismo revolucionario* (1975).²⁹⁵

Ya la tercera etapa abarcará desde 1982 hasta la muerte de Torres, en 1985. Durante este periodo aparecerán menos textos de cine:

En esto, de nuevo, sigue de cerca la evolución de los críticos y analistas situados con anterioridad en el marco del “Nuevo Frente Crítico”, muchos de ellos ubicados ahora en el mundo académico. En esos momentos publica sobre todo en coedición con la Mostra de València - Cinema del Mediterrani.²⁹⁶

También, en la senda que había iniciado el estructuralismo con muchos de sus exponentes combatiendo desde el frente de los medios periodísticos, los miembros del Nuevo Frente

²⁹⁴ El capítulo dedicado a la función institucionalizadora que cumplieron algunas editoriales no pudo ser llevado a cabo debido a las restricciones determinadas por la pandemia de COVID-19.

²⁹⁵ Jorge Nieto Ferrando, «Fernando Torres editor», *Diccionario de Audiovisual valenciano*: 167. <http://diccionarioaudiovisualvalenciano.com/wp-content/uploads/2018/10/Diccionario-Audiovisual-Valenciano.pdf>

²⁹⁶ *Ibid.*, 168.

Crítico optaron por esta vía. Como explicaba Jorge Urrutia en una entrevista con la autora de esta tesis doctoral, la investigación no estaba reñida con el activismo, sino que eran prácticamente lo mismo:

Alrededor del año 1974 reuní en la Caja de Ahorros de Cáceres a Jenaro Talens, Vicente Molina Foix, Roger Odin, François Jost, Francesco Casetti y a Francesc Llinás, que traía a Jesús González Requena, que era todavía un estudiante y estaban intentando poner en marcha *Contracampo*. Eso coincide con la llegada del estructuralismo francés. La llegada de la semiótica significa que el análisis que se puede hacer con los textos literarios posiblemente se pueda hacer con otro tipo de textos, el teatro, el cine, etc., de manera que ninguno de nosotros, salvo Llinás y González Requena, hacíamos solamente trabajos sobre cine, hacíamos sobre teatro, sobre literatura en general, pero además hacíamos teatro, hacíamos cine y hacíamos literatura; estábamos todos en el teatro universitario, yo rodé dos documentales, escribíamos todos poesía. Era una teoría y una práctica.²⁹⁷

La teoría tomó así dos caminos en algunos puntos simultáneos: una enunciación del programa de una semiótica del texto fílmico con aportación de teorías marxistas sobre el lugar social del cine y un interés por la cinematograficidad y filmicidad, por los elementos definitorios de un lenguaje-cine que deja atrás los condicionantes de una teorización social y se engarza con el psicoanálisis. De este modo, el programa compartido por estos teóricos se enmarcaba en la necesidad de dotar al campo, en especial al campo español, de los enfoques metodológicos para trascender la función inocua del comentario cinematográfico, entendiendo que el cine era una herramienta de lucha política, como lo venía demostrando también el cine militante que hemos recordado en el capítulo 2.

La aplicación de este programa de toma de la centralidad de los debates por el objeto del campo tuvo al menos cuatro momentos. El primero de ellos consistió en la introducción de documentos en el campo por medio de la traducción y el comentario. El propio Urrutia fue responsable del seminal volumen *Contribución al análisis semiológico del film* (1976) —el único texto que comentamos aquí en detalle como ejemplo de una labor de introducción a la teoría que quería también fijar los principales puntos del debate académico-crítico español—, que hacía una operación de selección de textos de diferentes autores contemporáneos y pioneros aunando el documento y su explicación crítica, en una de las operaciones clásicas explicitadas por Bourdieu para la circulación de los modelos que sirvan de artefacto crítico contra las explicaciones del modelo heterónimo.

Los textos escogidos por Urrutia eran variados, cronológica y teóricamente hablando, conformando un verdadero manual introductorio: en él se hallaban artículos de principios

²⁹⁷ Entrevista a Jorge Urrutia por videollamada el 16 de enero de 2020. Ver Anexo.

de siglo XX —«Desde la ribera oscura (para una estética del cine)», del filósofo Fernando Vela; una «Carta a Tynianov» de Sergei Eisenstein— y aportes de distintas corrientes de pensamiento: «Eisenstein y la lingüística estructural moderna», de V. Ivanov; «Estilo y material en el cine», de Erwin Panofsky; «Decadencia del cine», de Roman Jakobson; «El tercer sentido», de Roland Barthes; «Elementos para una teoría del fotograma», de Sylvie Pierre. De Christian Metz se incluían «Otra vez la connotación» y «El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico. ¿A qué distancia estamos de una posibilidad de formación?». De Jean Mitry era «Sobre un lenguaje sin signos» y de Pasolini «Teoría de las uniones» y «El rema». También constaba un trabajo de Walter Koch titulado «Grados de semiotización en el filme».

El prólogo era de Pau Esteve (pseudónimo de Vicente Hernández-Esteve, que comenzó a utilizar al escribir sus críticas de cine en la publicación político-cultural *Valencia Semanal*, contraria al franquismo), miembro del consejo editor de Fernando Torres y del Nuevo Frente Crítico. En él hacía constar la necesidad de la publicación del libro, que «ahora encuentra su motivación al situarse en la *inusitada, imprevista y cálida acogida* que se viene dispensando de modo generalizado y más o menos explícito, desde el inicio de la década de los setenta, a los enfoques semióticos, semiológicos o estructuralistas»²⁹⁸ —nótese la ironía de las itálicas al oponerla a la frase siguiente: «Mientras las aportaciones indígenas a esta última escasean o se mantienen en el discreto segundo término».²⁹⁹

La exposición de Esteve estaba en perfecta consonancia con los presupuestos del grupo Marta Hernández, y la justificación del volumen que presentaba venía por la misma necesidad del campo que este grupo —del que hemos hablado en el capítulo 2— encontraba en la falta de una crítica de base metodológica. Los textos escogidos en el volumen presentado se revelaban útiles, entonces, para armar un aparato teórico; sin embargo, el autor del prólogo advertía que la teoría no valdría de mucho si no se la integraba en una operatividad. Esteve continuaba su discurso cargando contra la incorporación de términos de la semiótica que, salvo los que se insertan en una práctica crítica fundamentada, están faltos de contexto teórico, por lo que no contribuyen a la clarificación de la situación del campo. Además, se metía de lleno en el conflicto por la exigencia de contenido político que justificaba la producción artística, un reduccionismo

²⁹⁸ Pau Esteve, prólogo a *Contribuciones al análisis semiológico del film*, coordinado por Jorge Urrutia, (Valencia: Fernando Torres, 1976): 13. Las cursivas son del texto original.

²⁹⁹ Ibid.

que enmascara el trabajo ideológico que comporta un film, que es sustituido en la crítica por un análisis superficial de la difusión. Así, la crítica dominante idealista, último estadio del control del significado, pervive.

El tono de manifiesto de este prólogo culmina con una apelación al lector, al que se ha guiado por unos presupuestos marxistas que le permitan valorar los textos elegidos en el contexto de su tradición ideológica que, no obstante, han de ser recontextualizados a través de una práctica transformativa por medio de una estructura y un método, a los que contribuye el compilador insertando un somero análisis al inicio de cada apartado.

El segundo momento en el itinerario de autonomización del campo fue, tras la apropiación de los discursos teóricos, la explicitación del programa de investigación local, estableciendo mediante él la importancia epistemológica de una crítica como necesidad fundamental del campo.

En 1978, el departamento de Teoría Literaria de la Universidad de Valencia editó el libro *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Su coordinador, Jenaro Talens, aprovechaba estas primeras páginas para establecer el encaje de ese libro teórico en el campo, adelantándose a las posibilidades de su recepción. Así nos informaba de que «Este libro está dirigido, fundamentalmente, a un público universitario, pero también a todos aquellos que deseen adentrarse en el estudio del arte, verbal o no verbal, de un modo científico».³⁰⁰ Conocedor de la vocación de manual del volumen, admitía que el estado de la semiótica en el campo académico español todavía estaba necesitado de difusión:

El amplio campo que se abarcaba de este modo imponía un trabajo interdisciplinar, poco factible de ser llevado a cabo dentro de la estructura orgánica de nuestra universidad, teniendo en cuenta, además, para decirlo con terminología de Kuhn, el estado preparadigmático de los estudios semiológicos hoy.³⁰¹

Este estado preparadigmático que detecta el profesor de la Universidad de Valencia se debe a dos aspectos: la falta de acuerdo entre las distintas «escuelas» semiológicas y a que todavía no había en el campo local una determinación de los principales problemas y conceptos.

Bajo la premisa de que existe un lenguaje que nutre a todo tipo de manifestación artística, se desarrollaron en el libro textos teóricos y críticos, estos últimos con la intención de ser propuestas metodológicas para una ulterior investigación. Los cuatro autores intervinientes,

³⁰⁰ Jenaro Talens, preliminar en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, de Jenaro Talens et al. (Madrid: Cátedra, 1978): 11. El subrayado es nuestro.

³⁰¹ *Ibid.*, 11.

el propio Talens, José Romera Castillo, Antonio Tordera y Vicente Hernández-Esteve eran a la sazón profesores del Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia que pretendían contribuir «a la extensión dentro del ámbito universitario de una disciplina científica y crítica tan escasamente cultivada entre nosotros».³⁰² Una señal del giro que darán los estudios de cine en busca de su autonomía.

En la solapa del volumen se nos informaba de que, si se aceptaba la definición de Lotman de que el lenguaje es cualquier organización de signos que sirva para la comunicación, los productos significantes de la cultura conforman lenguajes. Las obras de Eco, Lotman, Kristeva, Greimas y Garroni iban en línea con estas perspectivas: «A partir de unos planteamientos teóricos afines y provisionales, plantean una propuesta metodológica, todavía hoy poco cultivada en España», por ello lo que pretendía el trabajo teórico era la introducción de las ideas de estos autores desde la apropiación en un discurso propio, ofreciendo una lectura que ya no precisa de la selección y la contextualización, sino que se revela en la incorporación y en la construcción de una práctica crítica nutrida por sus conceptos.

Talens elaboró la introducción al proyecto científico que iba a guiar las aplicaciones de los demás colaboradores del volumen explicitando cuál podría ser la operatividad de la semiótica en el estudio de las artes con el fin de salir efectivamente de ese estado preparadigmático. El valor simbólico de este volumen es el de ser uno de los primeros «manuales», pues su voluntad de incidencia en el campo es manifiesta, ya que planteaba la necesidad de un corpus científico para el estudio de las artes, en especial el arte cinematográfico.

Tomamos como ejemplo el artículo «Práctica artística y producción significativa», puesto que en el mismo Talens hacía confluír la función y pertinencia de la crítica y la determinación de una postura, una alineación con respecto a las definiciones de lo textual (fundamentalmente en Lotman y Kristeva) que se discutía desde el paradigma semiótico adoptado; de este modo, proponía una serie de hipótesis científicas desde las que contribuir a una teoría del arte (es decir: una teoría del arte, ¿desde qué concepto de arte?), marcando distancias con la aproximación lingüística al análisis literario, puesto que el arte es un

³⁰² Ibid., 12.

lenguaje imposible de ser reducido a la lengua natural.³⁰³ El propósito de la reflexión sobre la producción artística era la de «convertir la actividad crítica en práctica científica»³⁰⁴ yendo de los textos concretos a los presupuestos teóricos que los fundamentaban, teniendo en consideración que el espacio conformado por esta práctica es la interrelación de tres niveles: el primero, de enunciados acerca de la teoría artística general; el segundo, de aspectos teóricos que se remiten a hechos artísticos específicos; y el último, la crítica de textos particulares.³⁰⁵

Teniendo en consideración que en esta perspectiva el concepto de texto es una función, Talens encuentra su valor diferencial en la noción de sobredeterminación de Louis Althusser, defendiendo que el texto artístico presenta una estructura articulada a dominante estética. Esto también es aplicable a la crítica: si el analista pertenece a otra disciplina, la dominante estará en línea con el punto de vista que ordena a dicha disciplina; por ello, la función estética es un concepto vacío que se llena de un sentido concreto de acuerdo con cada modo de producción,³⁰⁶ o lo que es lo mismo en la teoría de campos: cada momento del campo encarnado en unas definiciones determinadas de su objeto enarbolan dominantes estéticas divergentes. Así las cosas, la lectura del texto artístico debería pretender producir sentido a partir de una articulación a dominante estética que, no obstante, se puede ver subyugada por la obligación de lectura en una dirección ya predeterminada por las limitaciones políticas o ideológicas, pero cuya efectividad vendría en la correcta integración en la lucha de clases;³⁰⁷ es decir, en la conjunción de la función estética repleta del sentido de la clase a la que representa.

Fuera de este excursus realizado por Talens para ratificar la influencia del pensamiento marxista en la emancipación de una teoría de los textos artísticos, el programa de su artículo continuaba con una definición del arte como lenguaje mientras servía de pauta sobre cómo se desarrolla un sistema teórico propio y cuáles eran los conceptos principales de su esquema. Situándose en la órbita de Garroni, exponía que el único criterio para el análisis es el del sentido como objeto de la investigación y estructura formal del texto artístico, que organiza un mensaje.³⁰⁸ Si un lenguaje es un sistema organizado de signos para

³⁰³ Jenaro Talens, «Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión», en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, de Jenaro Talens et al. (Madrid: Cátedra, 1978): 17.

³⁰⁴ *Ibid.*, 19.

³⁰⁵ *Ibid.*, 20.

³⁰⁶ *Ibid.*, 23.

³⁰⁷ *Ibid.*, 24-25.

³⁰⁸ *Ibid.*, 29.

la comunicación, el arte es una estructura de comunicación superpuesto a la lengua natural, un sistema que proyecta un modelo sobre la realidad y cuyo carácter estético está en el nivel connotativo: es un uso deliberado de elementos por parte de un emisor que incide sobre el carácter connotativo del mensaje, incluso a pesar de ser prácticas no lingüísticas, haciendo del objeto artístico un espacio de producción de sentido que requiere del receptor para completar su proceso.³⁰⁹

Estos mecanismos de semiotización inscritos en el hecho artístico estarían en consonancia, como se ha dicho arriba, con las actualizaciones y objetivaciones de los discursos en los textos, que serían el grado específico de la producción significativa. Aquí Talens recurre a Bourdieu y su teoría sociológica de la percepción artística con el ejemplo que establece la imposición de una dominación estética burguesa cifrada en las normas de la ficción tal y como la conocemos, refiriéndose al capital cultural y su objetivización en bienes del campo como una prerrogativa de los asentados, un uso un más restringido que el que hacemos aquí de esta noción, común a asentados y aspirantes.

Para finalizar su aportación en este volumen colectivo y con el propósito de analizar cómo se gestiona desde el poder el hecho artístico, Talens propone dos vías de análisis: los Aparatos Ideológicos del Estado de Louis Althusser y la programación social de Ferruccio Rossi-Landi. El primero, de mucha mayor divulgación que el segundo en el contexto temporal al que hacemos referencia, define a los aparatos del dominio privado que funcionan de extensión ideológica del aparato represivo, pese a ser relativamente autónomos. El segundo implica que todos los hechos naturales o del comportamiento humano están programados por los modos de producción, en las ideologías de la superestructura o en la comunicación, haciéndose necesarios la concurrencia de estos tres elementos para la contextualización de la obra, que queda así adscrita a una concepción de mundo. Todo ello da cuenta de la imbricación entre las teorías marxistas y las semiológicas en el sector académico de avanzada, una perspectiva que ya impregnaba la práctica crítica, especialmente en la prensa de izquierdas.

Una vez determinado este punto de partida metodológico compartido por los cuatro profesores y explicitado por Talens, el volumen continúa con el artículo «Discurso artístico», en el que Talens ahonda en la segunda parte del binomio hecho artístico /discurso y define al texto como un sistema semiótico complejo, un producto artístico que

³⁰⁹ Ibid., 33-34.

al ser un modelo determinado del mundo no existe fuera de ese lenguaje específico que es el arte.³¹⁰ El texto artístico es la construcción compleja de un sentido en la que todos los elementos son de sentido. En tanto que realización material de un sistema, el texto se opone a los signos del sistema disponibles que no forman parte del conjunto y a todas las estructuras con una delimitación no distinguida por las marcas de un principio y un fin, donde la inclusión o eliminación de un elemento transforma el texto en otro diferente.³¹¹ Estos criterios remiten directamente a Jakobson y a la relación entre paradigma y sintagma por la que la producción artística convierte un material en signos que dan por resultado un tipo de realidad.

Si el proceso de producción de sentido se enfrenta como un trabajo, la investigación ha de remontarse críticamente a los sistemas culturales, políticos, ideológicos que han hecho que ese proceso se dé así (...) proceso concreto de producción de sentido, en el que no sólo se aborden los elementos propios del discurso objeto de análisis, sino otros, como su relación con otros discursos (...) El funcionamiento de esta doble transformación que vive y por la que vive el discurso ha sido definido por Tel Quel como escritura, concepto que manifiesta la forma material del discurso, ligándolo con otros discursos, y que, terminándolo como práctica (significante), lo relaciona y articula con otras prácticas (políticas, económicas, psicoanalítica, etc.).³¹²

El diagnóstico se salda con una propuesta de análisis semiótico del texto artístico en tres niveles: la relación autor/obra, la relación obra/lector y la relación autor/lector, donde esta última representa la correspondencia entre dos instancias a la vez productoras de y producidas por el discurso, dos funciones inscritas en una práctica social. El autor es así una función-lugar de la escritura que organiza un mundo generando un deseo de placer estético.³¹³ El texto artístico plantea una hipótesis que da coherencia a sus elementos compositivos frente al mundo real y frente al sistema de mundo propuesto por la función-autor.³¹⁴ Todo este inciso tiene la misión de hacer expresos los materiales utilizados para la construcción de un aparato crítico que permita la lectura de los signos de los textos artísticos.

En el mismo volumen, Vicente Hernández-Esteve realizaba una aplicación práctica en «Teoría y técnica del análisis fílmico», agregando a lo anterior una serie de consideraciones sobre la situación del análisis de entonces: su condicionamiento a una crítica periodística

³¹⁰ Talens, «Discurso artístico», 41.

³¹¹ Ibid., 42

³¹² Ibid., 46-47

³¹³ Ibid.

³¹⁴ Ibid., 54-58

que se sitúa en el lugar de un espectador ideal y la conformidad entre el producto de la crítica y un modelo cinematográfico que no queda explicitado.

Ante esto, opone una serie de apreciaciones. En primer lugar, si una mirada implica un ángulo de la visión, se convierte en una motivación que ordena el texto, en un *punto de vista*, con lo que el texto fílmico es el resultado de una mirada que, desde el sentido que le otorga la práctica dominante, es ocultada y ve por los espectadores anulando cualquier otra posibilidad perceptiva. Mirada y punto de vista conforman la función específica del lenguaje cinematográfico: el sujeto de la enunciación, o lo que es lo mismo, el principio ordenador de la estructura del texto en cuestión. De este modo, el sentido del texto no se encontraría en las imágenes, sino en la cadena sintagmática textual, de la que el cine, como decía Jakobson, no puede escapar.

Como se puede observar en el ejemplo de este manual, se trataba de hacer visibles esas suturas teóricas que, en la falta de explicitación de un modelo cinematográfico que hacía inviable una crítica de cine autónoma de los poderes dominantes, vinieran a ocupar el lugar emancipador de una escuela o movimiento. Este aparato acabó proviniendo de la teoría tanto como de la actividad literaria, en palabras de Urrutia:

Para nosotros el estudio del cine no era, sobre todo con relación a la literatura, comentar argumentos. Aceptábamos una frase de Genette que decía que la historia de la literatura es la historia de las formas. A mí lo que me interesaba personalmente era ver si había unas estructuras profundas narrativas que pudieran localizarse tanto en el cine como en la literatura. Hay un planteamiento del punto de vista marxista que entiende que existe una ruptura, un *décalage* entre los gustos populares y los de la élite cultural por lo que hay que buscar un procedimiento de enlace. Ligado a ese principio de estudios sobre cine y literatura, Vicente Molina Foix, Jenaro Talens, Guillermo Carnero y yo mismo estamos haciendo una poesía de ruptura con la Generación del 50 y por eso se llamó a ese grupo de poetas Generación del Lenguaje. Se entiende que la literatura revolucionaria es una literatura que explota el lenguaje y no los argumentos. Y a través de esa preocupación por el lenguaje es como se llega al cine.³¹⁵

No es de extrañar, en esta imbricación entre proyectos, que Jenaro Talens aplicara el concepto de «metapoesía», que venía desarrollando con relación a su propia obra lírica, al ámbito de la crítica cinematográfica. Así vemos que se produce en el I Symposium Internacional del departamento de Español de la Universidad de Groningen (1979), lo que nos conduce al tercer momento en la toma de la centralidad: la demostración en instancias internacionales del estado de los debates de la disciplina en España. Con una ponencia titulada «Práctica crítica y reflexión metapoética», Talens hizo explícita la necesidad de

³¹⁵ Declaraciones de Urrutia en entrevista con la autora. Ver Anexo.

comenzar por un proyecto crítico donde probar la teoría sobre el cine, proyecto en el que lo metapoético era por definición el horizonte de lo sobresignificante.

Al teorizar sobre una práctica artística, decía Talens, se ejerce la contradicción de creer que el objeto estético actualiza un modelo y a la vez lo agota al imponer esa estructura a la realidad representada en lugar de interpretarla. La práctica crítica no se distanciaría de una práctica metaliteraria por las siguientes características: el texto literario no es una presencia-objeto, sino un discurso en acto, un espacio de escritura (Derrida), donde la interpretación es una lectura que produce el sentido de ese espacio a partir de la dirección de lectura que le impone el texto en una estructura que se ha articulado a partir de una dominante estética en la que siempre hay un yo que habla. Si el lenguaje es un lenguaje de poder porque entraña la posesión de los significados que dirigen el desciframiento de los códigos que contiene, el trabajo metapoético es una explicitación de dónde reside ese poder, su reflexión crítica. Si el metalenguaje da cuenta de un sistema semiótico cerrado, autónomo y articulado, porque tiene otro lenguaje como referencia, la metapoesía tiene como universo de referencia el lenguaje poético. En otras palabras, si la realidad literaria es el referente de la función poética, hablar de metapoesía es hablar de metaliteratura, que es hablar de literatura, puesto que el referente es el mismo. En relación con el cine, esta utilización de la función metapoética como instrumento de reflexión implicaría realizar una crítica desde la imagen misma, sobre los elementos a los que el texto fílmico refiere.

En noviembre de 1979, la Universidad de Valencia lanzaba, bajo la dirección de Jenaro Talens y Juan Miguel Company, el primer volumen de los *Cuadernos de filología*, dedicado al lenguaje y el espacio. Desde el prólogo, los compiladores anunciaban que la publicación nacía «como un intento de llenar una laguna que en España sigue siendo inquietante y es paralela, muy sintomáticamente, de la falta de departamentos y especialidades universitarias de Lingüística general, Teoría de la literatura y, por supuesto, Semiótica o Teoría de la comunicación».³¹⁶ Bajo dicho propósito se encuadraba la introducción de los más modernos debates en el seno de estas disciplinas, comenzando con la noción de texto artístico, lugar de convergencia de los mentados lenguaje y espacio. La coincidencia de presentar un *work in progress* de Francesco Casetti sobre el texto fílmico en el mismo mes en el que aquel exponía dicho trabajo en el coloquio organizado por el Centre d'Études et de Recherches Théâtrales et Cinématographiques de l'Université de Lyon-2 da buena cuenta de los esfuerzos ya no sólo por estar al día de los debates actuales sino de incidir en ellos

³¹⁶ Jenaro Talens y Juan Miguel Company, prólogo a *Cuadernos de filología I, Teoría: lenguajes*, n.1 (1979): 5.

cuando hasta el momento este sector académico había tenido que contentarse con ser receptor de las ideas provenientes, principalmente, de Francia e Italia.

Como una declaración de intenciones y, en cierto modo, para introducir al resto de artículos del volumen, Talens y Company firmaban «El espacio textual: tesis sobre la noción de texto».³¹⁷ En él proponían no limitar la idea de texto a los lenguajes verbales y extender su funcionalidad a los lenguajes no verbales y a las acciones de espacios no lingüísticos, entendiendo como lenguaje cualquier sistema de signos organizados que transmiten una información que, en el sentido que le da Iuri Lotman, actualiza la comunicabilidad prevista por el código. No obstante, con el fin de salir de las restricciones de las nociones de texto de ese momento —una que lo consideraba, desde un punto de vista estructural, un sistema cerrado, y otra funcional que lo enfrentaba a la producción de significados— ellos propugnaban el concepto de espacio textual, compuesto por una estructura (abierta o clausurada), por lo significado (la información) y por el sentido (el texto). De este modo, el espacio textual era la concurrencia de una operación de transformación sobre los elementos estructurales y significantes a partir de un principio ordenador que le daba sentido: el sujeto.

Con estos términos aclarados se puede comprender la llamada que hace Vicente Hernández-Esteve en «Proposiciones sobre el espacio “film” (texto fílmico y verbalización)»³¹⁸ a superar modelos de crítica anteriores y a asumir una práctica de verbalización del texto fílmico; esto es, escapar de la tentación esencialista-impresionista que se basa en un lenguaje arcano que no habla verdaderamente de la obra y recurre a convenciones, y otra científica que cuenta con un método al que hace explícito, pero que, o bien intenta la traducción de terminologías de otras áreas del conocimiento a la metodología fílmica, o bien son discursos que quieren convertir el film a la realidad (política). La investigación sobre el cine debía salir asimismo de definiciones lingüísticas que incidieran en la clausura del film y en la sujeción a significados otorgados por un código; la noción textual integra al conjunto de motivaciones que la función sujeto-de-la-enunciación le otorga a los elementos compositivos, como han querido demostrar Talens y Company. Se trata, de alguna manera, de recuperar la práctica crítica en el seno de una actividad teórica, esta vez sin subsumir a la película a un ejercicio de comprobación de códigos

³¹⁷ Jenaro Talens y Juan Miguel Company, «El espacio textual: tesis sobre la noción de texto», *Cuadernos de filología I, Teoría: lenguajes*, n.1 (1979): 35-48.

³¹⁸ Vicente Hernández-Esteve, «Proposiciones sobre el espacio “film” (texto fílmico y verbalización)», *Cuadernos de filología I, Teoría: lenguajes*, n.1 (1979): 129-142.

cinematográficos preestablecidos frente a los que ésta tendría únicamente las opciones de sujeción o ruptura de la regla y, en su lugar, hacer del filme concreto el objeto de investigación. El proyecto sobre la crítica sirve para acortar la brecha entre un campo como el francés, ya autónomo y con una crítica fuerte, y el español, todavía falto de un modelo por la ausencia —aunque cada vez menos en ese entonces— de elementos científicos.

Esta tendencia de pensamiento la vemos confirmada en el *work in progress* de Casetti, «El testo del film»,³¹⁹ en el que se pregunta cuál es el marco teórico más adecuado para una semiótica del cine si ésta se ha ocupado más del lenguaje cinematográfico que del discurso fílmico. Así, podemos entroncar con las reflexiones surgidas del coloquio de Lyon-2 que, bajo la cuestión «Où en est l'analyse filmique? Quelle est sa place dans les études cinématographiques?», ofrecía variaciones sobre el problema o anomalía teórica que caían básicamente en la misma premisa: superar la etapa de búsquedas de la Gran Sintagmática y avanzar a la lectura cabal del filme como texto. La nueva práctica metodológica iba en la dirección de una teoría del discurso, puntualizaban Jacques Aumont en 1980 y Jean-Luis Leutrat en el prólogo a la edición de las ponencias:

S'il fallait pointer la réelle nouveauté de cette confrontation de recherches, elle serait sans nul doute, et dans le déplacement, vers une future théorie du discours, des études structurales passées, et dans le surgissement (par différence, en quelque sorte) d'un regain de passion pour l'image dont chaque jour nous apporte, depuis, d'autres symptômes. Ainsi l'accent fut-il souvent mis, paradoxalement au regard de ce qui naguère était de coutume, moins sur le « texte » (introuvable) que sur l'apparence même, la circulation « insensée » ou rituelle des inflexions, des effets de surface - ce qui scintille par éclipses, fascine par l'éminence de sa disparition, la surenchère d'une apparition - sans toutefois en rester à une description phénoménologique du *flicker*.³²⁰

Las diferencias de criterio se debían a qué englobaba el concepto de discurso, ya que, mientras que para Metz —explicaba Casetti— el discurso era una manifestación lingüística, para Benveniste el discurso entrañaba las motivaciones de quien formaliza el filme tanto como de quien lo ve, con lo que en el primer caso el discurso puede ser reducido a un sintagma, pero en el segundo reenvía a un gesto de intencionalidad. Un modelo taxonómico solamente puede reconstruir la arquitectura del discurso ya dado, un modelo que tome al filme en cuanto unidad hablaría tanto de la progresión de un discurso como de

³¹⁹ Francesco Casetti, «El testo del film», *Cuadernos de filología I, Teoría: lenguajes*, n.1 (1979): 103-128.

³²⁰ Jacques Aumont y Jean-Louis Leutrat comp., *La Théorie du Film. Colloque de Lyon* (París : Éditions Albatros, 1980): 8.

sus condiciones pragmáticas de posibilidad: un texto fílmico es un objeto lingüístico construido, un conjunto discursivo coherente y terminado.³²¹

Dominique Chateau, por su parte, agregaba que en la condición de legibilidad del texto lo cinematográfico se reencuentra con lo fílmico y que la oposición entre semiología y análisis textual como recuperación de la antinomia teoría-práctica solamente podía llevar al error de considerar jerárquicamente superior a la primera.³²² Michel Colin, en «La dislocation», hablaba incluso de un dominio nuevo en los estudios de cine al afirmar:

Dans les analyses textuelles des films, la notion de texte n'a pas grand-chose à voir avec la linguistique, tout du moins la linguistique textuelle, mais plutôt avec cette forme de théorie littéraire qu'on appelle textologie (...) Plutôt que de chercher à décrire le film comme un texte, il s'agit de déterminer en quoi un certain nombre de faits filmiques relèvent de la linguistique textuelle, qu'autrement dit le film est au moins partiellement structuré comme un texte (...) implique que l'on puisse appliquer les mêmes concepts aux discours verbaux qu'aux discours filmiques (...) On pourrait dire que l'image filmique peut être définie par la contradiction entre l'iconique, qui n'implique pas de vectorialisation horizontale, et le textuel.³²³

De acuerdo con José María Paz Gago, la segunda generación de la semiótica fílmica se decantó por el inductivismo, por el análisis textual de los filmes concretos. Se produjo así una desviación de la explicación hegemónica de texto como practica productora de sentido a la de comunicación para un espectador, con especial interés en quién es el enunciador en ese circuito.

Una segunda fase de la evolución de la semiología del cine, lo que Casetti llama la segunda semiótica (1994), vendría impulsada por el método científico contrario: frente a un deductivismo estéril por abstracto y no pocas veces abstruso, el método inductivo fundamenta el conocimiento de la semiosis fílmica en el análisis textual de los filmes concretos. Esta nueva estrategia epistemológica que encuentra sus fundamentos en la Semiótica Narrativa, provocando el rápido desarrollo de una Narratología Fílmica, parece más adecuada para abordar el estudio de la forma y el sentido de filmes concretos, además de permitir, como sugiere Chateau, la confrontación entre las estructuras teóricas tal como los modelos las predicen y las estructuras concretas tal como los filmes las realizan.³²⁴

De esta manera llegamos al cuarto momento en la toma de la centralidad del campo: la explicitación de los problemas principales de la teoría local y la integración de los paradigmas anteriores institucionalizados (filmoliterario e histórico). Los dos ejes primordiales fueron el estudio de la enunciación y de la recepción del texto fílmico,

³²¹ Casetti, «Il testo del film», 53.

³²² Dominique Chateau, «Le rôle de l'analyse textuelle dans la théorie», en Jacques Aumont y Jean-Louis Leutrat comp., *La Théorie du Film. Colloque de Lyon* (Paris : Éditions Albatros, 1980): 66-72.

³²³ Michel Colin, «La dislocation», en Jacques Aumont y Jean-Louis Leutrat comp., *La Théorie du Film. Colloque de Lyon* (Paris : Éditions Albatros, 1980): 90-91.

³²⁴ Paz Gago, «Teorías semióticas y semiótica fílmica», 374-375

coincidiendo esta actividad académica con la práctica crítica vertida en medios de especializados como la revista *Contracampo*, donde Jesús González Requena sería el encargado de elaborar una síntesis de la teoría del texto artístico en el número 13 (junio 1980). Ya en 1985 retomaba desde el ámbito de la *Revista de Ciencias de la Información*, de la Complutense, actualizando lo bosquejado en *Contracampo*: Tomemos como ejemplo «Film, discurso, texto. Hacia una definición del discurso artístico»,³²⁵ donde González Requena defendía la necesidad de que las teorías del cine se ocuparan del filme individual en tanto que objeto portador de «lo fílmico», que no sería tampoco una disciplina, sino más bien un dominio de investigación que, en línea con Colin, formaría parte del ámbito más amplio de la teoría del texto, englobando al resto de las artes. Se trataría de recuperar el placer de la lectura del texto en la senda de lo que expresaba Roland Barthes en *S/Z*:

Se dice que a fuerza de ascesis algunos budistas alcanzan a ver un paisaje completo en un haba. Es lo que hubiesen deseado los primeros analistas del relato: ver todos los relatos del mundo (tantos como hay y ha habido) en una sola estructura: vamos a extraer de cada cuento un modelo, pensaban, y luego con todos esos modelos haremos una gran estructura narrativa que revertiremos (para su verificación) en cualquier relato: tarea agotadora («*Ciencia con paciencia, El suplicio es seguro*») y finalmente indeseable, pues en ella el texto pierde su diferencia.³²⁶

Esta recuperación del placer de la lectura del texto no es otra cosa que ir de lo cerrado, los sistemas totalizadores, a lo abierto, partiendo del texto mismo y comprendiendo que la escritura es un espacio de libertad. La lectura textual del filme implicaba elaborar un método de análisis interno, una *close reading* que se aproximara al hecho fílmico y su estructura de significación como forma de culminar el proyecto iniciado con la semiótica estructuralista. El objeto de estudio de la teoría del cine era así el filme en sí mismo, en tanto que elemento portador de lo fílmico.

Las aproximaciones semiológicas de Christian Metz, aun siendo muy provechosas, no habían hecho más que demostrar lo equívoco de buscar códigos, taxonomías cerradas que pretendían englobar la práctica cinematográfica obrando un reduccionismo en aras de un paradigma lingüístico del cine que dejaba de lado sus atributos específicos y por el que la imagen se limitaba a asumir unas funciones. La crítica de la lingüística y de la semiología estructuralista desde el marxismo y el psicoanálisis que hacen surgir el concepto de discurso con Benveniste, o la noción de escritura con Derrida y de texto con Barthes y Kristeva habían producido un desplazamiento del análisis de lo fílmico al interior de cada filme, en

³²⁵ Jesús González Requena, «Film, discurso, texto. Hacia una definición del discurso artístico», *Revista de Ciencias de la Información*, n.2 (1985): 15-40.

³²⁶ Roland Barthes, *S/Z* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004): 1.

parte gracias a la labor prospectiva de medios como *Cahiers du Cinéma*, cada vez más preocupado por integrar la reflexión académica en el interior de sus páginas.

Pero para las otras teorías del cine, aquellas que, por su mayor desapego hacia las vocaciones especulativas y normativas, buscaban tan sólo en lo filmico la presencia de un lenguaje autónomo que permitiera establecer la especificidad semiológica del cine, esta notable heterogeneidad de los films no podía dejar de constituir un grave problema: su proyecto científico hacía urgente la verificación de sus hipótesis en el ámbito de la práctica analítica. Y, sin embargo, esos diversos códigos cinematográficos que debían rendir cuentas de lo específico filmico resultaban, cada vez que se abordaba el análisis de films, demasiado débiles o de presencia demasiado poco relevante, cuando no totalmente ausentes de determinadas obras filmicas. Por ello mismo, el análisis, cuando se practicaba -y siempre al precio de escoger determinados films idóneos- servía, en el mejor de los casos, para constatar la presencia de lo «filmico» en los films escogidos, pero nunca para rendir cuentas del film como tal- de su potencia creativa y significante, de su singularidad.³²⁷

¿En qué consistía esta forma de tratar al filme? Suponía un espacio problemático en el que tiene lugar un discurso, de lo que surge la duda respecto a qué sistema el filme es discurso.

Afrontar el film como texto es, antes que nada, reconocerlo como *discurso*, es decir, reconocerlo, en el ámbito de la problemática del lenguaje, como algo perteneciente a la esfera del *habla* más que a la de la *lengua*, a la del *mensaje* más que a la del *código*, a la de la *performance* más que a la de la *competence*.³²⁸

Esto implica que un filme base su discursividad ya no en cuanto a un supuesto lenguaje cinematográfico, que sumiría al texto en una necesidad sistemática, sino en función de una generalidad de sistemas y de otros discursos que Requena relaciona con el orden simbólico lacaniano. Es decir, no hay un único lenguaje para el cine, el cine se sirve de multiplicidad de lenguajes artísticos; el texto es el aspecto creativo del discurso como lugar en el que se pone a trabajar el lenguaje. El mensaje en la obra artística no es una interpretación moralizante debida a un horizonte de expectativas (la explicación verosímil), es una información que se comunica, y en esa transmisión de mensaje por la que se ha operado una disposición de elementos existe ya una dimensión textual. El discurso es más que el código del que se sirve en sus aspectos paradigmáticos, porque el código es una reducción de posibles y el discurso excede siempre al código al superar lo arbitrario. El texto hace real lo virtual del código trascendiéndolo en cada actualización.

Desde esta lectura, los géneros cinematográficos son textos reducidos en sus potencialidades que recurren a una decodificación fácil, por eso los ha usado con tanta eficacia la industria cultural mercantil:

³²⁷ González Requena, «Film, discurso, texto», 17.

³²⁸ Ibid., 19.

...todo texto artístico puede ser reducido, y de muchas maneras: la crítica gacetillera suele ser especialista en esta tarea, pero muchos otros factores pueden intervenir en este sentido como, por ejemplo, las convenciones sociales de consumo de objetos artísticos (en constante proceso de mutación), o determinados hechos políticos que induzcan a determinada contextualización del discurso (...) Durante décadas, la forma de consumo de films dominante, caracterizada por la indiscriminada ocupación del tiempo de ocio de las masas, imponía una reducción notable del volumen textual de los films...³²⁹

Requena plantea dos opciones de abordaje del discurso, o bien como mensaje o bien como texto. El mensaje estaría al nivel del código, de la genericidad; el texto lo desbordaría y dejaría fuera el contexto, quedaría únicamente la imagen. En ese caso, la noción autorial también entraría dentro del ámbito del mensaje por marcar una especie de idiolecto que atribuiría unas formas asociadas a unos discursos que podrían ser detectables como en la obra de un artesano.

El texto es una objetivización del lenguaje y el filme es una apertura de sentidos, un lugar mucho más dudoso del que no hay que fiarse, no es una transposición del valor de lo verdadero que imponía la falsa apariencia de la verosimilitud. El texto artístico, decía Requena, es impermeable a su tratamiento como mensaje, la decodificación de una película sería una aniquilación. Entonces, la pregunta seguía siendo cómo abordar el objeto de análisis sin destruirlo, sin desmenuzarlo para quedarse sólo con las partes que se pueden hacer caber en una categoría. El análisis textual no buscaría unidades determinadas, signos determinados, sino que en su calidad de intertexto, de compilación de citas, de fragmentos textuales, encarnaría un espacio de sobredeterminación: cada obra sería un sistema de signos autónomo.

La tesis doctoral de Antonio Lara bajo la supervisión de Joaquín de Entrambasaguas, de la que se ha hablado en el subcapítulo 3.1, señala hacia una pervivencia de la tradición del análisis de correspondencias entre el cine y la literatura en el campo español. Bajo este estado de la investigación fílmica, y en consonancia con el paradigma adoptado, se podía recuperar el proyecto de la filmoliteratura, ya desde otro paradigma. Jorge Urrutia la rescataba encaminando la tradición teórica española con la publicación en 1984 de *Imago litterae*, que establecía la idoneidad de la disciplina de la Literatura Comparada para tratar las relaciones entre los bienes de las distintas artes.³³⁰ De acuerdo con la propuesta de Urrutia,

³²⁹ Ibid., 27.

³³⁰ Se comprende, entonces, que el proyecto filmoliterario enfatizaba la existencia de una literariedad, de una cualidad de lo literario que pervive en los bienes culturales y cuyas invariantes son irreductibles a una posible neutralización en el proceso de relación entre disciplinas. Las revisiones semióticas de Urrutia aportarían justo lo contrario: lo que subsiste en la traslación de una obra a otro lenguaje es el sistema de signos, el texto, que la obra particular reescribe.

hay unas corrientes culturales comunes que establecen correspondencias entre sí, por lo que el enfoque de la semiótica, del estudio de los significados, sería aplicable a cualquier obra de cultura (Lotman). Su lectura de la filmoliteratura se veía enriquecida por la abundancia de perspectivas que una semiótica comparada podría reportar a la enseñanza desde un Humanismo sin las fronteras ficticias de las especialidades:

Falta, en cualquier caso, en España una enseñanza organizada del cine como fenómeno semiótico, llevado a cabo con un deseo científico, sin intereses secundarios: en las Facultades de Ciencias de la Información, por ejemplo la enseñanza está concebida con la meta de crear profesionales del cine y de la televisión; los conocimientos impartidos de sociología, psicología o semiología parecen dirigirse más a elaborar unas bases culturales para el trabajo de realización (en la especialidad que sea) que a formar investigadores de la comunicación o los lenguajes.³³¹

Por el contrario, bosquejaba un plan en la dirección de las tesis de Pio Baldelli en el respeto a la autonomía significativa tanto del bien del campo literario como del bien del campo cinematográfico, entendiendo este último como un posible artefacto crítico con el producto de origen, razón por la que se interesaba asimismo por los caminos poco explorados de la diferenciación baziniana entre la adaptación de textos literarios y la adaptación de mitos literarios.

Además de esta actualización del programa fundacional de la filmoliteratura, Urrutia añadía en este libro nuevas orientaciones aportadas por el paradigma semiótico: la presencia de estructuras fílmicas en obras literarias, la existencia de unos sistemas narrativos u ordenaciones específicas de los discursos, la sintaxis de las articulaciones internas y externas de la imagen o la manifestación de rasgos del cine en la poesía española (evocación de los efectos del cinematógrafo o imitación de su técnica expositiva pre-industrial, la factibilidad de un nexo con la técnica del poema narrativo, la existencia de un punto de vista emparentado con una cámara fija y la preeminencia de lo visual y del movimiento).

En ese sentido, se detecta que la línea iniciada con la filmoliteratura es proseguida con un aparato teórico adaptado de ese pensamiento importado, dando por resultado un análisis textual del filme con fuerte influencia semiológica, razón por la que estas investigaciones sobre el texto fílmico se dan predominantemente en el ámbito de los departamentos de Literatura.

En esa estela iba el proyecto de Juan Miguel Company en *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico* (1987), que abordaba el problema de la adaptación literatura-cine

³³¹ Jorge Urrutia, *Imago litterae, Cine. Literatura* (Sevilla: Ediciones Alfar, 1984): 20.

y daba cuenta de cómo este último ha construido un sistema de representación sedimentado en la tradición narrativa con especial interés en el modelo naturalista de Zola como constitutivo del modelo de múltiples puntos de vista que suplantaría al punto de vista único —identificado con el de un espectador teatral— de los cineastas primitivos. Para ello era preciso, indicaba Francesc Llinás en el prólogo:

...abandonar el modelo estrictamente referencial, tan habitual en el terreno de la crítica (que no del análisis) cinematográfica, para analizar el texto fílmico desde su propia materialidad (...) Porque, además, contribuye a elaborar una teoría del cine que no se basa en el ilusionismo, en el juicio de valor, en el determinismo (estético o político), sino en desentrañar aquello que el cine realmente es: un conjunto de relaciones entre imágenes (y sonidos) que pretende imponernos un punto de vista determinado...³³²

Quedaba de esta manera explicitado el paradigma, los textos académicos ya no debían explicar los fundamentos semiológicos, solo los problemas interesantes de la disciplina. Tenía lugar así la implementación de un nuevo tejido teórico en el que la literatura ayudaba a pensar lo fílmico y que se vería concretado en obras críticas contemporáneas como *La semilla inmortal. Los argumentos universales del cine* (2006), de Jordi Balló y Xavier Pérez, y de los mismos autores *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible* (2015); *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades* (2003), de Ángel Quintana, o *Historias de la desaparición* (2016), de Santiago Fillol.

³³² Francesc Llinás, prólogo a *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*, de Juan Miguel Company (Madrid: Cátedra, 1987):11.

4. Transformar el campo sin una vanguardia cinematográfica: la opción del *transfert*

Los campos del arte poseen una estructura por la que la centralidad del sistema está ocupada por unas definiciones del objeto que son contestadas desde los elementos vanguardistas de la periferia, que pugnan por hacer valer sus propias —y en ocasiones opuestas—, definiciones del objeto de la disciplina. Cuando estos elementos vanguardistas irrumpen en el centro, consiguen el desplazamiento de los consagrados del presente hacia la historia del campo.

En un estado de heteronomía el centro no se ve tan fuertemente amenazado por los sectores vanguardistas; no obstante, ello no significa que estos grupos no desarrollen una actividad de subversión. En el caso del cine español durante el régimen franquista, no hubo un movimiento compacto que desarrollara definiciones novedosas del objeto del campo, sino pequeñas disrupciones provocadas por los proyectos creativos de algunos cineastas y por el esfuerzo de críticos y teóricos que propusieron lecturas alejadas del discurso hegemónico.

La falta de un movimiento cinematográfico que replanteara el objeto del campo desde otras premisas hasta conseguir ocupar la centralidad hace muy difícil hablar de un cine de vanguardia en España durante el proceso de autonomización. Ante este problema, el campo tiene la opción de la transferencia de un pensamiento emancipador proveniente de otras disciplinas o espacios que le permitan contestar al poder heterónimo sin la necesidad de coordinar un enfoque propio; es decir, se trata de una apropiación para una lectura local que da impulso al tiempo del campo frente al estatismo de las definiciones dominantes.

Desde el punto de vista bourdesiano, una vanguardia surge en un momento en el que el campo tiene el suficiente grado de autonomía respecto de otras actividades que le permita asumir la posibilidad de una definición distinta del objeto del campo, lo que ya viene contemplado en su estructura. Para que surgieran las vanguardias históricas del arte fueron necesarios intensos cambios tecnológicos y urbanos, además del cuestionamiento del estatuto de la obra de arte.³³³ Según Gonzalo Aguilar, los artistas posteriores se valieron de esta experiencia esclarecedora de las formas de respuesta e intervención, recuperándose el espíritu de vanguardia en los años sesenta desde la crítica y la teoría, encumbrándola como mito cultural del siglo XX. Esos años habían traído consigo una nueva manera de

³³³ Gonzalo Aguilar, «Vanguardias», en *Términos críticos de sociología de la cultura*, Carlos Altamirano dir. (Buenos Aires: Paidós, 2002): 231-235.

componer en las artes desde soportes novedosos (ordenadores, sintetizadores, cámaras ligeras) bajo la premisa del juego de los lenguajes.

No obstante, la ocupación de un lugar central acabó por diluir a las vanguardias en la cultura de masas, logrando que la presencia de sus elementos en los años posteriores tuviera un carácter de epígono. El anhelo contestario inserto en un contexto diferente acabó por asociar estas formas a una batalla contracultural. Jean Mitry daba pistas en este sentido en su libro *Historia del cine experimental*:

Según una concepción muy discutible, en efecto, se llama film experimental a todo film de “vanguardia”, ensayo de laboratorio, film abstracto, surrealista o (hasta el momento), cine *underground*. En este sentido, no existe film experimental antes de los años veinte. Por el contrario, de 1910 a 1920, todo film que contribuyó al descubrimiento y al perfeccionamiento de un lenguaje en busca de sus medios expresivos, puede ser considerado como experimental, aunque haya formado parte -obra maestra o no- de la producción corriente.³³⁴

Por ello sería quizás más correcto entender este espíritu de vanguardia contracultural de los años sesenta y setenta como elección estética. La misión frente al franquismo sobredeterminó el alcance del campo del poder, por lo que lo experimental de espíritu vanguardista fue desestimado tanto por la cultura oficial como por la oposición política. Si las vanguardias históricas fueron el final de una modernidad comenzada a fines del siglo XIX, el espíritu de vanguardia del siglo XX, por ser una relectura individual y sincrética, irónica y paródica de un momento ya pasado de la historia del campo fue un signo de posmodernidad.

Entre los casos de continuación de las vanguardias históricas podemos hallar obras experimentales inspiradas en el surrealismo (actualizados en cierto situacionismo) o en el cine impresionista. Ejemplo de lo primero sería *Miserere* (Antoni Miranda y Benet Rossell, 1979) que con la excusa de un viaje al norte de Francia hace un recorrido por esculturas de guerra y cementerios de cruces negras contra los que opone la pantomima del clown, la aparición recurrente de animales, una performance sobre ruedas y contrapuntos de imagen y sonido.

En *Arriluce* (1974), José Ángel Rebolledo nos recordaba a *El puente* (1928) de Joris Ivens y a las fotografías de Germaine Krull (*Métal*, 1928). En el corto aparecen elementos metálicos y partes de puentes que se repiten en secuencia con el contrapunto sonoro de la radio, la televisión y el NO-DO emitiendo los confusos ruidos de la realidad «oficial».

³³⁴ Jean Mitry, *Historia del cine experimental* (Valencia: Fernando Torres Editor, 1974): 26.

Durante la Transición se intensificó la reflexión semiótica, la deconstrucción y el análisis de los mecanismos de la representación y de la ideología de los discursos. Los juegos formales se pusieron a disposición de un pensamiento sobre el discurso de la imagen, la experiencia estética de los límites del medio se vio traspasada por esta preocupación. Surgió así un cine experimental que pensaba sobre los signos y los sistemas semióticos y en el que incluiríamos los intentos minimalistas y conceptualistas.

BiBiCi Story (1969), de Carles Duran, contrastaba la apacible clase de inglés que oye una protagonista a través de sus cascos con la represión física e ideológica que sufren los personajes a su alrededor. Menos sutil es *Travelling* (1972), de Luis Rivera, una mirada sobre el propio medio cinematográfico que mostraba los elementos que intervienen en la creación de una película —la mesa de montaje, el reflejo de la cámara grabando las escenas de una sesión de trabajo, las tiras de film, los micrófonos, los discos, el negativo y el positivo, las entrañas de la máquina y el visionado en copión de lo que se filmó al principio. Luis Rivera formaba parte del Grupo Valenciano de Cine Experimental, integrado también por Fina Muñoz, María Montes y Josep Lluís Seguí.

Isidoro Valcárcel se inspiraría en la novela *La celosía* de Alain Robbe-Grillet para su película homónima de 1972, presentada en los Encuentros de Pamplona de ese año. La obra mostraba un esquema de la estructura narrativa de la novela mientras esta era relatada introduciendo cambios en la lectura, invirtiendo de este modo las funciones del cine comercial, en la que la preeminencia es de la imagen.

Javier Aguirre realizó entre 1967 y 1971 una serie de ocho cortometrajes de lo que denominó «Anti-cine», cuyos fundamentos publicaría en forma de manifiesto en 1972. Con *Espectro siete* (1970), Aguirre asignaba color al sonido a partir de la fórmula del efecto Doppler, lo que permitía crear una sinfonía visual-sonora asociada a un procedimiento científico. Su preocupación estética estaba en las antípodas de la intervención militante: «Aguirre es uno de los escasos realizadores en nuestro país que ha centrado su práctica fílmica en una investigación sobre aspecto específicamente formales y de percepción».³³⁵

Este retorno de la experimentación contó con un nuevo elemento propiciado por el campo intelectual: la irrupción del estructuralismo francés, que marcó un nuevo rumbo en el pensamiento de mediados de siglo XX. Nacido de la lingüística y de la antropología, la corriente estructuralista se propuso como matriz para las Humanidades y se acercó a la

³³⁵ Práctica fílmica y vanguardia artística, 38

literatura primero en cuanto objeto de estudio, haciendo del ensayo una actividad validadora de sus propuestas metodológicas.

Publicaciones como *Communications* y *Tel Quel* iban a convertirse en los órganos propagadores del paradigma, en la primera en la forma de investigaciones del Centre d'Études et Communication de Masse desde 1961, y en la segunda en la difusión del arte y la literatura de estilos rupturistas desde 1960: «Vanguardia literaria, *Tel Quel* se presenta como la vanguardia de la revolución proletaria futura, y, a la manera leninista, la revista se cree en la obligación de tener un programa, «científico», evidentemente.»³³⁶ Los números 4 y 8 de *Communications* fueron especialmente importantes, puesto que en ellos se sentaron las bases de la reflexión semiológica. El estudio de la literatura se concentraba en la búsqueda de modelos subyacentes a los textos literarios, siguiendo el modelo científico de la lingüística estructural (de raíz saussureana), glosemática (Hjelmslev) y transformacional (Chomsky).

Empero, el año álgido del paradigma estructuralista, sostiene el historiador François Dosse, fue 1966, que se saldó con la aparición del ensayo de Roland Barthes *Crítica y verdad*, la *Semántica estructural* de Algirdas Julien Greimas, los *Escritos* de Jacques Lacan, la antología *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* de Tzvetan Todorov, *Figuras* de Gérard Genette, *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault, *Problemas de lingüística general* de Émile Benveniste y *Para leer el capital* de Louis Althusser, iniciando la divulgación del paradigma fuera de las paredes de la Academia.

Esta salida al mundo exterior concitó que al año siguiente, con la edición del *Curso de Lingüística general* de Ferdinand de Saussure, las aulas de los lingüistas se llenaran de alumnos, incluidos cineastas.³³⁷ El cine se interesó por la semiótica de la misma manera que la semiótica se interesaba por el cine: en 1968, Christian Metz publicaba sus *Ensayos sobre la significación en el cine*, reuniendo sus textos especulativos sobre el lenguaje cinematográfico en los que venía trabajando desde 1964 y que eran la continuación del proyecto de investigación anunciado en el número 4 de *Communications*. De esta manera, el programa científico iba a devenir programa estético:

El estructuralismo sirve entonces como nueva estética: Mondrian en el plano pictórico, Pierre Boulez en el campo musical, Michel Butor en la literatura..., la estructura se erige en método creativo, en germen de modernidad (...) Los defensores de la nueva crítica estructural, además, van a referirse a esta nueva

³³⁶ Dosse, *Historia del estructuralismo* 1, 180

³³⁷ Dosse, *Historia del estructuralismo* 2, 97.

estética, y a encontrar en Mallarmé y Valéry los antecedentes de sus investigaciones contemporáneas por su común cuidado de las condiciones verbales de la creación literaria...³³⁸

Propuestas como la del Nouveau Roman fueron bien recibidas por los estructuralistas, que veían en esta nueva novela una coincidencia conceptual con el tipo de crítica que se deseaba promover.

4.1. La circulación de las ideas entre campos

Un *transfert culturel*, en palabras del historiador Michel Espagne, comporta una resemantización, una transformación del sentido del objeto por la que este no solamente se desplaza, sino que se metamorfosea,³³⁹ con lo que, más que la circulación en sí misma, lo que determina el concepto es esta reinterpretación. Dicha idea se desarrolló en el marco de los estudios franco-alemanes del siglo XIX al constatar que la cultura germana devino un elemento constitutivo de la vida intelectual gala de entonces, lo que inspiró nuestra correlación con los estudios de cine locales sobre la influencia que tuvo el pensamiento cinematográfico italiano y francés de mediados de siglo XX.

Entre otras cosas, Espagne remarca que la característica de las transferencias es la importancia de los grupos sociales que actúan de vectores y su facilidad para pasar de un espacio a otro, provocando la difusión de los productos culturales. Así, además de por traducciones realizadas por editoriales españolas e hispanoamericanas (Gustavo Gili, Fernando Torres, Siglo Veintiuno, Fondo de Cultura Económica, Ediciones Nueva Visión, etc.), el pensamiento sobre cine circuló a través de los propios autores y de estudiantes favorecidos por la movilidad geográfica que les procuró la etapa del desarrollismo. Poner en circulación sistemas conceptuales, agrega Espagne, es un signo de poder, pero la noción misma de la transferencia y la retroalimentación constante entre quienes reciben y transforman estos sistemas relativizan la idea de centralidad.³⁴⁰

En la conferencia de 1989 —publicada póstumamente en 2002— *Las condiciones sociales de la circulación de las ideas*,³⁴¹ Pierre Bourdieu proponía lo que denominaba «un programa para una ciencia de las relaciones internacionales en cuestiones de cultura, dentro del marco de los

³³⁸ Ibid., 231.

³³⁹ Michel Espagne, «La notion de transfert culturel», *Revue Sciences/Lettres*, n. 1 (2013): 1, DOI : 10.4000/rsl.219.

³⁴⁰ Ibid., 6.

³⁴¹ Pierre Bourdieu, «Las condiciones sociales de la circulación de las ideas», en *Intelectuales, política y poder*, 1º ed, 2º reimp. (Buenos Aires: Eudeba, 2003): 159-170.

estudios de las relaciones francoalemanas». De un modo similar al que presentará Michel Espagne (en 1987) en su concepto de transferencia cultural, Bourdieu se interesaba por este intercambio, aunque desde la perspectiva de la intencionalidad de los agentes que intervienen en ellos, como se adelantó en la introducción.

Habitualmente, puntualizaba Bourdieu, se cree que el campo intelectual es internacionalista por naturaleza; sin embargo, el sociólogo subrayaba que este campo también se ve influido por criterios nacionales, afinidades y tensiones, prejuicios y hasta un cierto imperialismo. La autonomía de los conocimientos choca con los intereses de otros campos desplegando una serie de factores estructurales que generan tergiversaciones. Estos factores son dos, principalmente: el primero de ellos es que los textos circulan sin su contexto, convirtiendo en muchos casos lo coyuntural en trascendental. Al no importarse el campo de producción, el texto viaja sin esa información y es recibido por un campo que opera una reinterpretación adecuándolo a sus propias condiciones, consiguiendo que el texto pierda, en ocasiones, parte de su capital simbólico.

El segundo factor es que la transferencia entre campos se realiza por medio de tres operaciones sociales: selección, marcado y lectura. La selección implica preguntarse qué se traduce, qué se publica y quién lo decide, saber quiénes descubren y cuáles son sus intereses. Esta operación sirve para reforzar la propia posición en el campo por una cuestión de homología con el autor, lo que también es una forma de defender una posición análoga que está bajo amenaza.

Por su parte, el marcado se produce a través de la editorial que elige incluir un determinado autor en una colección en la que lo inserta, emparentándolo con otros textos. Asimismo, intervienen la elección del traductor y del prologuista, que inciden apropiándose del texto bajo su visión y versión, subsumiéndolo a una problemática del campo de recepción; es decir, con el fin de cubrir una falta que estos detectan o que hacen notar. Bourdieu insistía: «Es necesario, pues, preguntarse cuál es la lógica de las elecciones que hacen que tal editor o tal autor sea designado para devenir el importador de tal o cual pensamiento».³⁴²

Por eso mismo, un autor puede ser empleado de manera puntual para fines distintos a los que hubiera esgrimido en el momento de realizar su obra, obligándolo a insertarse en polémicas o debates no previstos. Un prefacio es un lugar en el que ocurre un acto de transferencia de capital simbólico que se ofrece al neófito, al que el redactor de estas

³⁴² Ibid., 163.

palabras preliminares apadrina o del que se apropia en calidad de descubridor. Hay que mostrar especial atención con el paratexto de las obras, que nos indican la línea editorial y la colección con la que se vincula al texto.

La última de las operaciones, la lectura, comporta las categorías de percepción y las problemáticas de un campo distinto. Las historias de los respectivos campos son variables, por lo que cada autor se enfrenta con tradiciones de pensamiento diferentes y con identidades y contextos con otros significados. En el caso del campo español, podemos detectar una gran presencia de la teoría italiana y francesa en el periodo estudiado gracias a la amplia difusión de textos del ámbito del pensamiento marxista y del estructuralismo, como se vio en el capítulo 3.

4.2. La función performativa de la crítica

El mercado de los bienes simbólicos opera integrando a los agentes de los tres estadios de autonomización de un campo, a los productores, a los mediadores y al público. Puesto que Pierre Bourdieu sólo se ha ocupado de los campos artísticos consagrados en sus tres variables y del cine únicamente se ha interesado por su aspecto de consumo en la caracterización de los estudiantes universitarios, como se vio en la introducción, basta suponer que es precisamente la generación de una red de agentes mediadores potentes la que permite la emancipación del campo hacia el autotelismo al crear al público especializado que sustenta a los otros dos estamentos.

Sin embargo, hay que hacer una salvedad dentro de esta hipótesis: los agentes mediadores habrán de ser de dos tipos, o bien endogámicos (proclives a mantener para sí el conocimiento sobre el campo con el fin de asegurarse el mantenimiento de un estatus dado por el circuito restringido), o bien exogámicos (tendientes a expandir el conocimiento sobre el campo con el fin de hacerlo más accesible y que exista una mayor cantidad de público beneficiado, lo que a su vez los beneficia a ellos como otorgadores de un don). Esto hallaría confirmación en la teoría bourdesiana en la relación entre consagrados y aspirantes: «Los dominantes se alían de común acuerdo con el silencio, la discreción, el secreto y la reserva, y el discurso ortodoxo, siempre estimulado por los cuestionamientos de los nuevos ingresantes e impuesto por las necesidades de la rectificación».³⁴³

³⁴³ Bourdieu, «La producción de la creencia»: 168-169.

Es preciso recordar también que el mercado de los bienes simbólicos existe en la disociación entre el precio y el valor, que incurren en criterios de valorización diferentes y que fundamentan la necesidad de la crítica autorizada:

Si la critique s'exerce principalement dans le domaine de l'art de sens large, c'est que sa nécessité s'impose à partir du moment où apparaît une dissociation entre le prix (marchand) d'un produit et sa valeur (esthétique) et où celle-ci ne renvoie plus seulement à un agrément personnel, mais à des valeurs communes, à un intérêt général...³⁴⁴

En el «círculo de la creencia», o el aspecto que toman las luchas por el capital simbólico en el mercado de bienes, la crítica cumple la función de orientar a los públicos en la valoración correcta de las obras a partir del paradigma artístico defendido. De este modo, la crítica vertida por los agentes legítimos será distinta a la que hagan los no legítimos, puesto que la primera tenderá a promover el panteón de sus autores consagrados, mientras que la segunda se encargará de desmontar los artefactos que mantienen las definiciones de arte hegemónicas. En lo que concierne a las esferas del arte por legitimar, la interpretación ocupa el lugar de la apreciación erudita canonizadora, es el espacio de producción de un capital simbólico que ese campo en ciernes necesita con tal de pasar del estado objetivo al institucionalizado.³⁴⁵ En otras palabras, el surgimiento de un subcampo crítico-teórico en el seno de una disciplina incipiente es condición para que esta logre emanciparse, por lo que es preciso convertirla en una materia de estudio capaz de ser enseñada en la educación reglada, tal y como ocurre con los campos legitimados.

Esto supone que, al haber paradigmas distintos sobre el objeto del campo, existan criterios de valoración diversos sobre el capital simbólico. La socióloga Nathalie Heinich se distingue en este aspecto de Bourdieu en dos observaciones: en primer lugar, que los valores del campo que circulen no serán únicamente los impuestos por los consagrados; en segundo, que las formas de atribución del valor no dependen exclusivamente de la correspondencia entre gusto y posición social. Los bienes de un campo pueden poseer un precio (criterio de atribución de medida), causar comportamientos que asignan el valor objetivándolo (criterio de atribución de apego) y generar una opinión (criterio de atribución

³⁴⁴ Heinich, *Des Valeurs*, 48.

³⁴⁵ Pierre Bourdieu, «Les trois états du capital culturel», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 30 (1979): 5. El capital cultural tiene tres estados: el incorporado, que es aquel en el que ha habido un trabajo de adquisición por parte del sujeto, es una propiedad que se encarna en parte integrante del *habitus* de una persona; el estado objetivo, que consiste en los bienes culturales que poseen los rasgos teóricos o de crítica hacia unas teorías y que son transmisibles en su materialidad, ya que pueden ser objeto de una apropiación material o simbólica. Por último, el estado institucionalizado es aquel que confiere al capital cultural una garantía de competencias, un valor convencional, como la obtención de un diploma profesional.

de juicio). Esto último quiere decir que el bien de un mercado simbólico dependerá de actos y no solamente de representaciones mentales, unas operaciones que hacen manifiesto el valor que se le otorga al objeto: « C'est dire que la valeur est donnée par l'action, dans l'acte de qualification ou de requalification -y compris bien sûr cet acte particulier, et particulièrement efficace, qu'est l'« acte de parole » étudié par la linguistique pragmatique ». ³⁴⁶

Estos actos de cualificación toman la forma de la crítica cuando interviene el carácter experto de quien la ejerce, escalando en la gradación de la opinión de gusto, expresada en modos subjetivos que ponen el énfasis en la persona («Yo creo que»), a la opinión autorizada, expresada en modos objetivos que se sitúan al nivel del objeto («El filme es»):

Cette distinction entre normativité et descriptivité de la posture énonciative ne fait guère de doute pour les acteurs, qui savent intuitivement la mettre en œuvre quand il le faut. Ainsi, les spécialistes en situation d'expertise tendent à éviter le registre normatif, trop subjectif, au profit du registre descriptif, où le jugement de fait autorise la preuve ou la réfutation. ³⁴⁷

Este registro descriptivo que permite la refutación por no basarse en cuestiones de gusto personal es preciso para la construcción de un estado de diálogo entre los expertos y la consiguiente creación de valor para el campo en la objetivación del capital simbólico, que se convierte en un bien en sí mismo. Es decir, la crítica de los expertos, al prescindir de los criterios menos comparables y racionales, gesta un marco de discusión técnico que revisa el objeto desde una atribución de valor que deja al descubierto un método y unos conceptos a partir de los cuales se obra la apreciación, pudiendo ser repetidos por otros (cientificidad). De este modo, el valor de la crítica en el mercado de los bienes simbólicos pasaría por el grado de objetivación bajo el paradigma (que también es en sí mismo una atribución de valor, de unos valores determinados) defendido.

Así, durante el periodo de la censura sobre el cine el valor desde el que se construía la apreciación por parte de quienes pertenecían al discurso oficial era el moral en la defensa de los valores cristianos y nacionales, mientras que sus detractores defendían valores estéticos —«Seremos Mallarmé»— o éticos, como los de la militancia política o la preocupación social, lo que los hacía apreciar el mismo objeto desde ópticas incompatibles. Pero también esta crítica asumía grados más o menos altos de científicidad incluso a pesar de estar bajo la influencia de pautas heterónomas, con lo que podemos hallar coherencia metodológica en

³⁴⁶ Heinich, *Des valeurs*, 30-31.

³⁴⁷ *Ibid.*, 117.

medios llamados idealistas como los *Cuadernos cinematográficos* (1968) e impresionismo en publicaciones militantes como *Film Guía* (1974).

Por lo aquí expuesto, no toda la crítica intentará incidir en la porción del campo dedicada a la generación de un capital cultural en estado institucionalizado —en este caso, creando el campo de los estudios de cine a fuerza de hacer estudios de cine—, ni abogará directamente por cambios en el sector productivo del campo en su condición de mediadora. Este capital simbólico estará ligado a un esfuerzo performativo predominantemente de los agentes aspirantes, teniendo en consideración dos aspectos posibles del concepto: el primero de ellos, en el sentido general y pragmático de *lo que se hace en el acto de ser enunciado* tal como es explicado por Roland Barthes en «El discurso de la historia»; es el poder que tiene la palabra de convertirse en un acto fundacional en la confusión entre referente y significante:

...lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere...³⁴⁸

La base lingüística «oxfordiana» de la que parte Barthes es la clasificación que realizó el filósofo J. L. Austin, quien en su obra *How to do things with words* diferenciaba los enunciados performativos de los constataivos en que aquellos no son la descripción de una acción, sino que son acciones en sí mismas, el hecho de verbalizarlos es a la vez informar sobre ellos y realizar el rito al que se refieren,³⁴⁹ de ahí la confusión referente-significante. Emparentando estos casos específicos de habla —en la que, según Austin, las circunstancias en que se pronuncian las palabras deben seguir un modelo y en ocasiones ser

³⁴⁸ Roland Barthes, «El discurso de la historia», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, 2ª ed. (Barcelona: Paidós, 1994): 69.

³⁴⁹ J. L. Austin, *How to do things with words*, 2ª ed., 2ª reimp., J. O. Urmson y Marina Sbisa ed. (Gran Bretaña: Oxford University Press, 1980): 6-7. En un muy conocido y citado pasaje Austin explicaba: «In these examples it seems that to utter the sentence (in, of course, the appropriate circumstances) is not to *describe* my doing of what I should be said in so uttering to be doing or to state that I am doing it: it is to do it. None of the utterances cited is either true or false: I assert this as obvious and do not argue it. It needs argument no more that that 'damn' is not true or false: it may be that the utterance 'serves to inform you' – but that is quite different. To name the ship *is* to say (in the appropriate circumstances) the words 'I name, &c.'. When I say, before the registrar or altar, &c., 'I do', I am not reporting on a marriage: I am indulging in it.

What are we to call a sentence or an utterance of this type? I propose to call it a *performative sentence* or a performative utterance, or, for short, 'a performative' (...) it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action – it is not normally thought of as just saying something.»

acompañadas de determinadas acciones³⁵⁰— con unas disposiciones que conllevan las enunciaciones performativas, es posible entrever la existencia, como decía Barthes, de disposiciones performativas textuales, es decir, aquellas en las que se trascienden las palabras reguladas de un rito o promesa en la pretensión de fundar con la palabra la existencia de ese mismo discurso.

Jonathan Culler, por su parte, pone de manifiesto en *Breve introducción a la teoría literaria* que el concepto de «realizativo» —otra traducción de *performativo*— es una característica del lenguaje literario en cuanto que los enunciados literarios no

se refieren a un orden de cosas previo y tampoco son verdaderos o falsos. El enunciado, además, también *crea* las situaciones a las que se refiere (...) En primer lugar, y ante todo, porque presta vida a los personajes y sus acciones (...) En segundo lugar, las obras literarias dan vida a nuevas ideas y conceptos.³⁵¹

Esta cualidad de lo «realizativo» de ser un acto creativo generador de mundos posibles o hipótesis de sentido, como hemos visto con Barthes acerca de la conversión de lo histórico en discurso, remite a los caracteres ensayísticos de la crítica y a su capacidad de, partiendo de un objeto existente, constituir una reconstrucción textual dando lugar a un nuevo texto; la crítica de cine implica una valoración objetivada, que es un bien en sí misma. Por otro lado, Culler introduce la cuestión política al decir que:

Derrida vincula igualmente lo realizativo a la cuestión general de los actos que originan o inauguran, actos que crean algo nuevo, tanto en la esfera política como en la literaria (...) en estos actos el éxito consiste justamente en originar las condiciones a las que se refiere. Las obras literarias pretenden hablarnos del mundo, pero si tienen éxito lo hacen creando, dando vida a los personajes y sucesos que relatan. Algo parecido es lo que ocurre en los actos inaugurales propios de la esfera política.³⁵²

Esta vocación inaugural no se aprecia siempre en las piezas periodísticas denominadas bajo el término de crítica, puesto que si solamente se dedican a repetir una serie de datos aportando una valoración de gusto personal estarán hablando más de quien la escribe que del campo o del texto fílmico revisado en cuestión; en otras palabras, hay dos niveles de crítica: uno que se sitúa junto al espectador y otro que se posiciona más allá de él, en el lenguaje. En este sentido, una crítica performativa será la que conscientemente desmenuce

³⁵⁰ *Ibid.*, 8: «Speaking generally, it is always necessary that the circumstances in which the words are uttered should be in some way, or ways, appropriate, and it is very commonly necessary that either the speaker himself or other persons should also perform certain other actions, whether 'physical' or 'mental' actions or even acts of uttering further words.»

³⁵¹ Jonathan Culler, *Breve introducción a la teoría literaria*, 2ª ed., traducido por Gonzalo García (Barcelona: Crítica, 2004): 117.

³⁵² *Ibid.*, 120.

la obra en tanto que participante de un *habitus* correspondiente a un campo y le devuelva a este un nuevo texto, a menudo desde presupuesto distintos por pertenecer a otros cuerpos sociales (opositores políticos, por ejemplo) o con vocación de decir lo que no se ha dicho antes porque el poder heterónimo no lo permitía. Para ello es preciso superar la constatación —los constatativos—, que contribuye a reforzar la posición de los agentes dominantes y su discurso. Culler da así una definición muy precisa de la diferencia entre constatar (representar) y realizar (categorizar):

...lo constatativo es el lenguaje que afirma representar las cosas tal cual son y nombrar cosas que están ahí previamente; lo realizativo son las operaciones retóricas, los actos de lenguaje que socavan esta afirmación con su imposición de categorías lingüísticas, creando las cosas, organizando el mundo más que representando lo que existe.³⁵³

La convencionalidad de los enunciados performativos se refleja en la crítica en la modelización de unos supuestos teóricos con los que abordarlos: la repetición de fórmulas conocidas no será, en este caso, la repetición de frases de gusto inapelable conforme al estilo de su autor, o muletillas vacías que repliquen una concepción reverente ante los directores, sino que será la aplicación de las estructuras de pensamiento teórico al objeto estudiado para su categorización y prescripción. Como indica Nathalie Heinich tomando la referencia del libro de Gilbert Dispaux *La logique et le quotidien. Une analyse dialogique des mécanismes de l'argumentation* :

Partant du constat qu'un jugement de fait peut, paradoxalement, énoncer quelque chose qui est tout sauf un fait (dans le cas d'énoncés objectivement faux, tels que « le tour Eiffel est en cuivre »), il proposait de s'intéresser non plus à l'objet visé, mais à l'intention du locuteur dès lors l'analyse, qu'il nomme « dialogique », abandonne la « perspective d'objet » au profit d'une « perspective du sujet », se déplaçant de la « chose jugée » à « l'attitude de celui ou de celle qui juge ». Ainsi, se dégagent trois intentions et, avec elles, trois catégories de jugement : « l'intention de communiquer une observation », qui fonde le « jugement d'observateur » (analogue à ce qu'Austin nomme un « constatif » et Searle un « assertif ») ; « l'intention de communiquer un' évaluation », qui fonde le « jugement d'évaluateur » ; et « l'intention de communiquer une prescription », qui fonde le « jugement prescripteur » (analogue à ce qu'Austin nomme un « performatif » et Searle un « directif »).³⁵⁴

Desde la perspectiva de quien juzga una cosa o situación, la repetición de las pautas de un sistema de valorización (lo que Heinich denomina «valor-principio») refuerza a su vez el valor de lo teórico, por cuanto el filme -en el caso estudiado aquí- se convierte en indicio de aquello abstracto que le subyace y que se convierte en herramienta de búsqueda de su sentido.

³⁵³ Ibid., 122. El subrayado es nuestro.

³⁵⁴ Heinich, *Des valeurs*, 125.

He aquí la diferencia entre el público experto de la parte práctica de la disciplina y el público experto de la parte teórica de la disciplina: los primeros se centrarán en la creación del objeto, los segundos en las (dis)continuidades de las que los objetos son ejemplo; los valores-principio de ambos pueden ser coincidentes, como en la crítica militante de un filme igualmente militante, o divergentes si el filme es militante y la crítica es idealista. Si lo realizativo se reconoce conforme a un modelo, esto también lo diferencia de la crítica de gusto en que debe argumentarse de acuerdo a ese modelo al que hace referencia. Así, transforma o interpreta los signos presentes en el acto enunciativo que es una película, por ejemplo, deslizando el foco de la intencionalidad o el genio del autor a la construcción del dispositivo fílmico.

Asimismo, los enunciados performativos basan su fuerza, como dice Austin, en la complicidad de otro, de un receptor-testigo, puesto que el acto crea un nuevo estado social para alguien, bien sea quien realiza dicho acto o el que lo recibe. Incluso si esa relación se da de forma diferida, su significación es parcialmente constituida por la recepción, con lo que cabe otra equivalencia: quien forma parte del espacio crítico del círculo de la creencia es quien ha fundamentado su reputación de descubridor, algo que se construye socialmente a partir de los otros dos estamentos, el creador y el mercado. Mientras que creador y mercado pueden tener trayectorias paralelas —el autor es capaz de crear sin contar con el beneplácito del mercado de los bienes y éste de seguir existiendo sin interesarse por el autor en cuestión—, un crítico requiere que su labor sea reconocida con el fin de conseguir algún impacto en el campo que justifique dicho estatus.

A este respecto, el primer editorial de un medio de comunicación especializado del campo declara su condición de existencia, la constata; pero también intenta, como en los ejemplos que prosiguen, incidir en el círculo de la creencia y en el campo en su totalidad ejerciendo alguno de los paradigmas en pugna; el lugar en el que se realiza este acto de fundación de su línea editorial es, precisamente, sus páginas o su emisión. Esto no implica que no exista crítica fundamentada fuera del ámbito de los medios (los cinefóruns son una muestra de ello), sino que el reconocimiento de esta condición de la que se viene hablando se da por el ejercicio de su práctica; es decir, hace falta la objetivación del capital simbólico por medio de este acto performativo que revaloriza la aportación del amateur convirtiéndolo en experto al asumir las formas de la prescripción, la adopción de un método colectivo en nombre de una institución. La profesionalización viene de la mano del conocimiento de la

historia del campo en tanto que legitimidad de saberes y reflexión sobre su propia actividad y sistemas de conocimiento.³⁵⁵

Al igual que los discursos históricos que, al recrear unos determinados hechos, generan la historicidad, los campos en expansión necesitan de un esfuerzo por marcar unos hitos y un conocimiento común de los avatares del campo que empiecen a responder a la pregunta diferencial que lo separa del campo mayor del que se está independizando. Este tipo de crítica revela, a su vez, su valor documental una vez pasado el tiempo, contribuyendo a fundar las bases del pensamiento dentro de la disciplina, ya que crea la especulación sobre el campo al dar cuenta de la existencia de elementos susceptibles de análisis.

Los documentos poseen una función de archivo de la memoria, explicaba el historiador Jacques Le Goff, gracias a la importancia que sobre el monumento le rinde el positivismo, emparentando el estudio de la historia con el texto más que con los vestigios arquitectónicos.³⁵⁶ Para la historiografía moderna, la falta de registro documental sobre los hechos implicaba la pérdida de información sobre aquellos y la necesidad de volverse sobre mitos y fantasías tras la huella de lo acontecido, lo que ampliaba de este modo la categoría de documento a cualquier expresión humana como parte de un horizonte de expectativas.

En ese marco, monumento y documento se funden y se les agregan las posibilidades estadísticas que suscitan que la historia no sea meramente la de los grandes nombres, sino también la de los individuos anónimos, dando lugar al patrimonio cultural.³⁵⁷ La ampliación del sentido de lo histórico ha permitido que los campos en expansión hagan su propio patrimonio y cavilen sobre él, pues la historia no se circunscribe ya a la utilización de las grandes obras de los campos asentados, como la literatura o el arte pictórico, la escultura o la arquitectura. El cine y la fotografía adquirieron pleno derecho al erigirse en los documentos del siglo, tal vez los verdaderos grandes documentos del siglo XX; las disciplinas pudieron volverse sobre sí mismas y, como demuestra Jean-Luc Godard en *Histoire(s) du cinéma*, hacer la historia del campo a la vez que se habla de la historia en general:

Diría que en las películas está el espectáculo de la Historia, la Historia casi viva, en fin, lo que hace el cine es una imagen viva del desarrollo de la Historia y del tiempo de la Historia. Las he llamado Histoire(s) con una "s" entre paréntesis porque hay

³⁵⁵ Ibid., 80.

³⁵⁶ Jacques Le Goff, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario* (Barcelona: Paidós, 1991): 229-230.

³⁵⁷ Ibid., 233.

muchas historias que forman parte de la Historia. También porque me parece que el cine estaba especialmente cualificado para hacer Historia.³⁵⁸

Esto entraña entender que cualquier documento es una construcción de su época y que por tanto no es baladí, baste ver que las revistas de las que se hablará más adelante asumen un marcado acento político que, a pesar de tender hacia la asepsia académica todavía retienen, al conservar los esquemas teóricos creados por sujetos políticos activos, una base ideológica que es preciso enmarcar en su tiempo. El mismo hecho de que estas publicaciones incluyeran secciones dedicadas a documentos que interpretan relevantes en el desarrollo de la crítica del campo supone el recurso a las desviaciones intencionadas que la selección impone. El documento fija un significado y una forma de leer la historia que se va reiterando.

En *Crítica y verdad* (1966), el texto con el que Roland Barthes rebatía a Raymond Picard en su polémica entre modernos y antiguos, el primero defendía una crítica literaria que desvelara su institucionalidad en lugar de hacerla opaca bajo tres reducciones: un sentido de verosimilitud, un criterio de gusto y una obligación de claridad. Así, le achacaba a Picard lo insustancial de una actividad constatativa de esas tres pautas:

Lo notable, en esta operación, no es a tal punto que oponga lo antiguo y lo nuevo, sino que lance su interdicto, por una reacción desnuda, contra cierto hablar en torno al libro: lo que no se tolera es que el lenguaje pueda hablar del lenguaje. La palabra desdoblada es objeto de una especial vigilancia por parte de las instituciones, que la mantienen por lo común sometida a un estrecho código: en el Estado literario, la crítica debe ser tan “disciplinada” como una policía; liberar aquélla no sería menos “peligroso” que popularizar a ésta: sería poner en tela de juicio el poder del poder, el lenguaje del lenguaje. Hacer una segunda escritura con la primera escritura de la obra es en efecto abrir el camino a márgenes imprevisibles, suscitar el juego infinito de los espejos, y es este desvío lo sospechoso.³⁵⁹

Finalmente, esto da como resultado una exigencia de claridad que viene cifrada por la organización de la imagen del mundo contenida en la obra de acuerdo con la disposición esperada por el sistema clásico. Todo ello conducía a la creencia de que la literatura no podía ser analizada bajo parámetros externos a los antes citados por mor de una literariedad cuyos elementos definitorios no son nunca explicitados, desembocando en una asimbolia, o imposibilidad de la coexistencia de sentidos: «...la obra detenta al mismo tiempo muchos

³⁵⁸ Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, editado por Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas, traducción de Natalia Ruiz Martínez y Javier Bassas Vila (Barcelona: Intermedio, 2010): 380-381

³⁵⁹ Roland Barthes, *Crítica y verdad*, (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1972): 13.

sentidos, por estructura, no por la invalidez de aquellos que la leen. Por ello es pues simbólica: el símbolo no es la imagen sino la pluralidad de los sentidos...».³⁶⁰

La nueva crítica propuesta por Barthes se insertaba dentro del itinerario de la actividad estructuralista, con la que compartía el objetivo de la reconstrucción del objeto volviendo manifiestas las funciones que lo regulan: «La estructura es pues en el fondo un *simulacro* del objeto, pero un simulacro dirigido, interesado, puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible, o, si se prefiere así, ininteligible en el objeto natural. El hombre estructural toma lo real, lo descompone y luego vuelve a recomponerlo...».³⁶¹ El método estructuralista de Barthes suponía dos operaciones subsidiarias y contrapuestas, el recorte y el ensamblaje: es preciso descubrir las unidades, los fragmentos que forman el tejido textual y cuyas reglas de asociación crean la forma; hay que extraer las concomitancias primero hasta hallar el paradigma desde el que volver a reunir las piezas en un simulacro que servirá a los fines expositivos.

El paradigma permite, de esta manera, encontrar elementos de la misma clase a los que los une una relación de parentesco por la que hay aspectos semejantes y otros que marcan la diferencia volviéndolos únicos. Así, la crítica desmenuza los elementos paradigmáticos pudiendo resaltar estas relaciones de semejanza y de originalidad a través de un camino inverso que reconstruye el acto de creación del sentido de la obra, lo que evitaría el amoldarla a las necesidades de presupuestos externos: «...una composición serial o un análisis de Lévi-Strauss sólo son objetos en tanto que han sido hechos: su estado presente *es* su acto pasado: son *habiendo-sido-hechos*; el artista, el analista, rehace el camino del sentido, no tiene que designarlo...».³⁶²

El segundo aspecto del concepto de performatividad aplicable a la crítica es que liga con el sentido particular de la ausencia del autor: performar es hacer desaparecer las huellas de otro tiempo que no sea el de la enunciación, como apuntaba el mismo Barthes en «La muerte del autor».³⁶³ Esto quiere decir que la diferencia entre una crítica de cine que se sitúa al nivel del espectador y otra que lo hace por encima o más allá de este punto de vista pasa por ausentar la voz particular del crítico, que se difumina detrás de unos modelos de

³⁶⁰ Ibid., 52.

³⁶¹ Roland Barthes, «La actividad estructuralista», en *Ensayos críticos*, traducido por Carlos Pujol (Barcelona: Seix Barral, 2003): 295.

³⁶² Ibid., 301

³⁶³ Roland Barthes, «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, 2ª ed. (Barcelona: Paidós, 1994), 65-71.

análisis. El autor se esfuma detrás del lenguaje, por lo que ya no es el garante de la valía del sistema textual:

Es lo que Michel Foucault califica en 1965, ante un público tunecino, de «deixología», un análisis de las constricciones internas del texto como tal: «Se trata de encontrar el sistema de determinación del documento en tanto que documento». Esta «deixología» como nivel esencial de las prácticas humanas fundamenta «la importancia metodológica, la importancia epistemológica, la importancia filosófica del estructuralismo». Una de las características de esta revolución es el cuestionamiento del corte tradicional entre lo que tiene que ver con la obra literaria, por una parte, clasificado y consagrado por la crítica, y el resto de los hechos de escritura, por otra.³⁶⁴

El estructuralismo se planteaba como un pensamiento de vanguardia que iba a desembocar luego en una modernización de las ciencias sociales trasladada a las disciplinas artísticas al poner en solfa los criterios de canonización que se basaban en supuestos valores inalterables. Hubo una subversión de los valores-principio:

La actividad estructuralista remite a lo funcional, al estudio de las condiciones de lo pensable, de lo que hace posible el sentido y no su contenido singular. El sentido es un hecho de cultura que tiene tendencia a la naturalización, y es ese proceso el que la semiología debe descodificar. Este programa predica una función radicalmente crítica de la ideología social dominante en su pretensión destabilizadora del sentido llamado natural, inmutable.³⁶⁵

Modificaba, entre otras cosas, la función de la crítica, y lo hacía desde una periferia que denunciaba las prácticas de los dominantes. Para Roland Barthes existían en ese momento en Francia dos tipos de críticas: por un lado, la universitaria, que seguía un método positivista; por otro, la de interpretación, llevada a cabo por intelectuales como Sartre, Bachelard o Goldmann, que se acercaban al objeto de análisis desde las ideologías del existencialismo, el marxismo o el psicoanálisis:

... la crítica ideológica, en la mayoría de los casos, es cultivada por profesores, debido a que, como ya es sabido, en Francia, por razones de tradición y de profesión, el estatuto intelectual se confunde fácilmente con el estatuto universitario; y de otra parte, la Universidad llega a reconocer la crítica de interpretación, puesto que algunas de sus obras son tesis doctorales...³⁶⁶

Estas críticas que buscan las causas en disciplinas ajenas al objeto de estudio y a su campo le niegan la capacidad autotélica. El culto a la genialidad del autor y la acumulación de datos de la cinefilia caerían también en el análisis de la obra por motivos externos. En el caso del campo español, la crítica de cine aparecida en periódicos y revistas del espectáculo basada en percepciones personales, una crítica más impresionista que interpretativa, caía en el

³⁶⁴ Dosse, *Historia del estructuralismo: El campo del signo...*, 232-233.

³⁶⁵ *Ibid.*, 237

³⁶⁶ Roland Barthes, «Las dos críticas», en *Ensayos críticos*, traducido por Carlos Pujol (Barcelona: Seix Barral, 2003): 337.

servilismo a la ideología dominante por acción u omisión, denuncia que hará la crítica más militante hacia mediados de los años setenta. La crítica inmanente, como la llamaba Barthes, buscaría superar las constricciones de un aparato de juicios ideológicos por aspectos internos a la disciplina en cuestión, un cambio de posiciones que involucraba una subversión del modelo universitario-consagrador: suplantando la forma de transmitir el conocimiento se obraba también una subversión del orden de las jerarquías dentro del polo legitimador. Este tipo de crítica se perfilaba dentro de un plan de argumentos atractivos para las nuevas generaciones que se incorporaban a la universidad al ser más democráticos, más heterodoxos:

...no hay que olvidar que, dado que la investigación aún no se ha deslindado de la enseñanza, la Universidad trabaja, pero también otorga los títulos; necesita pues una ideología que se articule en una técnica suficientemente difícil como para constituir un instrumento de selección; el positivismo le proporciona la obligación de un saber vasto, difícil, paciente; la crítica inmanente -al menos eso le parece- sólo pide, ante la obra, una capacidad de *asombro*, difícilmente mensurable: se comprende pues que vacile antes de transformar sus exigencias.³⁶⁷

Esta nueva crítica era una praxis performativa que tendría como horizonte de experiencias a la propia obra y que sería en sí misma una guía sobre el desarrollo de esa praxis: «Toda crítica debe incluir en su discurso (aunque sea del modo más velado y más púdico) un discurso implícito sobre sí misma; toda crítica es crítica de la obra y crítica de sí misma...».³⁶⁸ De este modo, el texto resultante no buscaría un sentido en la obra que se atuviera a los presupuestos ideológicos arriba expuestos, sino que pretendería la reconstrucción del sistema que la sustenta, un sistema no exento de sentidos propios que se revelan no como mensajes, lo que implicaría un sistema cerrado, sino como apertura de sentido sobre el mundo, poniendo en relación el lenguaje del crítico (metodología de análisis) y el lenguaje del autor (estructuras semánticas): «El mundo de la crítica es muy distinto [al de la literatura]; no es «el mundo», es un discurso, el discurso de otro: la crítica es discurso sobre un discurso; es un lenguaje *segundo*, o *meta-lenguaje* (como dirían los lógicos), que se ejerce sobre un lenguaje primero (o *lenguaje-objeto*)».³⁶⁹

A condición de leer la crítica cinematográfica en cuanto que texto, entendiendo también que un filme es un discurso, podemos entender una crítica que reconstruye el sistema de semas inscritos en él, dejando de lado las significaciones que insertan el filme en una carrera artística, en presupuestos psicológicos, económicos o incluso perceptivos.

³⁶⁷ Ibid., 344.

³⁶⁸ Roland Barthes, «¿Qué es la crítica?», en *Ensayos críticos*, traducido por Carlos Pujol (Barcelona: Seix Barral, 2003): 348.

³⁶⁹ Ibid., 349.

Afirmar la existencia de caracteres performativos en un tipo específico de medios especializados de crítica cinematográfica del tipo de *Cinema 2002*, *La Mirada* o *Contracampo* supone una aplicación práctica diacrónica de la posibilidad teórica que se está construyendo en este capítulo. La hipótesis que guía esta reflexión es que es factible detectar una serie de rasgos genéricos que identifican no únicamente a la crítica especializada en cuanto espacio de transmisión de unos discursos —a menudo técnicos— aptos únicamente para los iniciados, sino también hallar unas disposiciones de génesis subgenérica en los propios textos, ya que, en palabras de Jean-Marie Schaeffer la relación genérica se construye desde los individuos (los casos puntuales) a la clase. La proposición de un modelo textual es autorreferencial, establece unas identidades que verifica, o lo que es lo mismo: cuando creamos un texto de determinada manera apelamos a confirmar la existencia de los modelos que empleamos en la gestación de ese texto. Por este motivo, ya hay una dosis de performatividad en cualquier texto que se atenga a unas normas repetidas. En los ejemplos escogidos para esta investigación, la vocación disidente con los patrones cinéfilos que denuncian los miembros de las revistas *La Mirada* y *Contracampo* los lleva a buscar una nueva manera de ejercer la crítica, sencillamente porque no van a utilizar el mismo estándar textual que ratifica al cine dominante. A partir de aquí, elaboran un estilo propio influido por la denuncia ideológica y el corte académico que concibe el texto fílmico en cuanto sistema semiótico.

Por todo lo visto arriba, la aparición de unos discursos performativos en un campo en ciernes es semejante a la «ciencia extraordinaria». Si la crítica debe obedecer a convencer de la importancia de un cambio de paradigma, ha de volverlo explícito y aplicar un nuevo enfoque a los problemas formales concretos, en este caso la representación por medio de la imagen cinematográfica. De tal modo que nos encontramos con que los discursos performativos son la crítica de una crítica no autonomizadora y, al mismo tiempo, hacen avanzar la disciplina hacia el estadio institucionalizado. Estos enunciados iterativos aparecidos en los artículos de las revistas se gestan con la idea de ser un molde —modelo— bajo cuyos parámetros establecer la investigación posterior del sector teórico de la disciplina, siendo capaces de integrar aquellos discursos fílmicos disidentes para los que el modelo de análisis hegemónico (o su falta) carece de herramientas con las que realizar un acercamiento.

En la segunda parte de su investigación sobre la crítica cinematográfica en España, Jorge Nieto Ferrando advierte que la pieza interpretativa misma aplica un paradigma de análisis por el cual el filme examinado contribuye a su refuerzo o a su puesta en cuestionamiento:

En primer lugar surge el problema de la conveniencia de la película respecto al paradigma, lo que implica la selección de una u otra, en especial si conducen a una crítica original, y establecer argumentos sobre esta conveniencia. En segundo lugar, el crítico debe detectar las compatibilidades y anomalías de la película en relación con los supuestos críticos que sustentan su comentario.³⁷⁰

La selección del material a ser estudiado por el modelo es ya una primera valoración que permite la creación de la imagen de que hay un grupo de profesionales en el sector productivo cuyo fin en común es servir a los propósitos de ratificar las pautas de observación del paradigma. Igualmente, uno de los primeros pasos antes de construir el canon de obras ajustadas a las prácticas de una nueva escuela es revisar el canon dominante denunciando sus fallos. En España, teoría y crítica se imbrican en el campo cinematográfico con este propósito a partir de los años setenta gracias a la semiología francesa e italiana, que se populariza por medio de traducciones, y al ejemplo de revistas como *Cahiers du Cinéma* y *Cinéthique*.³⁷¹

En estos momentos comienza a apreciarse la irrupción de teorías con cuadros conceptuales y metodologías muy elaboradas (...) Algunos paradigmas teóricos pueden convertirse en críticos si al objetivo analítico le sustituye el valorativo. Esta apreciación es fundamental en los años setenta, cuando las revistas, junto a las críticas, comienzan a publicar análisis.³⁷²

Aparte de preocuparse por establecer nuevas definiciones del objeto del campo, que no es el mismo para la crítica moral-estética que para la militante, la deconstrucción que realiza este tipo de crítica obliga al replanteamiento de lo que ha quedado ausente, de los sentidos faltantes por culpa de los mecanismos de poder.³⁷³

³⁷⁰ Jorge Nieto Ferrando, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)* (Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2012): 28

³⁷¹ Asier Aranzubia Cob y Jorge Nieto Ferrando, «Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70», *Secuencias* n. 37 (2013): 68: «A lo largo de la historia de la crítica de cine en España nadie antes había elaborado, con los mimbres de la teoría, un método de análisis y lo había aplicado a las películas de la cartelera (...) habían empezado a ser aplicadas al análisis de films concretos en revistas como *Cinéthique* o *Cahiers du cinéma*.» Este estudio de Aranzubia y Nieto nos ha servido de punto de partida para pensar la importancia de la teoría y la crítica en la autonomización del campo cinematográfico español. Nuestra investigación se propone revisar también la influencia de otras publicaciones contemporáneas que, aun sin ser del ámbito de los grupos Marta Hernández y F. Creixells, aportaron a este proceso.

³⁷² Nieto, *Cine en papel...*, 16.

³⁷³ Una operación habitual de *Contracampo* ha sido la revisión del cine clásico desde parámetros no genéricos que dejan aflorar las tensiones subyacentes a la lectura automatizada de este tipo de filmes. Por ejemplo, en el western *Tambores lejanos* (1951) una perspectiva semiótico-psicoanalítica

Esta crítica en España empieza a preocuparse por los cines identitarios no sólo porque antes hubieran sido arrinconados, sino porque en los años que duró la dictadura se anuló la posibilidad de que las regiones se pensaran como espacios distintos a la organización estatal, con lo que debía retomarse una cuestión de unos cines negados en sus denominaciones, lo que implicaba su no existencia. Si se le impugnaba la posibilidad de llamarse «cine vasco», ¿de qué manera iba a conseguir referirse a unas señas particulares, a una identidad colectiva que se formula preguntas tal vez distintas a las que muestra un cine predominantemente madrileño? La performatividad inaugura conceptualmente la idea de los subcampos al escribir artículos que fundan su historia en documentos vivos, dando cuenta, si no de su existencia, al menos de su voluntad de existir.

4.3. Entre Bazin y Aristarco: la tradición crítica nacional hasta 1974

La crítica cinematográfica en España, tal como la presenta Iván Tubau en *Crítica Cinematográfica Española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*, tuvo cuatro generaciones, la primera de las cuales aparecía en las páginas de medios generalistas y no guardaba más pretensiones que el comentario de la cartelera y la vida de los famosos del *star-system*. En esas primeras épocas, el ámbito de reflexión sobre el arte del cine fue el de las revistas culturales como *Revista de Occidente*³⁷⁴ o *La Gaceta Literaria*, que marcan una segunda etapa.

Entre las primeras publicaciones verdaderamente especializadas en el tema fílmico estarían *Objetivo* (1953), de corriente aristarquista y cuya labor continuaría la efímera *Cine Universitario*, y *Film Ideal* (1956), de variable órbita ideológica pero asociada al realismo baziniano y los postulados cahieristas tras una primera etapa contenutista. En 1961 nacería *Nuestro Cine*, que retomaría el espacio dejado por *Cine Universitario* y se opondría, en cierta manera, a *Film Ideal*, que también tendría una tercera vida de «marcianismo» —denominada así por el enfoque meticulosamente descriptivo de sus textos—, y una última de interés por los elementos constitutivos de los filmes. Según palabras de Félix Martialay, director de la publicación: «Era como una labor apostólica-cultural, era llenar una laguna que no llenaba

permite identificar en el orden de lo metonímico del relato clásico un arte de «continuos desplazamientos» hasta la resolución del conflicto que da pie al surgimiento de la trama. Jesús González Requena, «Cuerpo a cuerpo», *Contracampo*, n. 20 (mar. 1981): 37-42.

³⁷⁴ Ángel Luis Hueso Montón, «El cine en Revista de Occidente (1923-1936)», *Revista de Occidente*, n.40 (1984): 45-61.

la universidad ni llenaban otras instituciones culturales; éramos una institución cultural que estábamos pagando nosotros [los miembros de la revista]». ³⁷⁵

Por su parte, *Nuestro Cine* se mantuvo entre 1961 y 1970 con una línea editorial mucho más clara: sus miembros eran de izquierdas, concretamente del PC, y realizaban una crítica marxista, situándose sus preferencias en el ala izquierda del Neorrealismo. Esta revista se ocupó de los cines que no llegaban a España, de las producciones independientes y del bloque soviético, del Free Cinema, del Cinéma Verité y del cine argentino. Su orientación lukacsiana, más interesada por el compromiso que por la belleza formal, sobre todo de los cines que no apreciaban, les valió la etiqueta de contenutistas. Luego llegó una etapa más comedida en la que revisaron el concepto de realismo e ingresaron críticos que serían de gran importancia para la siguiente generación, como Francesc Llinás y Julio Pérez Perucha, que aportarían el paradigma semiótico. La publicación defendió al Nuevo Cine Español colaborando con García Escudero y más tarde renegando de este servilismo. José Monleón, director de *Nuestro Cine*, resumía la actitud militante del equipo en una contundente frase:

Se trataba de decirle a la gente que la versión oficial según la cual estaba viviendo en un país culto era mentira, se trataba de hablar justamente de una serie de fenómenos que eran básicos en la historia del cine y decirle a la gente: «si esto es fundamental en la historia del cine, ¿qué pasa que usted no lo ve?» ³⁷⁶

La oposición entre *Film Ideal* y *Nuestro Cine* se puede esquematizar en los siguientes términos: la primera defendía un realismo estético, se preocupaba por la puesta en escena, por la forma, y la ontología de la imagen; la segunda era bandera de un realismo crítico al que le interesaba el contenido, especialmente el político, y el montaje. Los criterios de valoración eran aparentemente irreconciliables, hasta que la crítica de los años setenta superó esas barreras aunando lenguaje e ideología.

El recientemente publicado ensayo de Eloi Grasset, *La trama mortal*, acerca de la participación de Pere Gimferrer en la renovación cultural y la reconstrucción intelectual española y catalana en los años sesenta, permite hacernos una idea desde dentro de las contradicciones entre estas dos corrientes de la crítica en España, puesto que Gimferrer escribió para *Film Ideal*. Comenzando por las reseñas que publicó entre 1962 y 1966 en el medio oficialista *Tarrasa Información*, Grasset detecta los hilos intelectuales de toda una generación de cinéfilos seguidores de *Cahiers du cinéma* y su apasionamiento en la defensa

³⁷⁵ Iván Tubau, *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60* (Barcelona: Publicacions Edicions Universitat de Barcelona, 1983): 76.

³⁷⁶ *Ibid.*, 115.

del cine al que amaban, haciendo suyo el estilo que dio sus señas de identidad a la publicación, pero también como manera de luchar desde las letras contra los defensores del realismo crítico: «Así entendidas, las reseñas serían en gran medida una estratagema retórica con la que el incipiente crítico intentaba afianzar el núcleo de su estética ante el embate de los que defendían el realismo documentalista italiano».³⁷⁷ Esta lucha entre facciones iría, en el ejemplo de Gimferrer, perdiendo relevancia frente a una necesidad mayor del campo que los requería unidos: la autonomía

...se irían sucediendo en todos los artículos que allí escribiría [*Film Idea*] lúcidos comentarios sobre la autonomía a la que el cine debía aspirar y su necesaria complicidad en esa tarea crítica y reveladora que hasta el momento parecía patrimonio exclusivo de la poesía...³⁷⁸

Esta etapa de la crítica, aun siendo fecunda para la reflexión sobre las rupturas propuestas por del NCE y la EdB, dejó como resultado un espacio de mediación dividido y más ocupado en hacer válidos los supuestos sustentadores de unos cines foráneos que en construir una vanguardia propia a partir de una práctica científica capaz de analizar la totalidad del cine. La influencia de estos enfoques iría mermando no sólo por la desaparición de las dos cabeceras, sino también por el cambio de modelo que revistas como *Cinéthique* o los *Cahiers du Cinéma* de la segunda época iban a marcar en 1969.

Así, en España convivieron en el periodo de nuestra investigación (1974-1984) tres formas de ejercer la crítica: por un lado estaban los idealistas-contenutistas, que con el pretexto de la defensa de la puesta en escena y la autoría se dedicaban a alabar el mensaje de los filmes; por otro, se encontraban los cultores de una crítica marxista-contenutista, que se interesaba menos por los aspectos formales que por el compromiso político de los cines, muchas veces realizados de forma independiente y por esto mismo menos preocupados por la factura de las películas; y, por último, estaban los marxistas-semióticos, que denunciaban la existencia de unos discursos dominantes-alienantes y lo hacían a través de la lectura de la imagen.

³⁷⁷ Eloi Grasset, *La trama mortal. Pere Gimferrer y la política de la literatura (1962-1985)*, (Sevilla: Editorial Renacimiento. 2020), 44.

³⁷⁸ *Ibid.*, 55

5. Hacia una nueva definición del objeto del campo

Hacia las postrimerías de la dictadura surgieron dos colectivos que fundamentaron lo que se llamó el Nuevo Frente Crítico: Marta Hernández (formado por Julio Pérez Perucha, Javier Maqua, Francesc Llinás y los hermanos David y Carlos Pérez Merinero) y F. Creixells (integrado por Félix Fanés, Ramón Herreros, Pérez Perucha y Gustavo Hernández). Ambos pretendían incidir culturalmente y provocar una reflexión acerca de la forma en la que se abordaba el aparato cinematográfico español,³⁷⁹ concepto que englobaba tanto a la industria como a sus productos concretos y a la ideología que les daba base. Tomaban esta denominación de los trabajos de Louis Althusser y Nicos Poulantzas acerca de los Aparatos Ideológicos del Estado escritos en torno a 1969:

Este althusserismo triunfante de los años setenta no es, sin embargo, el mismo que el de las obras de mediados de los años setenta. Se hace eco del acontecimiento del 68 y su reto («Althusser-à-rien») desplazándose de la teoría hacia el análisis, como indica el propio nombre de la colección creada en Hachette (...) Desde esta perspectiva entonces Althusser, en 1970, define un amplio programa de investigación con su famoso artículo sobre los AIE (aparatos ideológicos de Estado)...³⁸⁰

Estos aparatos, de acuerdo con Marta Hernández, «son relativamente autónomos entre sí y su desarrollo es relativamente independiente. Independencia y autonomía *relativas* dentro del marco de la formación social donde encajan y de sus relaciones con el aparato represivo».³⁸¹

Los primeros trabajos del grupo Marta Hernández, responsable en gran medida de la existencia de tres de las revistas de las que se dará cuenta más adelante, se publicaron en diversos medios generalistas con un sentido eminentemente práctico, de intervención, al albur de la actualidad o los acontecimientos concretos que suscitaban la denuncia de los signos de la heteronomía sobre el sector cinematográfico.³⁸² El primer artículo del colectivo se publicó en el número 14 de la revista *Comunicación XXI*,³⁸³ de abril de 1974, y, de acuerdo

³⁷⁹ Marta Hernández, «Introducción», en *El aparato cinematográfico español* (Madrid: Akal, 1976), 5.

³⁸⁰ Dosse, *Historia del estructuralismo* 2, 190.

³⁸¹ Hernández, *El aparato cinematográfico español*, 7.

³⁸² Julio Pérez Perucha abordó la gestación e importancia de estos dos grupos en el contexto histórico de la intervención en el campo cinematográfico en una mesa redonda en la Universidad Internacional de Andalucía en 2003. El marco fue el proyecto de investigación *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, bajo el título «La revolución ha acabado: hemos vencido. Las "rupturas del 69" y su herencia», http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=233

³⁸³ García-Merás, «El cine de la disidencia», 35: «La revista se hacía eco de las corrientes metodológicas en boga pero apenas conocidas en España en artículos en los que se analiza el fenómeno publicitario, la televisión, la prensa gráfica y escrita y en los que se aplicaban la teoría de

con Jorge Nieto y Asier Aranzubia Cob, supuso «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».³⁸⁴

En 1976, el colectivo lanzó en formato libro la antología de sus textos, algunos redactados para la ocasión y estructurados alrededor de las cuatro bases del movimiento: denuncia de la cinefilia, cuestionamiento del aparato industrial y de los elementos de represión ideológica empleados por él, la situación actual y la necesidad de cambio. Comenzando por la primera de las cuestiones, los miembros del grupo consideraban que la cinefilia³⁸⁵ era el rasgo de la ideología dominante en la crítica de filmes y que esto se repetía en la producción, puesto que la noción de autoría escondía la realidad de un trabajo colectivo y de unos trabajadores reproduciendo las estructuras de dominación. En este sentido, el crítico era partícipe de la complicidad entre el cinéfilo y el autor asumiendo una función subsidiaria que no lograba mayor incidencia en el *statu quo* que la de actuar de manera paternalista prescribiendo sus afinidades con una jerga muchas veces oscura. El artículo «La crítica de cine», proveniente de la fusión de sendas columnas aparecidas en *El Urogallo* y *Diario de Mallorca*, redundaba en estas sentencias:

El lugar que la crítica ocupa dentro del aparato cinematográfico español en pocas ocasiones ha sido justamente valorado. Por el contrario, los profesionales del cine - y a su cabeza los realizadores/autores- han tendido siempre a dar a la crítica un estatuto *parásito*, cuando no directamente *policíaco*, negándose consecuentemente a reflexionar de modo productivo las relaciones entre la crítica cinematográfica - particularmente con la industria y la censura- así como sus relaciones con otras secciones del aparato ideológico de Estado cultural -particularmente con los medios de comunicación de masas: prensa escrita, radio o televisión.³⁸⁶

La fragilidad de la crítica cinematográfica autóctona se derivaba, entonces, de una industria también frágil:

Ciertamente, el «campo intelectual» de la crítica cinematográfica española se halla muy débilmente estructurado, como corresponde a un Aparato enclenque en todas sus ramas y cojo en lo que quizá sea fundamental: la industria. A esta escasa solidez, debía corresponder obligatoriamente una crítica en ruinas, en tanto que

la comunicación del “profeta” Marshall McLuhan, o los postulados de Abraham Moles y Gilles Deleuze».

³⁸⁴ Aranzubia y Nieto, *Un idilio efímero...*, 63.

³⁸⁵ Marta Hernández, «Misericordia de la cinefilia bajo cualquiera de sus disfraces», en *El aparato cinematográfico español* (Madrid: Akal, 1976): 16.

³⁸⁶ Marta Hernández, «La crítica de cine», en *El aparato cinematográfico español* (Madrid: Akal, 1976): 175.

uno de sus papeles sería legitimar la existencia y la robustez del aparato ideológico cinematográfico en su conjunto.³⁸⁷

Estas comillas que enmarcan el concepto de campo intelectual no persiguen una precaución metodológica frente a la posible novedad de un término, puesto que en España ya se habían publicado de Pierre Bourdieu varios de sus libros;³⁸⁸ lo que se intuye del entrecomillado es la duda de que ese campo exista. La debilidad del campo era subsidiaria de la falta de asociaciones e instituciones capaces de dar apoyo a la trayectoria de los críticos, de agruparlos en una voz común más allá del Círculo de Escritores Cinematográficos, lo que los mantenía en una situación atomizada que los volvía inermes para desarrollar una labor de disidencia respecto al funcionamiento del aparato.³⁸⁹ La crítica, así, acababa siendo legitimadora y cohesiva, un valor de cambio añadido y un simple indicador de tendencias hegemónicas.³⁹⁰

El colectivo Marta Hernández presentó de este modo su proyecto alternativo remarcando su compromiso de clase, sus ideas marxistas y la no pertenencia al eje Madrid-Barcelona, si bien esta afirmación sería discutible, puesto que aunque no se subsumían a los cines con los que se relacionaba a esos puntos geográficos (el «mesetario» de Madrid y el de la «Gauche Divine» de Barcelona), sus procedencias y los ámbitos de acción de los medios en los que iban a incidir se encontraban precisamente alrededor de estas dos capitales: *Film Guía* y *La Mirada* en la ciudad condal y *Contracampo* en la capital del Estado. Esa «crítica de la crítica» acabó siendo declarada en forma de manifiesto en 1976:

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 de y medio de las mismas, con vistas a una mayor y más efectiva incidencia dentro de la dinámica de la sociedad. Así, para el

³⁸⁷ Ibid., 176.

³⁸⁸ Por ejemplo, en 1965 se publicó *Argelia entra en la Historia*, por la editorial barcelonesa Nova Terra; en 1967, la primera edición de *Los herederos: Los estudiantes y la cultura*, por editorial Labor; *Mitosociología* apareció en 1975 gracias a Fontanella, y *El oficio de sociólogo* se editó en 1976 por la filial española de Siglo Veintiuno. El término puede deberse a la traducción de Alberto de Ezcurdia para la edición de J. Pouillon y otros, *Problemas de estructuralismo* (México: Siglo XXI, 1967) de "Champ intellectuel et projet créateur", aparecido por primera vez en *Les Temps Modernes*, n. 246, París, nov. 1966.

³⁸⁹ Hernández, «La crítica de cine», 176.

³⁹⁰ Ibid., 177.

denominado «Nuevo Frente Crítico», el cine no es un espejo de la sociedad, sino un instrumento de lucha utilizado por las distintas fuerzas que en ella luchan. Así, presta una especial atención a las contradicciones que sacuden el aparato ideológico cinematográfico español, al análisis de la industria, a las posibilidades de una práctica significativa de «oposición» dentro del cinema, etc.³⁹¹

La denuncia de una crítica complaciente se hacía por medio de una crítica que desvelaba esos mecanismos ocultos, con lo que estaban inaugurando una intervención sobre el campo en su totalidad, ya no solamente sobre las obras, su contenido o sus autores. Al fin y al cabo, lo que pretendían era un ejercicio de creación de capital simbólico por oposición a lo establecido proponiéndose como estandarte de una lucha cuyas desigualdades denunciaban, su intención performativa era evidente, así lo demuestra una frase del mencionado artículo: «La única manera de decirlo es diciéndolo».³⁹²

Una crítica validadora de unas prácticas incuestionadas no es susceptible de ser enseñada, su subjetivismo la priva de ser transmitida por no contar con unas bases teóricas o modélicas, con lo que el único marco y límite epistemológico acaba siendo el formato periodístico. Al no generar un conocimiento no es dable que contribuya en la autonomización de la disciplina, solamente a retener el paradigma heterónomo; por eso emancipar al campo cinematográfico implicaba superar la ausencia de modelo, ir más allá de la reseña cinéfila o del comentario de las vidas de las estrellas. La semiótica aportó de esta manera unos parámetros desde los que examinar el hecho filmico, construyendo una aproximación científica que este colectivo integró en sus exposiciones, recurriendo principalmente a Roland Barthes y al (post)estructuralismo en lo que atañía al análisis de la imagen, y a la teoría marxista en lo que se refería a las bases del sistema de producción del cine.

5.1. Film Guía, La Mirada, Contracampo, Cinema 2002

No es propósito de esta investigación realizar un vertido exhaustivo de las publicaciones de cine del período analizado, lo que excedería los márgenes de la hipótesis, sino observar a aquella crítica que pretendió incidir en el proceso de autonomización a partir de la respuesta al régimen anterior y al aparato cinematográfico en su conjunto, como también analizar la progresiva implantación de su paradigma en medios destinados al gran público. Las páginas que siguen se centrarán en las publicaciones que asumieron esta tarea y que

³⁹¹ Ibid., 186.

³⁹² Ibid., 187

estuvieron animadas por miembros de los dos grupos antes mencionados, Marta Hernández y F. Creixells, o de quienes hicieron suyos estos postulados.

En los quince años que cubren las andaduras de las cuatro revistas a examinar es posible ver el profundo cambio producido en la crítica cinematográfica española, desde una cinefilia y un contentutismo que mal disimulaban los conatos disidentes de otros integrantes del staff de *Film Guía* hasta el teoricismismo académico de los números finales de *Contracampo*, pasando por la lucha ideológica que se mantuvo en ambas y en la experiencia intermedia que fue la corta vida de *La Mirada*. Sus colaboradores serían, al fin y al cabo, los que iniciarían el camino de la moderna crítica de cine en España, creando el andamiaje conceptual con el que se iba a realizar la reflexión cinematográfica local, pues muchos de ellos formaban ya parte de la Academia o se incorporarían paulatinamente a ella. La adscripción de *Contracampo* por motivos de subsistencia a la Universidad de Valencia hacia 1985 supondrá, finalmente, la división radical entre un campo de estudios profesionalizado y un sector de publicaciones de cine destinado un público más amplio.

Sin embargo, en los primeros tiempos de *Film Guía* y *Cinema 2002* la hibridación de enfoques persistió en piezas concretas, con lo que se produjo un solapamiento de tendencias que cuantitativamente reflejaban la división de estos medios en tres etapas: 1974-1975 (cinéfila-contentutista marxista), 1976-1982 (militante-semiótica), 1983-1987 (semiótica-teórica). Estas periodizaciones coinciden, en primer lugar, con la todavía presente censura que podía llevar a los tribunales a las revistas, por lo que el elemento de militancia ideológica era más escaso; y, en segundo, con los debates internos por las líneas editoriales.

La crítica militante, tal y como se la ha venido caracterizando, se abocó en *La Mirada*, *Cinema 2002* y *Contracampo*, y en menor medida en *Film Guía*, a: hacer una denuncia explícita del estado de lucha entre un modo de representación empleado por los grupos dominantes y modos alternativos dominados (cine experimental, *underground*, independiente, un cierto concepto de autoría, etc.); identificar los caracteres de los discursos dominantes y oponer una metodología para «desenmascararlo»; usar la operación crítica de obras afines como manera de demostrar el deber de cambio de paradigma y con la sugerencia sobre lo que falla en las obras con voluntad de cambio pero que siguen dentro de las lógicas dominantes; utilizar una terminología teórica que estableciera una barrera de separación con los no iniciados, implicando sólo a los más ideológicamente activos.

Por otra parte, la crítica de tipo teórico, que se vio sobre todo en *Contracampo* y despuntando en *La Mirada* y en algunos artículos de *Cinema 2002*, hundía sus raíces en la tradición académica. Hubo un desplazamiento desde la legitimación de una lucha ideológica, que se plasma en el terreno de la imagen, a la lucha por la legitimación de un campo de estudios. En este último estadio se apreció una vocación de: delimitar los paradigmas y los debates del campo de estudios en tanto que parte del campo cinematográfico, menor incidencia en la situación coyuntural de los sectores productivos; sentar bases metodológicas sólidas que pudieran ser replicadas por otros estudiosos del campo en una tradición epistemológica compartida; abandonar la toma de posición ideológica sin dejar de apuntar hacia las formas de representación dominantes; dotarse de capital simbólico por medio de la referencia bibliográfica, que tanto fundamenta la autoridad de quien escribe por su empleo de las mismas como se sirve del prestigio de los citados.

Las cuatro publicaciones consultadas incluían información en forma de fichas, biografías y reseñas, artículos de actualidad sobre el sector, leyes y notas de conferencias; sin embargo, el peso cuantitativo de estas piezas pasa de ser mayoritario en los primeros trece números de *Film Guía* a su extinción en los últimos años de *Contracampo*, lo que evidencia un pasaje de unas publicaciones coleccionables, con un afán formativo en una erudición de datos, a unas revistas con intención clara de incidencia en la formación de un campo de estudios específico. Por otro lado, también había textos de opinión que no pretendían influir en los estudios de cine, sino en el sector productivo, y aun en los poderes públicos a través de propuestas concretas, lo vemos especialmente en el enfoque editorial de *Cinema 2002*, que dedica gran parte de sus páginas al cine independiente y a las vicisitudes de la industria. Para los más comprometidos con la causa política del cine, la ruptura que efectuó *Contracampo* al resguardarse en la asepsia científica pudo significar una regresión a una lógica estructuralista (por «ahistórica») despojada del contenido revolucionario que justificó la adopción de este enfoque.

Film Guía se caracterizó por ser el espacio del paso de las reglas del régimen a las reglas del campo. La influencia de Marta Hernández en una publicación de cine propia comenzó a verse en esta revista, que duró desde 1974 hasta abril de 1977. De acuerdo con Jorge Nieto, al principio no tuvo más pretensión que ser una revista más de información cinematográfica, y su giro a partir del número 13 convirtió a *Film Guía*

... en una revista de transición de un modelo de prensa cinematográfica cinéfilo e informativo a otro analítico. Incluso puede afirmarse, más allá de alguna aportación de Domènec Font en *Dirigido por* entre 1975 y 1977, que es la primera revista de cine en la que aparecen textos del denominado Nuevo Frente Crítico...³⁹³

Film Guía fue editada con muchas dificultades para ser impresa y distribuida dadas las complejas condiciones de existencia en las que se hallaban las revistas durante esos años. Tuvo un número cero que salió como avance, quince números ordinarios y uno extraordinario dedicado puramente al diccionario de filmes estrenados en España que se venía incluyendo en una sección coleccionable desde sus inicios. El asumir, desde el número 14, un intento de cooperativismo por el que el mantenimiento de la revista sería a través de suscripciones y en contra de una economía de mercado, es posiblemente lo que marcó su decadencia un número más tarde. Desde un principio apostó por artículos generales sobre géneros, la crítica de los estrenos, el cine clásico y el llamado «de culto» al integrar a redactores huérfanos de *Terror-Fantástico*, cuya publicación no logró sortear los coletazos de la censura. Sin embargo,

Film Guía supone (...) la transición entre la tradición cinefilo-idealista y los nuevos planteamientos materialistas sustentados por las nuevas corrientes críticas y teóricas representadas en Francia por publicaciones como *Cinéthique* o el *Cahiers du Cinéma* de la época, a partir de unas bases estructuralistas que asumían las propuestas de la semiótica, el neo-marxismo althusseriano o el psicoanálisis lacaniano. Pero también muestra la voluntad de incidir sobre el “aparato cinematográfico” español.³⁹⁴

La publicación contó con una gran cantidad de colaboradores,³⁹⁵ muchos de los cuales firmaban apenas una vez y no volvían a hacerlo. Cabe citar los nombres de Francisco Rialp,

³⁹³ José Enrique Monterde y Jorge Nieto, *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)* (Shangrila Ediciones, 2018): 393.

³⁹⁴ *Ibid.*, 160.

³⁹⁵ Esta extensa nómina incluía a los redactores del número avance: Agustín Contel, Alberto Miralles, Ángel Falquina, Antonio Dopazo, Francisco Montaner, Francisco Rialp, José Luis Martínez, José María Ferrer, José María Porter, José María Ibáñez, José Sastre, Juan Manuel Crespo, Manuel Ferrer, Máximo Ramón, Román Gubern. En el primer número: Luis Cano, Antonio Crespo, Ray Ferrer, M. Javaloy, Marx, Francisco Montaner, Carlos Nolla, Juan Batlle, Antonio Dopazo, Alejandro Godina, Miguel Fernando Ruiz de Villalobos, Manuel Ferrer, Francisco Rialp, José María Ibáñez, José Sastre, Agustín Contel, Ángel Falquina, José María Porter. Los que se suman a partir del número 2 son: Montserrat Areu, Antón Ramis, Pedro Yoldi, Javier Agudo, J. M. Caparrós Lera, J. Soler Carreras, Alexandre Eckerland, Carmen Hierro, Antonio G. Varas, Luis Vigil, Enrique Alexandre, Carlos Balagué, J. Manuel Crespo, Sebastián Melmoth, Rosa Montero, José María Otero, María José Ragué, Miquel Domenech, José Enrique Monterde (a partir del n.5), Amadeo Monraba, Esteve Riambau (n.5), Carlos Losada (n.7), José Luis Esparza, Carlos Martínez, Ramón Schwan, Joan Prats, Ramón Pérez, Emilio Medina, Gerardo Novas, Alfonso Pintó, Manuel Rotellar, Jordi Cadena, María Antonia Aloguín, Cottolengo Casamada, Salvador Sainz, Miquel Porter-Moix, Irene Bonjoch, Josep Lluís Seguí, Domènec Font (n.15), Alberto Cardín, Jesús Garay, Ramón Sala, Julio Pérez Perucha, Juan Miguel Company, Javier Maqua, Francesc Llinás, Santos Zunzunegui, J. J. Vázquez, Pau Esteve, Paulino Viota, José María Prado, Juan Cueto, Javier Vega,

Román Gubern, Joan Batlle, J. M. Caparrós Lera, José Enrique Monterde, Esteve Riambau, Carlos Losada, Miquel Porter i Moix, Domènec Font, Julio Pérez Perucha, Juan Miguel Company, Javier Maqua, Francesc Llinás, Santos Zunzunegui y Paulino Viota, todos ellos importantes agentes del campo. La revista contó con tres directores: Miguel Fernando Ruiz de Villalobos (n. 0), Manuel Ferrer Salvador (n. 1-13) y Carles Guardia (a partir del n. 14); y con dos editores propietarios: Manuel Ferrer Salvador en el avance y de nuevo a partir del número 14, y Miguel Fernando Ruiz de Villalobos, que se hizo cargo entre los números 1 a 13.

Se trataba de una publicación eminentemente barcelonesa, aunque con corresponsales y redactores en otras partes del territorio. Las secciones que la componían variaban, incluso el avance no contenía nombres de secciones. A partir del primer número se dividieron los contenidos en artículos, críticas, filmografías, fichas y diccionario de filmes, con lo que los textos predominantes en cantidad fueron los documentales e informativos, mientras que el mayor peso se encontraba en la crítica de filmes estrenados y en los dossiers temáticos. Los géneros principales fueron, por tanto, los de opinión, puesto que no se observa en estos primeros números hasta el replanteamiento de la revista que se hicieran análisis de tipo interpretativo con base en un modelo teórico concreto. Por este motivo, la línea divisoria entre la crítica y el artículo en sus primeros tiempos queda desdibujada; en muchos casos los redactores se basaban en criterios personales explícitos («Vi por primera vez este film»; «ante todos estos antecedentes, insisto, no cabían demasiadas esperanzas») y en la sinopsis de la película.

La diferenciación en el sumario entre críticas y artículos de opinión no siempre estaba correctamente definida, lo que demuestra el carácter poco controlado de las secciones, donde lo único fijo era la letra impresa. A partir del número 9 la revista comenzó a incorporar un sumario (que no aparecerá siempre tampoco) en el que se veían los títulos de los artículos y reportajes más importantes, que se referían a autores o géneros, festivales, y a una sección de reseña de discos y libros. En el número 14 (1977), el sumario ya contenía cuatro áreas: «editoriales», «aparato cinematográfico», «críticas» y «festivales». El número 15 y último traía los apartados «aparato cinematográfico español», «industria y espectáculo», «cine negro», «filmoteca» y «críticas».

Ramón Font. Muchos de ellos serán docentes universitarios u ocuparán otros lugares importantes del campo.

Como se ha apuntado antes, la revista aportaba una profusión de fichas biográficas y filmográficas, exaltando así el culto al autor y a su obra, en una cierta vocación recopilatoria de datos que la acercaba al rigor de las técnicas historiográficas, lo que se aprecia en el profundo trabajo de documentar todos los filmes estrenados en España en un listado que se mantendrá hasta el último número especial. Igualmente importante fue el artículo sobre mujeres directoras de Román Gubern, que se extendió en fichas biofilmográficas razonadas desde el número 4 hasta el 12, y que venía a suplir una profunda carencia de información al respecto.

Film Guía intentaba ir pegada a la actualidad; sin embargo, sus problemas de salida en lo que se referían a la impresión y a la distribución la retrasaban demasiado,³⁹⁶ con lo que la crítica de las películas corría al albur de cada colaborador. Ellos mismos afirmaban en el editorial del número 4, tras unas críticas vertidas contra la publicación, que eran unos aficionados al cine que sacaban adelante dicho medio con esfuerzo y que no creían útil, dado el panorama del cine español, «iniciar una batalla por un prestigio mal entendido».³⁹⁷ Esta constatación de las problemáticas del sector ya había sido expuesta en el número anterior bajo el título «Cine español en crisis», en una postura encuadrada en las reivindicaciones del colectivo Marta Hernández, que poco a poco iría asumiendo el control:

No es sólo una crisis de calidad, de realizadores, de temas, o de películas. Es una crisis de industria. Las tres ramas básicas de la cinematografía, la producción, la distribución y la exhibición están viviendo en sus propias carnes el proceso (...) Es pues necesario una efectiva labor para dar a nuestro cine el fundamento del que actualmente carece. 1975 puede ser el año de la Ley del Cine. Pero una Ley que, en su articulado, no debe olvidar tampoco a los espectadores.³⁹⁸

Sus miembros eran conscientes de que la revista aparecía cuando comenzaba un periodo transicional: «En un momento en que el cine español parece reemprender un camino durante algunos años truncado».³⁹⁹ El editorial fundador de la publicación, que debía establecer los lineamientos ideológicos del medio, quiso insistir en el enfoque en el

³⁹⁶ Ya en el segundo número aparecen explicitadas las problemáticas de subsistencia del medio; las subidas de costes de impresión y del papel, entre otros, se traslada al precio de la revista, los editores se muestran conscientes de que hay que seguir mejorando el producto, por lo que prometen más páginas en la siguiente aparición y se abren al diálogo con sus lectores. Estas dificultades se verán reflejadas nuevamente en los editoriales 5 y 8, en los que piden disculpas por no haber podido implementar las mejoras prometidas y dan cuenta de las dificultades que han de ir superando con tal de poder continuar en los kioscos. La promesa de reestructuración se repite en el 7, en el que proponen mostrar a grandes rasgos los nuevos caminos a tomar prometiendo unos cambios en la estructura a partir del siguiente número para aportar «más dinamismo y calidad» («Se hace camino al andar», *Film Guía*, n. 7 (1975): 2.

³⁹⁷ «Puntualización», *Film Guía*, n. 4 (1974): 2.

³⁹⁸ «El cine español en crisis», *Film Guía*, n. 3 (1974): 2.

³⁹⁹ «Un esfuerzo común», *Film Guía*, n. 0 (1974): 2.

«fenómeno cinematográfico en sus más amplios aspectos», para el que iban a ofrecer una gama amplia de temas, «Desde críticas cinematográficas de los últimos estrenos a glosas biográficas de realizadores, actores, músicos, etc., pasando por los estudios, análisis, crónicas de festivales, entrevistas, fichas filmográficas, y todo cuanto sirva eficazmente para recoger la actualidad o la historia de la cinematografía mundial».⁴⁰⁰ En su siguiente cita con los lectores comentaron haber advertido la buena acogida por parte de los medios profesionales del cine y del periodismo, y se comprometieron a una revitalización de las publicaciones cinematográficas, para conseguir que el «cine tenga en nuestro país la dimensión y la audiencia que se merece».⁴⁰¹

Film Guía no dedicó siempre el espacio necesario a un editorial, que aquí tenía el título de «Pórtico», con lo que esta función la cumplía en ocasiones el apartado dedicado a las noticias breves, mientras que los números 6, 15 y del 9 al 12 cambiaron el editorial por el sumario. De la lectura de ellos era posible extraer el cambio ideológico que llevaría al medio de los postulados mixtos del principio a la franca lucha ideológica. Esta voluntad de incidencia la declararon algunos de sus miembros en dos textos que eran manifiestos en sí mismos⁴⁰² y que anunciaban la creación a partir de ese momento de una nueva manera de hacer la revista, de modo que los redactores pretendían suscribir un nuevo «contrato» con sus lectores.

La línea editorial sufrió entonces un cambio sustancial hacia el número 13, en el que abandonó el aspecto y tono de revista cinéfila amateur que reúne a individuos de distintas posturas frente al hecho cinematográfico por una decidida refundación alrededor de postulados de izquierda.

Un grupo de colaboradores ideológicamente próximo entiende que deben existir unos mínimos planteamientos mediante los cuales empezar a discutir el hecho cinematográfico, y ha logrado una cierta hegemonía tanto por el confusionismo

⁴⁰⁰ Ibid.

⁴⁰¹ «Agradecimiento», *Film Guía*, n. 1 (1974): 2.

⁴⁰² Nos referimos, en el número 13, a «Notas para una nueva época», de Joan Batlle y «El film y el espectador», de Miquel Domènech. El texto de Joan Batlle establecía la diferenciación clásica entre hecho cinematográfico y hecho filmico para observar al filme desde las ópticas de la semiología, el materialismo histórico y dialéctico y el psicoanálisis, mientras que Domènech incidía en la participación del espectador en la desactivación del mecanismo de asimilación del aparato ideológico. En el número 14, los artículos «En este momento» de Miquel Domènech y «En la búsqueda de una metodología» de Joan Prats, volvían explícito el cambio en el rumbo de la publicación como instrumento de lucha ideológica y hacían un diagnóstico de la situación de precariedad de las revistas de cine en una economía de mercado en la que la crítica también era una mercancía que servía para reproducir la ideología dominante, ante lo que aportaban la solución de la lucha ideológica a partir de poner de manifiesto en qué consistía dicha ideología dominante en el cine y en el reconocimiento de todo aquel que lo combatiera con un cine popular.

reinante como por ser la única solución de recambio para la subsistencia de la publicación (...) El problema básico viene dado al desaparecer unos postulados absolutamente idealistas en el planteamiento de la revista como ente apolítico y sólo movida por un afán cinefílico y sustituirlos por su concepción como frente de lucha dialéctica en el terreno de la ideología cinematográfica (...) Ello obliga entre otras cosas a esbozar más detenidamente las bases económicas de la revista. Aún [sic] moviéndose en una economía de mercado, creemos que existe la suficiente base como para romper la antigua comercialización de FILM-GUIA a través de unos canales rudimentarios e intentar una financiación colectiva.⁴⁰³

El editorial no se resumió, como venía ocurriendo, a hablar de las dificultades generales que supone sacar adelante una publicación, sino que dio cuenta de los puntos que el Consejo de Redacción se había planteado con tal de redirigir la revista. Los puntos a debate en este cambio de sentido fueron siete, cuatro de los cuales versaban sobre los aspectos empresariales del medio (surgimiento, financiación, crisis y colaboración lectora) y los tres restantes afectaban a la estructura industrial del cine en España:

Estos afanes revolucionarios se plasmaron en el número siguiente (14, 1977) con tres textos de inicio que, más que ser editoriales en el sentido periodístico, pues llevaban firma de autor, esbozaban las pesquisas teóricas que estaban llevando a cabo sus redactores ante la cuestión de cómo había de hacerse una revista sobre cine. En otras palabras, decidieron mostrar las entrañas de una pregunta metodológica en la que basar una crítica teórica desde unos determinados supuestos ideológicos, lo que era una clara profesionalización del pensamiento sobre cine y la búsqueda de la madurez del medio a la vez que del objeto de reflexión.

Los tiempos habían cambiado. Era 1977 y, aunque la censura seguiría vigente en los cines unos meses más, en los medios escritos se gozaba de cierta libertad, por lo que carecía de sentido continuar en la senda anterior, pues:

Quando una revista de cine sale al mercado, se le supone una posible incidencia dentro de su campo específico. Asimismo su función vendrá dada por el contenido y su enfoque (...) FILM-GUIA se presenta al lector con el ánimo de cubrir una función al tiempo que informadora, de claro contenido desmitificador, apoyándose en un trabajo de reflexión ideológica sobre el hecho cinematográfico.⁴⁰⁴

Con estas declaraciones abandonaron la solución mixta en pos de unas posturas crítico-teóricas mediante las que superar el «aristocrático y autoconcedido título de «cinefílo»,⁴⁰⁵ asumiendo un trabajo de revelación de la presencia de la ideología dominante en el filme y en relación con el espectador. En el artículo de Joan Prats «En la búsqueda de una

⁴⁰³ Consejo de redacción, «Editorial», *Film Guía*, n. 13 (1976): 2.

⁴⁰⁴ Miquel Domenech, «En este momento», *Film Guía*, n. 14 (1977): 3.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

metodología» se proponía un diagnóstico de la situación de las revistas de cine, la solución y las medidas que iban a tomar los miembros del grupo que se hacía cargo de la publicación desde entonces. El diagnóstico era que el estado de precariedad de los medios de cine se debía a su alcance limitado y a la economía de mercado, que consideraba que la producción ideológica que es el film se nutría de las formas de un saber reconocido como tal, la crítica, por lo que había que cuestionar ese papel cómplice de las revistas de cine y dejar de considerar al receptor un ente individual y apelar a soluciones de clase. La solución propuesta era la transformación de la revista en un frente de lucha dialéctica para romper los códigos dominantes al servicio de los poderes económicos, que controlan la salida al mercado de los medios que cuestionan su ideología. Las medidas a tomar iban a ser el establecimiento de presupuestos combativos, el reconocimiento y el aliento de los cines populares que se hicieran en España y el aprovechamiento de las contradicciones entre los grupos de poder de aquel momento con el fin de romper la improductividad de una recepción pasiva.

Incluso pidieron ayuda a sus lectores para desenmascarar los mecanismos heterónomos de producción, distribución y exhibición allí donde estuvieran presentes. Sostuvieron, asimismo, que el estado de crisis de las revistas de cine editadas en España obedecía a la sujeción a una economía de mercado y a su «reducida operatividad» para poder salir de un lugar secundario con respecto al filme en tanto que producto ideológico:

...si dichos aparatos productores tienden a considerar la crítica como un eslabón más en la producción, el hecho es que la audiencia a la que naturalmente tienden las publicaciones corresponde a una capa a la que podríamos atribuir un deseo de agilización de las estructuras industriales cinematográficas, lo que implica ofrecer una oportunidad de análisis de los mecanismos del film en su primordial concepción como mercancía (...) Cuestionar el papel de las revistas de cine significa cuestionar su operatividad y el papel que juegan dentro del aparato cultural como reproductoras de ideología.⁴⁰⁶

Así las cosas, era necesaria, además de una línea editorial renovada —lo que apenas marca rutinas de trabajo y orientaciones temáticas— una metodología que uniformizara la labor investigadora de los redactores bajo unas premisas. El grupo que asumió el control de la cabecera pretendió transformar la revista en un frente de lucha dialéctica adscribiéndose a los que «luchan por romper los códigos dominantes al servicio de las clases detentoras del poder económico»,⁴⁰⁷ lo que implicaba no sólo a los realizadores, sino que, ateniéndose a que la crítica era utilizada por parte de la industria cual producto subsidiario, también al

⁴⁰⁶ Joan Prats, «En la búsqueda de una metodología», *Film Guía*, n. 14 (1977): 4..

⁴⁰⁷ *Ibid.* 4.

cuestionamiento de los receptores de la revista en la idea de que no fueran meros ojos pasivos y se implicaran en la transformación del aparato. Las medidas que pretendía llevar a cabo la revista serían reconocer y alentar a aquellos que en España trabajaban por un cine popular, y también:

...establecer unos presupuestos combativos de lucha material que pongan de manifiesto el auténtico carácter reproductor de ideología dominante que caracteriza a la mayor parte del cine al que tiene acceso la mayoría de la población (...) ruptura total con las antiguas formas de producción de la revista, relacionadas dialécticamente con la ideología cinéfila que primordialmente la sustentaba.⁴⁰⁸

La aplicación en la práctica de estos postulados se había de evidenciar en la crítica, que tenía que girar alrededor de los conceptos de realidad y verosimilitud, aunque despojados de la condición de inseparabilidad de la que venían imbuidos, puesto que este tipo de cine, en sus palabras, no muestra la realidad tal como es, sino que la ajusta al espacio trazado por el aparato dominante y refrendado por un estamento a su servicio: «el calificativo arte es otorgado por unos “individuos-técnicos” en la especialidad al servicio de unos intereses de clase; clase que no puede ser otra que la poseedora de los medios de producción materiales/intelectuales».⁴⁰⁹

O lo que es lo mismo, si los críticos forman parte del círculo de la creencia otorgando un valor simbólico a los filmes que critican en función de su adscripción ideológica, entonces ellos se planteaban «desentrañar los mecanismos de significación dominantes de un cine que pretende reemplazar la realidad por unas prácticas ideológicas represivas»;⁴¹⁰ y esto no se consigue rescribiendo códigos, sino con un «metalenguaje que comentará criticándolas unas fórmulas ya periclitadas» —el cine narrativo del modelo hollywoodiense— «que manifestándose como sucedáneo de la realidad aboga en última instancia por la no consideración primigenia de la imagen como lo que es: un signo sometido a manipulación».⁴¹¹

Por lo tanto, se aprestaban a combatir la consideración de que una imagen es un producto inocuo, demostrando que la sintaxis narrativa del cine no es una condición o la única forma de realización cinematográfica, es un mecanismo ideológico impuesto. Esto suponía el proyecto de rastrear las huellas de aquello que, al no supeditarse a los códigos de los discursos que le preceden, problematiza sobre aspectos de la realidad que han quedado soslayados o trastocados por la visión unificadora de un modo de representación

⁴⁰⁸ Joan Batlle, «Del cine y de la realidad», *Film Guía*, n.14 (1977): 5.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ *Ibid.*

institucional. Sin embargo, este propósito se vio truncado al poco tiempo, pues la publicación solamente duró un número más.

La Mirada consistió en un efímero espacio de militancia teórica. Un año después de acabada la andadura de *Film Guía*, varias de sus firmas se reencontraron en una apuesta de Domènec Font en la que asumió el rol de editor compaginándolo con el de secretario de redacción, labor que compartiría con Joan Batlle a partir del segundo número. Por su parte, la dirección periodística corrió a cargo de Laura Palmes y la coordinación de los colaboradores de Madrid fue función de Ricardo Bellés. El Consejo de redacción estuvo formado por Joan Batlle, Alberto Cardin, Juan Miguel Company, Alberto Fernández, Domènec Font, Ramón Font, Francesc Llinás, Javier Maqua, Julio Pérez Perucha, Jesús González Requena, Ramón Sala, Lorenzo Vilches y José Luis Téllez, mientras que los colaboradores fueron Ferrán Alberich, Román Gubern, Federico Jiménez, Juan Cueto, Vidal Estévez, Alberto Ruy Sánchez, Fernando Jiménez, Ignacio Ramonet, Chema Prado, Javier Vega, Juanjo Vázquez, Santos Zunzunegui, Serge Toubiana, Armand Mattelard, Danièle Dubroux, José María Sierra, Serge Daney, Jesús Garay, Carlos Piñeiro, Luis Javier Álvarez, Pepe Ginés, Iván Aranda, José Ángel Rebolledo, Javier Aguirresarobe, Claude Degand, Philippe Sollers, Marcelline Pleyne y El Cubri (seudónimo del trío de artistas gráficos Pedro Arjona, Saturio Alonso y Felipe Hernández Cava). No todos ellos llegaron a aportar textos, siendo los más asiduos Joan Batlle, Jesús González Requena, Juan Miguel Company, Jesús Garay, Francesc Llinás, Javier Maqua y Alberto Cardin. La presencia de críticos franceses se vio reducida a las colaboraciones puntuales de Pleyne y Sollers con artículos en el dossier sobre cine pornográfico (n. 1, 1978), Toubiana fue entrevistado dentro de la sección *Semana Cahiers* (n.2, 1978) y Degand firmó un artículo sobre la industria cinematográfica americana en el decenio 1967-1977 (n.4, 1978). La corta vida de la publicación no permitió ver en qué podría haber consistido la presencia del resto de los redactores nombrados en la mencheta.

Ya desde la contratapa de su primera edición se anunciaba la continuación del plan truncado en *Film Guía* por el que querían ser: «una plataforma de intervención teórica en y desde el sector del cine para todos aquellos que vean en el placer y la teoría un frente de lucha (de clases)».⁴¹² *La Mirada* contó con apenas cuatro ediciones, la primera aparecida en abril de 1978 y la última en octubre de ese mismo año. Estos exiguos volúmenes dejaron el germen de lo que luego sería *Contracampo*, con lo que de algún modo se convirtió en una

⁴¹² *La Mirada*, n. 1 (abr. 1978): 1.

bisagra entre esta última y el periodo final de *Film Guía*. Los problemas de subsistencia fueron predominantemente económicos, dado que pretendían la autofinanciación de la publicación por medio de las suscripciones de los lectores. Tenían la intención de ser autosuficientes, habiendo nacido de un «pequeño capital y acciones nominales de 10.000 ptas», con el claro interés de no depender «de ningún grupo financiero, patriarca o señor editor». ⁴¹³

A diferencia de su predecesora, *La Mirada* contaba con secciones bien definidas, con una mayor confianza en los temas que el grupo consideraba los primordiales a la luz de su enfoque metodológico, muy similares a las que incluirá luego *Contracampo*, a saber: «Puzzle» (noticias y valoraciones variadas), «Aparato» (dedicada a evaluar el sector productivo del campo), «Documentación» (textos imprescindibles de la teoría cinematográfica), «Dossier» (un monográfico) y «Críticas». El tono de las secciones hacía hincapié en los géneros periodísticos interpretativos, siempre de la mano de la línea editorial de fuerte contenido ideológico, aunque evitando el subjetivismo de los géneros de la opinión y aportando bases teóricas que no excluían aportaciones de otros medios; por ejemplo, en el segundo número se incluyó de manera excepcional una sección llamada «Semana Cahiers» dedicada a este festival que tuvo lugar en las filmotecas de Madrid y Barcelona en marzo de 1978. Fue precisamente la presencia de Toubiana lo que propició que el equipo de *La mirada* se acercara con la inquietud de trazar la historia de los vaivenes metodológicos (de la cinefilia a la militancia, del autodidactismo al teoricismo) de la publicación francesa, de la que se sentían deudores:

...los errores y aciertos, las disgresiones y las piruetas de la revista gala (revista todavía poco conocida en España. y mucho menos leída) podían jugar el papel de punto referencial para LA MIRADA con todo lo positivo y lo negativo que pudiera extraerse de ello (...) La heterogeneidad del equipo de redacción de LA MIRADA, aunque positiva en sí, lastraba en este caso aquellos mínimos puntos de fijación necesarios para confrontar ordenadamente toda la práctica histórica de "Cahiers".

(...) lo más propio en estas breves líneas tal vez sea dar cuenta de una deuda contraída con "Cahiers" por toda una generación crítica europea en la que, de una u otra forma, nos ubicamos. ⁴¹⁴

A través de sus páginas se percibía que era un medio de tipo militante en el que la inmensa mayoría del índice hablaba de textos relacionados con el aparato de producción cinematográfico, y el análisis teórico puro («Burguesía y aparato cinematográfico», «Relato y autor», «Elementos para el análisis de un aparato ideológico»), si bien muy potente,

⁴¹³ Ibid.

⁴¹⁴ Domènec Font, «Semana Cahiers», *La Mirada*, n.2 (may. 1978) : 31.

conformaba alrededor de un tercio de las aportaciones. Estos afanes quedaron más patentes en el siguiente número:

Nacimos como instrumento de reflexión política e ideológica en el sector, con un intento de inscribir un trabajo de aproximación materialista en un campo tan virgen y, a su vez, tan compartimentado como es el cine, buscando el andamiaje que sostiene el aparato cinematográfico español como aparato ideológico-cultural instrumentalizado y dependiente.⁴¹⁵

De esta declaración de intenciones se desprenden dos aspectos: en primer lugar, que en 1978 el campo de los estudios de cine en España era una disciplina todavía por construir, cuyo «andamiaje teórico» había sido colocado por un aparato ideológico dependiente de factores externos a sí misma; y, por otro, que su vocación de reflexión acerca de un objeto construido sobre bases endebladas no provenía meramente de una intención de refuerzo, sino de reconstrucción de los fundamentos para el mejor sostenimiento de la estructura.

A diferencia de *Film Guía*, en la que la cinefilia de los primeros tiempos la centraba en los cines americano y europeo en mayor medida, si bien el cine español no estaba excluido de las críticas a los estrenos más sonados, en *La Mirada* empezó a tener una mayor cabida la reflexión teórica sobre filmes locales, pues era tiempo de aplicar los esfuerzos al contexto en el que se quería ejercer la lucha ideológica, de lo que ya se dio cuenta en el capítulo 1. Así, el tercer volumen cambió el editorial por un artículo opinativo en el que se describían las situaciones de falta de libertad de expresión todavía presentes debido a la herencia de un ordenamiento jurídico que no había sido reformado. Aprovechaban ese espacio para denunciar que el cine era la rama cultural más lastrada y que encima había de competir con los productos de otros países que comenzaban a llegar masivamente, aunque con retraso. Asimismo, quisieron abrir del todo la puerta entreabierta por publicaciones de corte histórico sobre los cines de las nacionalidades:

Tras el comentario en *Film Guía* de *La ciutat cremada*, *La Mirada* abordará los pasos dados en el doblaje y subtitulación en las lenguas nacionales, en la descentralización de la industria y sus contradicciones, la competencia para NO-DO del *Noticiari Català*, creado por Institut de Cinema Català y orientado a poner las bases de un cine propio.⁴¹⁶

Probablemente, el documento programático más importante aportado por *La Mirada*⁴¹⁷ haya sido «Teoría del cine», que reunía las aportaciones de una mesa redonda organizada

⁴¹⁵ «Empezamos mal», *La Mirada*, n. 2 (may. 1978): 1.

⁴¹⁶ Nieto, *Cine en papel...*, 269.

⁴¹⁷ Dada su escasa permanencia en el tiempo es posible echar un vistazo a todos los temas contenidos. Aparecieron en sumario artículos sobre el NO-DO, la libertad de expresión, el festival de Molins de Rey, el especial Semana Cahiers, la relación entre burguesía y aparato cinematográfico, la nueva ley del cine, un certamen de carteles, la transcripción de una importante mesa redonda

por la Fédération Française des Ciné-Clubs y formada por Christian Metz, Michel Fano, Jean-Paul Simon y Noel Simsolo, cuyas declaraciones habían sido recogidas originalmente por el crítico Gaston Haustrate para el número 221 de la revista francesa *Cinéma 77* (mayo 1977) de la que era redactor jefe; la traducción había corrido a cargo de Ramón Sala.

La mesa tenía por objeto tres problemas fundamentales a los que se enfrentaba en ese momento la teoría cinematográfica: la ruptura del corte teoría/práctica, el lugar que ocupaba el cine en la reflexión general sobre el arte y las posibles bases de una divulgación teórica. El trasfondo de esta reunión era la exposición de cine experimental que en enero de 1976 había tenido lugar en Beaubourg suscitando una serie de reflexiones, empezando por la reducción a considerar el cine en términos de oposición vanguardista-comercial, lo que llevaba al cuestionamiento metodológico sobre cómo definir al objeto-film. Este coloquio organizado por el Office de Création Cinématographique bajo el título «Théorie et Recherche Cinématographique» ayudó a una unificación teórica aupando a la semiología, razón por la que *La Mirada* lo incluye en una declaración de intenciones de su primer número. Entre las hipótesis de partida había estado la consideración del espacio ocupable por la crítica cinematográfica de corte teórico:

Así pues una de las bases de nuestro coloquio era hacer reconocer la existencia del cine y las investigaciones que le conciernen, pues estamos todavía en la más perfecta ilegitimidad: un crítico de cine no puede permitirse -sin recibir burlas o exclamaciones de desprecio- el empleo de vocabulario “complicado”; mientras que

sobre teoría cinematográfica sobre la que nos detendremos más adelante, un amplio dossier acerca de los mecanismos del cine pornográfico, unas notas acerca de Buñuel y largas críticas a *Padre Padrone* (Vittorio y Paolo Taviani, 1977) y *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966), estrenadas en España ese año. También se habló de los doblajes autonómicos, la situación judicial de Els Joglars, las propuestas en materia cinematográfica del PSOE, la SGAE, la represión, la contratación de personal técnico y de los actores con la opinión de Comisiones Obreras, el cine de autor, y se incluyó una entrevista a Serge Toubiana. Las críticas más extensas fueron sobre *L'age d'or* (Luis Buñuel, 1930), *Valentino* (Ken Russell, 1977), *Fiebre del sábado noche* (John Badham, 1977) y *Exodus* (Otto Preminger, 1960).

En el tercer número se abordaron el Noticiari Catalá, las taquillas, el libro de historia del cine español de García Escudero, unas consideraciones sobre la propuesta del PSOE, una muestra de Basis Films, un dossier confeccionado por Javier Maqua sobre Historia y Cine con textos de Barthes («El discurso de la historia», «Los romanos en el cine») y Baudrillard («La historia: un escenario retro») que hacía especial énfasis en la Guerra Civil y la memoria, un especial del cineasta chileno Raúl Ruiz, una crítica al anime *Mazinger Z* en la estrenada sección de TV, como también textos crítico-teóricos que cuestionaban el melodrama y la masculinidad del medio audiovisual («Maquillando el melodrama», de Jesús Garay, y «La soberanía del falo», de Domènec Font).

En el volumen final se trataron la cuota de pantalla, el festival de San Sebastián, el programa de la Filmoteca Española, el panorama del cine en Edimburgo y en Bilbao, el Primer Congreso del Cine Español, la actualidad de Hollywood (textos teóricos de aparato ideológico e industria). Hubo entrevistas a Berlanga, Bigas Luna y Pepón Coromina, como también una crítica a *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1978) y otra a *Bilbao* (Bigas Luna, 1978).

para otras artes se tiene toda la legitimidad de hacerlo. Esta ausencia de legitimación se encuentra por todas partes; si uno examina por ejemplo cómo el cine ha entrado en la Universidad, se constata que la legitimación ha venido de lo político y no del cine.⁴¹⁸

El estado de ilegitimidad denunciado por los participantes de la mesa redonda guarda una doble causa: por un lado, la inexistencia de una circulación de ideas que pusiera en relación las investigaciones científicas con las prácticas críticas; y, por otro, una certificación política del objeto de estudio impregnada del uso que le ha dado la izquierda en su labor de contrainformación con los debates sobre lenguaje e ideología y el “asalto al poder cinematográfico” que reclamaba Glauber Rocha en Pesaro en 1968.⁴¹⁹

El coloquio había conseguido poner de manifiesto, asimismo, el problema del trabajo intelectual del espectador con relación al filme ante la escasez de lenguaje técnico vulgarizado por una crítica a la que le faltaban estos conocimientos y que además despreciaba en gran medida la escritura (reposada, especulativa) sobre el filme, arguyendo que no es posible atacar al cine de Hollywood y denunciar sus estructuras dominantes sin antes demostrar cómo funcionan.

La militancia de *La Mirada* se volvía palmaria en artículos del tipo de «Burguesía y aparato cinematográfico», (Jesús González Requena, 1978) con el que prácticamente se inauguraba la publicación y que hacía explícito el posicionamiento ideológico de la revista:

En el orden de nuestro discurso, la reflexión sobre el Aparato Cinematográfico del Estado español ocupa un lugar determinante. Un trabajo de lectura y escritura sobre cine no puede ser ajeno a la problemática específica de un sector en el que, de una u otra forma, estamos ubicados.⁴²⁰

En este texto se abordaba un recuento de los elementos heterónomos del periodo franquista: aparatos burocráticos que se imponen sobre los ideológicos, censura de la actividad privada, gestación de una burguesía cinematográfica, hasta que el nuevo modelo económico de los años sesenta forzó a la liberalización y con ello a la relativa relajación ideológica. El ascenso de una nueva burguesía iba a impulsar un régimen democrático: «Los nuevos criterios económicos y políticos coinciden en señalar al Aparato Cinematográfico como uno de los primeros en experimentar formas -aunque muy limitadas- de autonomía».⁴²¹ El Nuevo Cine Español, desde esta perspectiva, habría debido su existencia a una necesidad de la sociedad capitalista, que se fijaría en los filmes por su valor de

⁴¹⁸ «Teoría del cine», *La Mirada*, n. 1 (abr. 1978): 32.

⁴¹⁹ Zunzunegui, «El estupor de lo nuevo», 153.

⁴²⁰ «Aparato», *La Mirada*, n. 1 (abr.1978): 12.

⁴²¹ Jesús González Requena, «Burguesía y aparato cinematográfico», *La Mirada*, n. 1 (abr.1978): 13.

cambio. El análisis materialista ofrecía otro punto de vista acerca del cine en cierta medida arriesgado de los años posteriores:

La imposibilidad de competir contra los altos presupuestos característicos del film americano, fuerza al capital cinematográfico español más competitivo a orientar su producción hacia una serie de temas y enfoques ideológicos desde los cuales se pueda hacer frente a la competencia -en ascenso- de films europeos “de autor” o más o menos “cultos y críticos” plantea igualmente la exigencia de esta nueva orientación.⁴²²

Se aprecia en estos párrafos que el punto de partida de la reflexión del medio es el filme en cuanto que integrante de una economía de mercado, su posibilidad de existencia o no viene cifrada en esa condición, frente a la que se puede ser complaciente, como en el ejemplo de los filmes que no se cuestionan su producción, o comprometido y usar el medio con el fin de hacer visible esta circunstancia. Las críticas de la revista, encaminadas en su sentido práctico a constituir una reflexión teórica con la complicidad del lector, se sitúan en esta segunda opción, lo que les permite aproximarse a iniciativas de producción por fuera de los cauces comerciales y con intención de agitación política tanto como a las películas que desafían ideológicamente desde el discurso, sea el dominante o no.

Una muestra de la fecundidad de esta perspectiva sobre los elementos compositivos de la imagen cinematográfica es el argumento expuesto en «Mirada y representación» por Juan Miguel Company: «La función ideológica en el cine dominante del *raccord* de mirada es la de crear un espacio representativo que propicie bien la pura emocionalidad del espectador (...) o bien identificaciones alternantes con los interlocutores».⁴²³ La imbricación ideológica en los aspectos discursivos, una vez extinguida *La Mirada* aunque todavía presente en los primeros números de *Contracampo*, irá perdiendo su relevancia en favor de una relación más empírica con los dispositivos de la enunciación. Lamentablemente, su corta andadura no permite vislumbrar qué hubiera podido ser de su proyecto editorial, que fue retomado en gran parte por *Contracampo*, si bien se contemplaba para el quinto número una entrevista a Gilles Deleuze con relación al psicoanálisis que, a diferencia de otros materiales también adelantados en la contraportada, no fue recuperada por su sucesora.

Los paradigmas de investigación en estas revistas se insertaron a través de tres vías: el *transfert* documental directo, es decir, la traducción de textos arquetípicos o incluso canónicos; la cita acreditativa de un corpus de autores consagrados y consagradores de ese paradigma en cuestión; y, finalmente, la incorporación ya vulgarizada en los artículos de

⁴²² Ibid., 18.

⁴²³ Juan Miguel Company, «Mirada y representación. A propósito de El viaje a Mannheim, de Augusto M. Torres», *La Mirada*, n. 3 (jun.-jul. 1978): 28.

creación propia, redundando en la creación de nuevos cauces de pensamiento y conceptualización locales.

Mientras que en *La Mirada* había un mayor peso del recurso a la citación de quienes llevaban adelante los dos paradigmas, el althusseriano en lo político y el semiótico en lo concerniente a la imagen, en *Contracampo* empezó a dominar la teoría creada por exponentes locales, de los que cabe destacar por su prolífica producción a Jesús González Requena, Juan Miguel Company y Santos Zunzunegui, seguidos por José Luis Téllez y Vicente Sánchez-Biosca. El paradigma althusseriano de los aparatos culturales del Estado, muy presente en *La Mirada*, irá perdiendo relevancia en estas aportaciones originales, que dejarán de lado el análisis neomarxista del hecho cinematográfico, privilegiando la triada discurso-enunciación-texto fílmico.

Por todo ello, *Contracampo* supuso la consolidación de una metodología. Unos meses después de desaparecida *La Mirada*, Francesc Llinás decidió rescatar la empresa abruptamente abortada y crear con unos ahorros la revista *Contracampo*, cuyo título era ya una declaración de intenciones: la de mostrar una imagen opuesta a la que había dejado el imaginario manipulado de los años anteriores, una imagen que siempre había permanecido allí en estado latente. Por otro lado, y en cuanto a la investigación que nos compete, la idea del contracampo explicitaba el afán de construir un punto de vista nuevo, refractario a aquel espacio heterónimo de su tiempo.

Llinás asumiría la tarea de editor y la directora sería Mercedes Jansa. Jesús González Requena ocuparía el cargo de secretario ejecutivo junto a Vicente Sánchez-Biosca y de secretario de redacción junto a José Vicente G. Santamaría, Ramón Sala y Alberto Fernández-Torres. Del área de documentación se encargarían Ignasi Bosch (seudónimo de Llinás), Jesús González Requena (n.8) y Marcia Fuster (n.14). La secretaria técnica sería ocupada por Vicente Benet. El Consejo de redacción se conformó de Joan Batlle, Juan Miguel Company, Alberto Fernández Torres, Ángel Fernández Santos, Román Gubern, Julio Pérez Perucha, José Luis Téllez, Javier Vega, Santos Zunzunegui (n.18) y Jenaro Talens (n.38). El Consejo editorial estuvo formado por Juan M. Company, Román Gubern, Jenaro Talens, Santos Zunzunegui y Tom Conley, de la Universidad de California-Berkeley.

Editada entre abril de 1979 y el otoño de 1987, *Contracampo* fue una revista cuya redacción e imprenta estaban en Madrid, si bien muchos de sus colaboradores eran de Barcelona, Valencia y el resto de España. Trabajaron en ella durante sus nueve años de vida, a veces puntualmente, a veces de manera reiterada: Francisco Avizanda, Iván Aranda, José de la

Colina, Domènec Font, César Santos Fontenla, Jorge Urrutia, Juan I. Francia, Jesús Caray, Jorge Lozano, Carlos L. Piñeiro, Chema Prado, José García Vázquez de Haro, José María Guajardo, Publio López Mondéjar, M. Vidal Estévez, Ángel Beltrán, Manuel Palacio, José María Guajardo, Vicente Ponce, Javier Codesal, Miguel Castelo, Fernán Marín y Francisco Moreno.

Fue a partir del número 40-41, correspondiente a 1985-1986, que la revista, que atravesaba dificultades económicas, pasó a estar financiada por la Diputación y el Ayuntamiento de Valencia gracias a la intervención de Jenaro Talens, que había participado desde el n. 38. Esta aportación económica salvó a la cabecera dirigiéndola hacia unos contenidos universitarios que determinaron la salida de varios colaboradores. Con la reestructuración de sus lineamientos editoriales también se reorganizó el Consejo de Redacción, que pasó a conformarse por Iván Aranda, Francesco Casetti, Javier Codesal, Ángel Fernández-Santos, Manuel Palacio, Julio Pérez-Perucha, Vicente Ponce, José Vicente Santamaría, José Téllez, M. Vidal Estévez, Rafael Tranche, Jorge Urrutia, Juan Miguel Company, Román Gubern, Jenaro Talens y Santos Zunzunegui. La mencheta informaba también de los centros universitarios a los que estaban adscritos, con una clara intención institucional y como garantía de solidez teórica. Sin embargo, *Contracampo* no consiguió sobrevivir más allá del siguiente número tras su agregación al ámbito de la Universidad de Valencia.

Las secciones se mantuvieron prácticamente sin alteraciones más que las que mandaba la actualidad. El sumario incluía los bloques «Editorial» y «Mesa revuelta» (consideraciones de diversa índole, desde noticias hasta denuncias o cartas, pero todas con el común denominador de exponer la opinión de la redacción al respecto), y luego una crítica de fondo sobre alguna película acompañada de entrevista a su autor, información del estado del campo cinematográfico español, un artículo de corte académico, un artículo de algún cineasta o teórico fundamental⁴²⁴, análisis de obra, diversas críticas (que incluía tanto estrenos como películas que no habían llegado en su momento a las pantallas por la censura

⁴²⁴ Nos referimos a «El cine y el arte popular», de André Bazin (n. 1); «Textos sobre cine», de Bertolt Brecht (n. 4); «Plataforma cinematoráfica», de Boris Arvatov (n. 6); «Perspectivas», de Sergéi Eisenstein (n. 7); «Contra la permisividad del Estado», de Pier Paolo Pasolini (n. 9); «La fijación del hecho cinematográfico», de Osip Brik (n. 12); «Ideología y poética», «El gag en Chaplin» y «El cinema impopular» de Pasolini (n. 15); «Diderot, Brecht, Eisenstein» y «Pasolini-Saló», de Roland Barthes (n. 17); «Las posibilidades del cine y los defectos del pasado», de Vsevolod Meyerhold (n. 18); «Los orígenes del “toque Lubitsch” », de Lotte Eisner (n. 27); «La nueva etapa del contrapunto del montaje», de Eisenstein (n. 29); «Proposiciones», de Walt Disney (n. 30); «El director de fotografía», de Gregg Toland (30); «Dar en el blanco», de Jacques Lacan (n. 32); «Psicología del film», de Hanns Sachs (n. 32); «Textos sobre cine», de Man Ray (n. 40-41).

y otros menesteres), «Carnet» (una sección sobre las películas vistas en las filmotecas) y «Libros».

Contracampo retomó en cierto modo el espacio dejado por *Nuestro Cine* en su oposición a la crítica vertida en los medios generalistas⁴²⁵ aunque desde la perspectiva del Nuevo Frente Crítico. En sus casi nueve años de vida reflejó las vicisitudes de un campo en reconstrucción, con lo que las temáticas abordadas en sus editoriales se podrían agrupar en tres tipos: denuncia de los vestigios de autoritarismo en el campo cinematográfico, dificultades de subsistencia para un medio independiente como el suyo y alineamiento con el pedido de mejores condiciones laborales y legales para el sector. A pesar de su tono combativo de izquierda y de su anti-idealismo, reconocieron la aportación de publicaciones anteriores (*Nuestro Cinema*, *Objetivo*, *Cinema Universitario*, *Nuestro Cine*, *Ensayos de Cine*, *Griffith*, *La Mirada*) y de autores pioneros como André Bazin. En su primer editorial se denominaron a sí mismos una unión de escritores y teóricos del cine que detectaban «el escaso hueco existente en la parca prensa cinematográfica española, [d]el estudio del hecho cinematográfico a partir del análisis de sus elementos materiales (el propio film, la industria, etc.)».

Ya la mención del aspecto material implicaba una crítica de tipo marxista y el querer polemizar sobre los problemas del cine en crisis. La acción se encauzó en cuatro líneas principales: el cine español desde la óptica de la producción, como industria; la teoría del cine a partir de estudios de corte académico; la historia del cine, centrada en la época clásica, y un último interés, a medio camino entre la mediación y el consumo, pues se centraba en la actualidad, en la crítica de los filmes recientemente aparecidos y en los libros sobre el tema.

Enunciaron en estas primeras páginas su deseo de un cine «plenamente democrático» e instaron a ser un espacio de discusión y de punto de partida de una cinematografía «que responda a las clases populares de nuestro país».⁴²⁶ Nuevamente, al igual que en *La Mirada*, la postura era explícitamente la de crear un público a partir de un pensamiento libre de las estrecheces de la censura ya extinta, aunque presente todavía en algunas estructuras que fuera capaz de conformar un campo autónomo, entendiendo que sin cuidar al espectador no se podría avanzar hacia unas filmografías con pretensiones estéticas y políticas. Así lo explicitaron en su siguiente volumen, aduciendo que una de las causas de la agonía del cine

⁴²⁵ Monterde y Nieto, *La prensa cinematográfica en España...*, 338.

⁴²⁶ «Editorial», *Contracampo*, n. 1 (abr. 1979): 4.

español era que tenía eslabones muy débiles que podían desaparecer ante la falta de medidas, de congresos y declaraciones sindicales, pero sobre todo de una «cálida corriente de opinión», es decir, de un público experto que consolidara el espacio del pensamiento fílmico. La manera de gestarlo, creían, era mediante debates que posibilitaran «tales estados de opinión».⁴²⁷

Es destacable el afán del medio por cubrir los tres aspectos del campo cinematográfico todavía en expansión: lo que atañía a los sectores productivos, dando cuenta de las noticias que tenían que ver con quienes hacían el cine; lo relativo a la mediación que crea cultura cinematográfica, el aparato teórico; y lo que interesaba al público amplio, que eran las críticas de los filmes. *Contracampo* apostaba claramente por la educación cinematográfica a través de la teoría adelantando, en lo posible, el tiempo perdido por culpa de la censura, orientación muy marcada por los debates paradigmáticos de la época, y por el que la inmensa mayoría de los artículos teóricos —fundamentalmente firmados por Jesús González Requena y Juan M. Company— estaban influidos por la semiología, las aportaciones del psicoanálisis lacaniano y, en los casos en los que el análisis de obra perseguía fines ideológicos, por diversos exponentes del marxismo, como Lukács o Gramsci, que hacia 1980 dejan de aparecer nombrados y van perdiendo relevancia frente a los exponentes de la lingüística y la teoría literaria (Luis J. Prieto, Jorge Urrutia, Christian Metz, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Gerard Genette, Émile Benveniste, A. J. Greimas, Roman Jakobson, Roland Barthes, Iuri Lotman, Umberto Eco, Roman Jakobson), y también frente a Noël Burch, Francesco Casetti, Gianfranco Bettetini, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Michel Foucault, Jacques Lacan.

No obstante, eso no inhibía que ya en el número 3, y probablemente por mayor claridad periodística, se centraran en uno o dos autores de los que recorrían su filmografía centrándose en aspectos concretos de su práctica enunciativa, o que en ocasiones rescataran entrevistas propias o traducidas de otros medios, predominantemente franceses, con los que caracterizar al realizador. Monterde y Nieto encuentran que la revista estableció de este modo una diferencia sustancial con sus predecesoras:

La mayoría de las veces los posicionamientos teóricos de *Contracampo* pueden deducirse de las críticas, análisis y dossiers, donde encontramos citas a buena parte de los teóricos y analistas situados en los diversos estructuralismos y postestructuralismos. En este sentido, la revista continúa la senda marcada por sus antecesoras *Film Guía* y *La Mirada*, pero presenta algunas diferencias: por una parte, ya no será necesario explicitar en todo momento los referentes teóricos que

⁴²⁷ *Contracampo*, n. 2 (may. 1979): 4.

rigen el ejercicio crítico, aunque evidentemente siguen existiendo; por otra, el tono combativo de las anteriores será sustituido poco a poco por otro más reflexivo y analítico, llegando la revista incluso a mostrarse permeable y aceptar lo denostado con anterioridad.⁴²⁸

Al igual que ocurría con *Film Guía*, en ocasiones el editorial no aparecía, y las opiniones sobre la actualidad del sector se vertían en la variedad de piezas cortas (columnas de opinión, sueltos interpretativos) con los que abría la revista. De hecho, en su número 21 reconocieron que la sección editorial no podía ser fija porque la situación del ambiente cinematográfico español era «aburrido, uniforme y monocorde».⁴²⁹ No iban, por tanto, a

...desgranar editorial tras editorial señalando, con vocación misionera, el tipo de cine u organización cinematográfica que aquí y ahora requiere nuestra sociedad. Pero a tan meritorio empeño se oponen dos obstáculos insalvables. Primero: no estamos en los años 50 ni es hora de luchar contra el infiel. Segundo: no somos sección de partido, sindicato, o secta alguna; y, por tanto, el colectivo que hace la revista no parece dispuesto a discutir «oficialmente» el modelo general de cinema que requieren paisaje y paisanaje.⁴³⁰

En su cuarto número, el editorial repasó la asamblea convocada en junio de 1978 por las centrales sindicales y la manifestación para exigir medidas que el gobierno había desoído, como también que en diciembre de ese año se hubiera celebrado el I Congreso Democrático del Cine con la ausencia del partido gobernante. El siguiente editorial volvió a versar sobre el sector productivo y su desaprobación a que no se hubiera podido llegar a un acuerdo que favoreciera la cuota de pantalla del cine local. La denuncia de los negocios de los sectores de la distribución y la exhibición se repetiría más tarde, en el número 15, con la situación monopolística que sufrían las poblaciones rurales y los barrios populares a las que los distribuidores no deseaban llevar las películas, una política que afectaba al pequeño empresario, que no iba a asumir los costes que se les solicitaban. El tema de la cuota de pantalla reapareció en las páginas del número 23 con el pedido de esta medida proteccionista, una intromisión estatal que la industria necesitaba, decían, con el propósito de confrontar a las producciones foráneas.

Los números 8 y 9 pusieron en su mira a los casos de prohibición de exhibición de *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1980) y la retirada de la protección oficial a *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979). De este último denunciaron la censura económica que supuso el uso de un resquicio legal en torno a las imágenes de archivo e hicieron un ejercicio de autonomía al defender la separación entre el poder político-económico y el autotelismo de las definiciones de un sistema artístico, un uso que recuerda al tono de los “jóvenes turcos”

⁴²⁸ Nieto, *Cine en papel...*, 261.

⁴²⁹ *Contracampo*, n. 21 (abr.-may. 1981): 4.

⁴³⁰ *Ibid.*

en su encendida reivindicación de la independencia del crítico: «quien juzga la calidad es el propio ministerio, según el tradicional jurado (o comisión) nombrado a dedo. Nosotros podemos discutir (o no) el acierto de los premios concedidos a **El proceso de Burgos** [en negrita en el original] en diversos festivales cinematográficos. Pero el ministerio no».⁴³¹

En el número de junio de 1980 (13), el artículo «Film, texto, semiótica», de Jesús González Requena, comenzaba estableciendo el orden de los conceptos que nuclearían el trabajo de *Contracampo*: «*Texto, escritura y significancia* constituyen los conceptos nodales de los últimos veinte años en los trabajos de Jacques Derrida, Roland Barthes, Jacques Lacan y Julia Kristeva».⁴³²

De esta manera, estudiar el filme como texto era verlo como un lugar de escritura y un lugar material de una práctica específica, un espacio que se concreta por la ejecución de dicha práctica. De acuerdo con el crítico, las teorías precedentes no buscaban más que sustancias externas a la materialidad de la película, las posiciones idealistas y marxistas la habían recubierto de sentidos convirtiéndola en un espacio de ilusión o de mimesis.

En el número 14 recordaron las Conversaciones de Salamanca comparando sus resultados con los de las reivindicaciones del I Congreso Democrático del Cine español, asumiendo que aquellos encuentros de los años cincuenta habían servido para legitimar el trabajo democrático cinematográfico ante la opinión pública, si bien su error había sido intentar que los falangistas y los reaccionarios quisieran adoptar un programa que salvara al cine. La falta de una política cultural coherente y consensuada era la razón de la situación de crisis del sector, puntualizaron en el número 16 ante los continuos cambios de ministros de Cultura, volviendo patente un desinterés por este sector, ya que «Para nuestros gobernantes, la cultura es un lujo».⁴³³

También apareció en sus primeras páginas la cuestión de la emisión de películas españolas en TVE, que en opinión del medio programaba filmes poco adecuados, algunos por ser declaradamente anticomunistas y otros por emitirse con los cortes a los que los había sometido la censura, reservando las franjas más provechosas al cine americano mientras las películas autóctonas con valor se emitían en la segunda cadena —que todavía no había llegado muchas partes de España. La televisión era un contrincante muy poderoso de las salas de cine y del que se quejaban habitualmente los exhibidores, por lo que *Contracampo*

⁴³¹ *Contracampo*, n. 8 (ene. 1980): 4.

⁴³² Jesús González Requena, «Film, texto, semiótica», *Contracampo*, n. 13 (jun. 1980): 51.

⁴³³ *Contracampo*, n. 16 (oct.-nov. 1980): 4.

señaló la necesidad de normalizar las relaciones entre el sector y la televisión pública pidiendo que la compra de filmes españoles no fuera la única medida de apoyo, sino que se realizaran adelantos por recaudación y se brindara financiación a los proyectos cinematográficos. El sistema impulsado por UCD para la realización de filmes para TVE había conseguido que sólo lograran concursar unas productoras bajo unas condiciones de conservadurismo temático y de calidad asociada a gasto.

Otra de las áreas del campo cinematográfico español en la que se fijaron los redactores de *Contracampo* fue en la falta de divulgación de las actividades de la Filmoteca Española, constatando, a raíz de un ciclo inédito, el desinterés de la prensa generalista por el cine menos en boga. Asimismo, los cambios legislativos tuvieron su espacio: la revista se hizo eco de la aparición en el BOE de la ley del cine de 1977 tanto como de las enmiendas que el PSOE había presentado sobre las tasas de doblaje, las clasificaciones de las películas, las salas especiales y la transformación de la Filmoteca en un ente autónomo.

En su trigésima salida a kioscos constataron la agudización de la crisis del sector en el descenso de la realización de filmes, la consolidación de un monopolio de las multinacionales, la falta de medidas de apoyo del gobierno y la ineficacia de Cinespaña, empresa estatal que debía encontrar y abrir otros mercados a la producción local, lo que forzaba a una reflexión urgente:

Es por estos derroteros, por donde queremos que transcurra el debate en torno a la actualidad del cine español más reciente. Debate en el que queremos sentar a nuevos y jóvenes realizadores, productores y diversos involucrados en la industria (actores, críticos, técnicos) con quienes concretar medidas y alternativas válidas a esta caótica situación...

Esta fue la última vez que la revista demostró su vocación de incidencia directa en el aparato del campo cinematográfico, pues a partir del número 31 se produjo un viraje debido a cuestiones económicas que les obligó a ir menos pegados a la actualidad, con lo que se empezó a cobijar en los estudios de cine casi exclusivamente, en parte por la pérdida del interés en la militancia política de la publicación, ya en plena democracia, y en parte por las dificultades para llegar al público general ante la falta de medios. El extenso editorial versó acerca del periodo militante que dejaban atrás, puesto que

...los tiempos han cambiado, y nosotros también. Por supuesto, seguimos en la izquierda (...) con el tiempo siempre se aprende y, al menos, hemos aprendido la inutilidad de refugiarnos en grandes coartadas para justificar lo que hacemos. Y lo que hacemos, sobre todo, es escribir...⁴³⁴

⁴³⁴ *Contracampo*, n. 31 (nov.-dic. 1982): 4.

Es decir, el pensamiento sobre el cine, que hallaba en la militancia una vía de legitimidad a su ejercicio, se había finalmente despojado de esta sumisión desplegándose en actividad intelectual y estética. Se había pasado de la acción sobre el campo del poder por medio del cine a la acción sobre los campos artístico e intelectual, a lo que contibuyeron dos cosas: por un lado, se mostraban esperanzados por el resultado de las elecciones:

Los que hacemos CONTRACAMPO nos sentimos esperanzados y dispuestos a seguir colaborando (como, en la medida de nuestras modestas fuerzas, hemos hecho hasta hoy, en la clandestinidad, la tolerancia o el reconocimiento institucional de las libertades) en la elaboración y la práctica de una política cultural de izquierda.⁴³⁵

Por otro lado, constataban que no podían seguir el ritmo de la actualidad, porque la reflexión que ellos querían aportar no se los permitía, y preferían renunciar «al agobio de la actualidad, que tantas facilidades da al trabajo rutinario, para ofrecer de forma más completa materiales de reflexión e información sobre cine».⁴³⁶ Incluso, el mismo concepto de actualidad cinematográfica había sufrido cambios, tanto como la proliferación de los canales difusores del cine:

Lo intentamos, pero no lo logramos: el año que más números hemos sacado sólo les hemos ofrecido ocho. Tampoco conseguíamos ofrecer textos sobre todos los films que ustedes veían o la actualidad se nos echaba encima (...) Por otra parte, en los casi cuatro años que llevamos en la calle, han cambiado muchas cosas: y, entre ellos, el concepto de “actualidad”. La programación de la Fimoteca (si bien en escasas ciudades), el aumento de salas dedicadas a la reposición permanente de films de interés, la constante emisión de cine “clásico” en TV, la relativa difusión del vídeo, la reducción de los plazos de difusión de unan película, etc.⁴³⁷

Como se puede observar en el caso señero de *Contracampo*, la adopción de una metodología de análisis cinematográfico y filmico materializados en los parámetros de la ciencia estructuralista y postestructuralista fue alejando a los críticos más interesados en el aspecto del compromiso bajo los índices gramscianos, luckácsianos o althusserianos. Esta profesionalización hacia el lado de la Academia estuvo también sellada por la cercanía al campo académico de varios de sus miembros, especialmente de Jenaro Talens, que consiguió el apoyo de las instituciones públicas, con lo que el equilibrio de las fuerzas en el medio replicaba en buena medida el camino de la autonomización preconizado por la teoría de campos. Asimismo, en los años previos a su conversión en revista universitaria asistimos a la incorporación de varios integrantes de la publicación en la enseñanza tras las defensas de sus tesis doctorales y la obtención de cátedras que se ha presentado en el capítulo 3.

⁴³⁵ Ibid.

⁴³⁶ Ibid., 5

⁴³⁷ Ibid., 4

Los cambios desde el inicio de la andadura de *Contracampo* eran notorios: la programación de la Filmoteca se había diversificado, había más salas reponiendo filmes de interés, se emitía cine clásico en la televisión, todo ello indicativo de que se ponían al alcance de la ciudadanía los elementos necesarios para una formación cinematográfica libre. Sin embargo, la difusión del vídeo y el menor tiempo de las películas en la cartelera planteaban retos de futuro, por lo que la cabecera había de continuar desarrollando las «reflexiones sobre los films mediante su puesta en relación con esas otras reflexiones (esos otros discursos, esas otras disciplinas, estos otros métodos dirigidos hacia la pluralidad de objetos que estructuran nuestro actual camino hacia el conocimiento) que definen el ámbito de nuestra cultura».⁴³⁸ Consideraban incluso que con las elecciones legislativas (28 de octubre de 1982) habría una esperanza de transformación, dado que:

...tampoco en el terreno estrictamente cultural estos años han representado un auge espectacular: ni la investigación, ni la difusión no comercial, ni los festivales, han conseguido una suficiente estabilidad como para sentirnos mínimamente satisfechos: en este terreno España sigue siendo un país subdesarrollado (...) Los que hacemos CONTRACAMPO nos sentimos esperanzados y dispuestos a seguir colaborando (...) en la elaboración y la práctica de una política cultural de izquierda.⁴³⁹

En el número 33, el reciente Oscar otorgado a *Volver a empezar/Begin the beguine* (José Luis Garcí, 1982) y el Oso de oro a *La colmena* (Mario Camus, 1982) marcaron el editorial de la revista. Si bien el premio de la Academia de Cine norteamericana podía suponer el inicio de la penetración del cine español en Estados Unidos, cuestionaron que en lugar de haberse empleado dos millones de pesetas en la operación de publicidad y marketing que supuso aquella candidatura habría sido preferible invertirlos en una infraestructura para los productores españoles. A pesar de este éxito, estimaban que el cine español no iba a desbancar a los *blockbusters* americanos en las pantallas locales y que seguía existiendo injerencia de la administración en el campo cinematográfico al elegir los filmes que debían representar a España en los festivales.

La situación era asaz amarga entre los medios, ya que la administración no apoyaba a los proyectos que intentaban contribuir al debate sobre la cultura. Según los miembros de *Contracampo*, la democracia no había favorecido estos esfuerzos y el número de publicaciones seguía descendiendo. Esta coyuntura llevaría a que dos números más tarde, debido a la cada vez más incierta posibilidad de publicación, se abandonara del todo la actualidad y la revista se convirtiera en una publicación de corte académico bajo el auspicio

⁴³⁸ Ibid., 5.

⁴³⁹ Ibid.

de la Universidad de Valencia, lo que por otra parte no hizo más que continuar una tendencia de la que ya hablaban en 1985, un año después del fin de nuestra periodización marcada por la implantación de una nueva realidad legislativa en torno al cine en lo local y la emancipación de los estudios fílmicos a nivel mundial, según Dudley Andrew: «Nos ha interesado más la teoría, un conjunto coherente de hipótesis, susceptibles de verificación, sobre lo estrictamente cinematográfico».⁴⁴⁰

En este sentido, *Contracampo* sufrió una transformación asociada al pasar de ser un bien objetivado del mercado de los bienes simbólicos, que puede adquirirse por un precio y que es distribuido en puntos de venta, a ser un bien de valor institucional. Este trasvase opera un cambio en la valoración mercantil del producto, que tiene menos peso, y asimismo se enfrenta a una escala de evaluación diferente por tratarse de campos distintos: durante su tiempo como publicación de prensa forma parte del campo periodístico; con el auspicio de las instituciones y su giro editorial se vuelve parte del campo académico.

A partir de aquí hubo dos tendencias en el quehacer crítico de *Contracampo*: el análisis de determinadas películas agrupadas en torno a la filmografía del cineasta protagonista del número en cuestión o con motivo de una reciente emisión o exhibición de las mismas, y los artículos de teoría de la enunciación, que ponían el acento en la divulgación del método de acercamiento que los miembros de la revista, en su mayoría, estaban aplicando a los textos concretos, además del desvelamiento de las formas de la enunciación en los medios de expresión de la imagen electrónica (TV, vídeo, videoarte). En los artículos del primer grupo se podría incluso hacer otra salvedad, y es el tipo de aproximación empleado según el filme en cuestión corresponda al periodo clásico o al moderno de la enunciación cinematográfica, con un desvelamiento de los mecanismos narrativos en los primeros y una explicitación de los niveles de la semiosis en los segundos

Concluimos: si bien la inclinación de la línea editorial de los medios especializados hacia una definición del objeto del campo cinematográfico comportaba la existencia de unos conceptos desde los que acercarse a su estudio, fueron especialmente *La Mirada* y *Contracampo* las dos revistas que más se preocuparon por explicitar un método que diera coherencia a los contenidos, hasta llegar al ejemplo señero del número 42 de la última que, dotada ya de aspecto académico, se dedicaba por completo a teorizar sobre la enunciación con textos de Jesús González Requena («Enunciación, punto de vista, sujeto»), Santos Zunzunegui («¿Qué punto de vista?»), Vicente Sánchez-Biosca («El dispositivo

⁴⁴⁰ *Contracampo*, n. 39 (1985): 5.

descubierto»), Francesc Llinás («La mirada del autor»), Jesús Medialdea Leyra («¿Quién es éste?... [La dislocación del sujeto]»), Rafael Tranche («Enunciación y punto de vista en el “Burlesque”») y Luis Martín Arias («“Psicosis”. El encuentro del ojo con lo real»).

En suma, el análisis textual fue el marco metodológico asumido, y los aspectos de la denuncia de la verosimilitud y el examen retórico de la imagen fueron los materiales de derribo y deconstrucción del aparato de la enunciación.

Mas todo este aparato teórico de la enunciación se actualiza en *Contracampo* con el análisis de problemas concretos precisados de integración al paradigma.⁴⁴¹ Otros artículos de la revista tuvieron por horizonte revisar desde la semiótica los nuevos medios de imagen electrónica y sus aplicaciones estéticas, especialmente en lo que atañe a la excepcionalidad discursiva del videoarte. Santos Zunzunegui asumió la divulgación de este movimiento: pivotando sobre un montaje de inestabilidad para un espectador en movimiento entre las instalaciones, la relación de éste con las imágenes se ve desprovista de continuidad, lo que dinamita la linealidad y la unicidad del punto de vista; hay una suspensión del sentido, pues la instalación sólo exige ser mirada, no hay narratividad al estilo del cine y no se siguen tampoco las normas centrífugas de la programación televisiva.⁴⁴² Las transformaciones en el seno del arte cinematográfico debidas a los adelantos tecnológicos acaecidos en esos años finales de la revista delimitaron, quizás, la conversión del cine de medio artístico predilecto

⁴⁴¹ Jesús González Requena, «Narratividad / discursividad en el telefilm norteamericano», *Contracampo*, n. 2 (may. 1979): 46: El artículo desgrana las características formales de este género audiovisual. El autor detectaba dos aspectos principales: la autonomía de los capítulos, que no son lineales, y la entidad que proviene de su estructura recurrente. Así las cosas, es pertinente vehicular el examen o bien de acuerdo a los capítulos o bien a la serie en cuanto articulación de esas unidades. En el primer término, se trata de discursos narrativos, en el segundo son no narrativos, con lo que «podríamos definir la serie, desde este punto de vista, como un discurso complejo y de estructura recurrente, constituido por unidades discursivas autónomas de carácter narrativo emitidas periódicamente y permutables entre sí». Esta recursividad anula la biografía de los personajes y la historia, estas son emanaciones del rol social que cumplen. El episodio implica la puesta en práctica de esos atributos, con lo que el conflicto no genera un cambio, sino que es la reproducción de una lógica de orden subvertido-reconducción-orden recobrado.

Estas observaciones se ven insertas en una reflexión de largo alcance acerca del discurso televisivo en general que González Requena aporta en el número 39 de la publicación. En «Un mundo descorporeizado. Para una caracterización semiótica del discurso televisivo», caracteriza a este medio por la fragmentación derivada de elementos externos tales como la publicidad y los anuncios de programas, y la compartimentación de la emisión en espacios de tiempo que obligan a la división en capítulos que se repiten en intervalos periódicos, causando como efecto de contrapeso los encadenamientos de discursos autónomos sin clausura, lo que impide la fijación del sentido y fomenta la autorreferencialidad del medio. Los informativos, por ejemplo, sufren de límites indeterminables prolongados hacia el infinito, cuyo orden viene dado por las rutinas informativas y la actualidad, donde la novedad es el criterio que fuerza la enunciación.

⁴⁴² Santos Zunzunegui, «Video-arte: Fragmentos de una imagen», *Contracampo*, n. 33 (1983): 46-49.

de ciertos afanes artísticos en apenas otra más de las posibilidades o herramientas al alcance del creador.

Pero estas aportaciones puramente teóricas que explicitaban los problemas que venía a resolver el paradigma aparecían esporádicamente en la revista, hasta que en el número final lo volvieron completamente explícito. Los textos del volumen 42 de *Contracampo* esbozaban la coherencia metodológica de un paradigma compartido por los representantes de las diversas instituciones académicas que en ella escribían. Tres de estos artículos resultan fundamentales por su efecto de cierre teórico a la actividad de investigación práctica que la crítica vertida en sus páginas había producido.

En «Enunciación, punto de vista, sujeto»,⁴⁴³ se dejaba claro que la organización de la enunciación viene de la mano del punto de vista de un sujeto que no es ni un autor ni un personaje —aunque pueda en ocasiones coincidir con ellos— sino una instancia discursiva. Si el sujeto de la enunciación emana del discurso no es posible que además sea su productor, pues no se ve su huella antes de que la enunciación sea producida. Así, González Requena trazaba una antítesis entre Greimas, para el que el enunciador no era el narrador (que era un actante puesto en el discurso) y Benveniste, para el que el yo era interno al discurso (era una referencia actual).

En resumidas cuentas, hay tres instancias en juego en la teoría de la enunciación: el discurso, producido por la enunciación, mundo ausente en relación con el lugar de un sujeto; el sujeto, lugar producido por el discurso en el proceso de enunciación; y la enunciación propiamente dicha, un proceso sin sujeto desencadenado por el cruce de un cuerpo con el lenguaje. El discurso, por su parte, aportaba tres facetas: información sobre un mundo, marcas de un sujeto (quién está diciendo ese mundo) y marcas de la enunciación, de significantes que ocupan el lugar del mundo enunciado. El sujeto que dice el mundo se da a sí mismo su identidad, se inserta en el discurso que está creando en lugar del mundo.

El texto de Santos Zunzunegui «¿Qué punto de vista?»⁴⁴⁴ enlazaba con el anterior. El crítico vasco puntualizaba sobre la tendencia a confundir el punto de vista de un filme con la opinión que el discurso producido performa a través del universo diegético, donde el espacio mostrado es un punto de vista y la imagen deviene el lugar que se elige mostrar, es el recorte del continuum de lo real por medio del encuadre que da sentido a los elementos

⁴⁴³ Jesús González Requena, «Enunciación, punto de vista, sujeto», *Contracampo*, n. 42 (1987): 6-41.

⁴⁴⁴ Santos Zunzunegui, «¿Qué punto de vista?», *Contracampo*, n. 42 (1987): 42-51.

que lo componen. El problema de la narración es establecer la diferencia entre quien mira y quien habla. Aquí intervenía el artículo de Vicente Sánchez-Biosca «El dispositivo descubierto», subrayando la carencia de deixis del discurso fílmico:

...si la enunciación es la apropiación por un locutor del aparato formal de la lengua de enunciación al tiempo de su posición de locutor mediante indicios específicos y procedimientos accesorios -como señala Benveniste-, la ausencia en la banda imagen de ese aparato formal (común a todo signo icónico), la falta de indicios de persona, la presencia de indicios de ostensión (este, aquí...), pero sin posibilidades opositivas respecto a sus contrarios o la inarticulación de formas temporales (en la banda imagen todo está en presente, si bien procedimientos de hipercodificación permiten convenir en ciertas oposiciones, incluso en el cine mudo, mediante el fundido encadenado que sigue a travellings de aproximación a un rostro, etc) dominan, al parecer, el reconocimiento del mencionado acto de apropiación.⁴⁴⁵

El cine clásico hace un procedimiento, como se vio arriba, de reconversión de lo discursivo en lo narrativo naturalizando rasgos genéricos, consiguiendo que el espectador clausure el enunciado con la previsión de su carácter convencional, haciendo que el montaje sea el sujeto de la enunciación por falta de indicios, de marcas de cualquier sujeto, pues han sido deliberadamente escamoteadas. De este modo, el texto moderno establece un quiebre epistemológico al agotar la potencia del signo como información del futuro del relato en una relación de causalidad. Ante unas escrituras que hacían prevaler la metonimia sobre la metáfora se establecía una erosión sígnica en la muestra del espacio de la representación, ya no de lo representado, como ya venía diciendo desde el número 28 González Requena en «La fractura de la significación en el texto moderno».⁴⁴⁶ Esto genera un efecto de distanciamiento⁴⁴⁷ entre el espectador y el otro que aparece en la imagen de la ficción; se lo disocia de la identificación que promueve la relación espectacular *sujeto - mirada* (deseo) - *otro*, pues los dispositivos que facilitan lo narrativo operan la separación del sujeto con su objeto de deseo resolviéndola con un trayecto cifrado en el suspense de la trama.

Todos estos textos teóricos aparecidos en *Contracampo* suponían un trasvase de un capital institucional, proveniente del ámbito académico, a un bien objetivado del campo, lo que implicaba tanto la vulgarización de las investigaciones de los estudios de cine como el refuerzo de la mediación entre los productores y la teoría que permitiera situar al campo español más cerca de otros campos europeos con una mayor tradición intelectual sobre el cine.

⁴⁴⁵ Vicente Sánchez-Biosca, «El dispositivo descubierto», *Contracampo*, n. 42 (1987): 54.

⁴⁴⁶ Jesús González Requena, «La fractura de la significación en el texto moderno», *Contracampo*, n. 28 (mar. 1982): 50-58.

⁴⁴⁷ Jesús González Requena, «Identificación y suspense a la luz del psicoanálisis», *Contracampo*, n. 32 (ene.-feb. 1983): 17-26.

En 2007, Jenaro Talens y Santos Zunzunegui reunieron en un libro gran parte de los artículos publicados. En la introducción, titulada «Vida y milagros de una revista de combate. *Contracampo* (1979-1987)», Asier Aranzubia Cob hacía hincapié en el hecho diferencial que comportó la revista en el panorama de la crítica española:

Pero la diferencia no es tanto cuantitativa como cualitativa: mientras los redactores de *Contracampo* se enfrentan a las obras concretas, «a la estricta materialidad del cine mismo», amparándose, en cierto modo, en un instrumental metodológico (con la semiótica, el psicoanálisis y la teoría marxista como horizontes más destacados) hasta entonces prácticamente inéditos en la prensa especializada española, el resto de las publicaciones sigue recurriendo a las más rancias consignas cinefílicas de la política de autores y, por encima de todo, a los gustos particulares del crítico de turno, siempre dispuesto a zanjar la cuestión abrumando al sufrido lector por medio de un inmisericorde bombardeo de datos y referencias (...) se aprecia además en los textos de *Contracampo* una inusual querencia por su estructuración argumentativa...⁴⁴⁸

En el prólogo de este volumen titulado *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*, Talens y Zunzunegui delimitaron la línea editorial del medio en los siguientes términos:

Tres eran, pues, los elementos comunes: el cine como discurso referencial, la política como finalidad de la práctica crítica y la teoría fílmica como modo de escapar a las trampas de la cinefilia o, lo que es lo mismo, de las lecturas falsamente transparentes del fenómeno cinematográfico (...) El debate era siempre buscado intencionadamente, aunque fuese a costa de parecer, a veces, rígidos y agresivos en exceso.⁴⁴⁹

Tanto *La Mirada* como *Contracampo* habían nacido de la voluntad de un grupo de personas vinculadas activamente con el cine y con la política de izquierda, además de la adhesión teórica al marxismo y al estructuralismo. No obstante, reconocía Jesús González Requena, representante del ala más teórica del equipo, que él se resistía a «un exceso de ideologización, de politización» en *Contracampo* por lo que su intervención fue, en sus propias palabras, más conflictiva:

Por ejemplo, me oponía a escribir críticas negativas, siempre me pareció una actividad inútil; otros consideraban que teníamos que tomar partido y denunciar las películas «reaccionarias», «revisionistas». Muchos de mis colegas estaban obsesionados por prestar atención a los cines más interesantes, emergentes, más comprometidos política y artísticamente.⁴⁵⁰

Esas tensiones quedaron patentes en el difícil balance entre el tono aséptico de los extensos artículos de investigación y las entrevistas y las críticas, en las que el rumbo era

⁴⁴⁸ Asier Aranzubia Cob, «Vida y milagros de una revista de combate. *Contracampo* (1979-1987)», en *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*, Jenaro Talens y Santos Zunzunegui ed. (Madrid: Cátedra, 2007): 20-21.

⁴⁴⁹ Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, prólogo en *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*, Jenaro Talens y Santos Zunzunegui ed. (Madrid: Cátedra, 2007), 8-9. El subrayado es nuestro.

⁴⁵⁰ Declaraciones de Jesús González Requena en entrevista realizada por la autora. Ver Anexo.

particularmente ideológico. La intención de la incidencia en el sector productivo del campo era importante para Francesc Llinás, Javier Maqua o Julio Pérez Perucha; no obstante, los no cineastas (o al menos los que no tenían deseos de hacer cine y los que ya estaban dentro del sector académico) buscaban la prioridad del enfoque metodológico.

Las revistas fundadas desde los colectivos y personas vinculados a la izquierda habían nacido con un claro interés de incidencia política, mas este punto de vista no iba a prevalecer en la autonomización de la disciplina por tratarse de un compromiso heterónimo. Se había producido un cambio en la valoración del cine como espacio de lucha, pues estaba en juego su propia subsistencia como industria y arte ante el avance de nuevas formas de consumo como el vídeo, la televisión por cable y las tecnologías satelitales. Asimismo, el hecho de contar con un componente teórico tan fuerte provocó la frialdad del resto de las publicaciones y del área profesional que no tenía fe en la aproximación académica. A pesar de ello, *Contracampo* supuso un punto clave en cuanto a la calidad de las publicaciones de cine autóctonas expandiendo su influencia al campo en su conjunto, concedía González Requena:

En ciertos encuentros sí he notado que algunos cineastas seguían las cosas que hacíamos con interés y se pudieron ver influidos. En el plano teórico, creo que es una revista que con el tiempo la gente que se dedica a la teoría del cine la conoce, (...) que ha influido hasta cierto punto.⁴⁵¹

Vicente Sánchez-Biosca destacaba, por su parte, que la revista era en sí difícil para el lector medio, ya que:

En aquel momento el estudio del cine no existía. Había muy pocas universidades con la asignatura de Ciencias de la Información, y en Madrid la escuela de Cine, pero no había estudios regulados, por lo menos de Teoría del Cine, salvo algún curso aislado en Historia del Arte y demás. Entonces en torno a estas fechas del invierno del '85 se produce este giro.⁴⁵²

Sus colaboradores fueron el germen de una serie de fenómenos editoriales en paralelo que extendieron las propuestas teóricas cimentadas en la revista. Tal fue el caso de *Eutopías*, una colección que salió del Instituto de Cine y Radiotelevisión de Valencia, y una serie de monografías publicadas por Talens, de acuerdo con Sánchez-Biosca y como refrendan Zunzunegui y el propio Talens en el libro:

La desaparición de *Contracampo* (...) no significó un final, sino el inicio de otros modos de intervención, quizá más institucionales, vinculados, por ejemplo, a colecciones de gran tirada (*Signo e Imagen*, de Ediciones Cátedra, *Eutopías*, primero

⁴⁵¹ Ibid.

⁴⁵² Declaraciones de Vicente Sánchez-Biosca en entrevista realizada por la autora. Ver Anexo.

en Episteme, luego en Biblioteca Nueva, *Comunicación* de Paidós, entre otras) o a revistas como Archivos de la Filmoteca y al discurso académico universitario.⁴⁵³

Si bien los parámetros de la crítica marxista habían servido al campo al fomentar un tipo de acercamiento de sospecha sobre los discursos cinematográficos, éstos se fueron despojando del contenido ideológico prevaleciendo sus métodos de estudio.

Por su parte, la revista *Cinema 2002* se emparenta con las anteriores por su similar recorrido, si bien las características de dicho medio difieren en que su orientación la destinaba al realizador *amateur* o independiente, más que al espectador al uso. Con una vida que duró de 1975 a 1980, el momento álgido del compromiso ideológico, esta publicación incluyó, a diferencia de las anteriores, abundante publicidad de equipos técnicos, demostrando el afán de dedicarse a los aspectos prácticos de la cinematografía. Contó con un equipo formado por su directora, Sol Fuertes, el editor Miguel Goñi, y Miguel Ángel González, J. A. Serraller, Santiago de Benito y Alfonso Silvan en el Consejo de Redacción. Fueron colaboradores María Cominges, El Cubri, Román Gubern, Herni, Jorge Urrutia, Julián Hurtado, Antonio Illán, Indalo, Ángel Jordán, Fernando Lara, Arcadio Lozano, Miguel Llopis, Ángel Macías, Rafael Marcó, J. Martínez, J. J. Mendy, Agustín Párbole, Miguel Ángel Polo, J. Sagitario, Fausto Romero, Manuel Rotellar, María Eugenia Yagüe, Juan G. Yuste, Martí Rom, J. L. Seguí, Miguel Ángel Polo, Nueve y Medio, J. M Robuste, José Martínez Siles Matías Antolín, Ignacio Cort, Ignacio Benedetti, Juan Hernández-Les, Javier Durán, Antonino Rosado, Isabel Escudero, Carlos Heredero, Antonio Casanova, Leo Colston, Joan Cruspinera, César Santos Fontenla, Carlos Benito González, Javier Agudo, Miguel Bayón, Fernando Cano, Raúl Contel, Javier Cuartas, Luis Gómez Mesa, María José Gómez Pin, Eduardo Gorostiaga, Fernando Herrero, Carlos Losada, Alberto Macía, Javier Molinero, Raúl Ruiz, Manuel Tabas, Antonio Weinrichter, Víctor M. Lahuerta, Jesús Monje, Pablo Vázquez, Goyo Vega, Claudio Utrera, Antonio Rosado, José Manuel García Ferrer, Rafael Utrera, Francisco Casado, J. F. González, José de Matos-Cruz.

Si bien el editorial no era frecuente, en su primer número, como es de rigor, anunciaron su línea, bastante en consonancia con la de las revistas del colectivo Marta Hernández:

Un fenómeno de influencia tan trascendental como es el cine no es cosa fácil de llevar a las páginas de una revista, menos aún cuando las numerosas experiencias editoriales llevadas a cabo en nuestro país han terminado en el silencio, bien por derivaciones hacia posturas cerradas y elitistas o bien por la caída en la más ramplona comercialización del medio. CINEMA 2002 parte de un esquema muy

⁴⁵³ Talens y Zunzunegui, *Contracampo...*, 10.

simple y muy abierto: la información sobre el fenómeno cinematográfico, sin considerar el filme como la obra suma de un realizador, sino como labor de un equipo cuyos esfuerzos se ven reflejados en la pantalla. Es decir, procuraremos dar una visión del cine como profesión, como modo de hacerlo y como resultado de una colectividad.⁴⁵⁴

No obstante el parecido en tendencia con las mencionadas revistas, *Cinema 2002* se distanció de ellas al no pretender adoptar un tono erudito:

No deseamos que CINEMA 2002 sea una revista para «iniciados», con un lenguaje esotérico, y sí una publicación con artículos suficientemente asequibles y explícitos como para que cualquier lector pueda entrar en ellos, pero al mismo tiempo no está olvidado el rigor y la precisión.⁴⁵⁵

Las secciones que compusieron la publicación fueron variando su título, aunque normalmente cada número incluía noticias del sector y de festivales, artículos de opinión, información sobre concursos de cine amateur, reportajes que podían extenderse durante varios números como en «La imagen y el niño», que abordó distintos aspectos de la educación audiovisual en los más pequeños, o «Psicoanálisis y cine», que proponía en un primer momento un acercamiento al contenido psicológico de algunos filmes y más tarde se vería influida por los trabajos de Metz.

El contenido relevante de este medio que lo distingue de los demás es el espacio dedicado a la enseñanza de la realización y la técnica, y la importancia dada a la difusión de los cines independientes locales y extranjeros. Todo ello se completaba con un artículo de portada, un artículo secundario y la reseña sobre un producto tecnológico. La vocación didáctica implicaba el uso de abundantes gráficos y diagramas técnicos, y en la enseñanza del vocabulario del lenguaje cinematográfico, incluso del análisis de los efectos especiales. Por este motivo, en lugar de hablar únicamente de las películas exhibidas, dedicaban espacio para dar cuenta de los rodajes en marcha. Podría decirse que *Cinema 2002* era al sector práctico de la disciplina lo que *Contracampo* sería al sector teórico.

El compromiso con un cine realizado fuera de los márgenes de la industria y de las *majors* se va definiendo en torno a unos postulados de izquierdas. En su primer número publican el manifiesto de la huelga de los actores celebrada el 12 de febrero de 1975,⁴⁵⁶ mientras que en la siguiente entrega denominan con la etiqueta «Cine y compromiso» a una entrevista hecha a los hermanos Taviani por su visita a Madrid.⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ «Editorial», *Cinema 2002*, n. 1 (mar. 1975): 9.

⁴⁵⁵ Ibid.

⁴⁵⁶ «Solidaridad entre los actores», *Cinema 2002*, n. 1 (mar. 1975): 11.

⁴⁵⁷ J. A. Serraller y A. Silvan, «Los Taviani, en Madrid», *Cinema 2002*, n. 2, (abr. 1975): 41-45.

Pero es a partir del número 4 que se define esta tendencia con la aparición de los textos del Equipo Dos y su manifiesto «El porqué de un cine político», que describe al cine como un proceso comunicativo entre un emisor y un receptor en el que hay tres niveles de significación: un nivel expresivo en el que el realizador no busca aproximarse al público, sino dar una respuesta personal; un nivel informativo que resalta las necesidades sociales y que invita a la movilización; y un nivel motivacional que mueve al receptor a la acción.⁴⁵⁸ Por ello, este grupo aprovechaba la repercusión que le brindaban las páginas de *Cinema 2002* para hablar de su proyecto de dar a conocer las problemáticas sociales: «Queremos hacer un cine testimonio, un cine que denuncie, un cine revolucionario y político». Un cine en el que se hiciera un análisis de las estructuras del poder, un cine pobre para circuitos independientes por el que ya estaban produciendo un corto en Super 8 denominado «Anticrónica de un pueblo». Tras la experiencia de haber hecho algunos cortos, el Equipo Dos lanzaba en el número 7 esta pregunta: «Y ahora, ¿qué? Un S.O.S. de Equipo dos»,⁴⁵⁹ constatando la falta de un circuito de exhibición y de una federación de los grupos independientes y cooperativas que facilitara la distribución de las producciones.

Estas afinidades con la pujante periferia del campo deseosa de subvertir la definición hegemónica explican la aparición en el número 11 (1976) de un texto de Marta Hernández titulado «Un posible cine alternativo». En este artículo se detalla en qué consisten los aparatos ideológicos y que éstos pueden ser un espacio en el que se libre la lucha entre los dominantes y los dominados a partir de un cine de oposición:

Sólo la liquidación del tinglado artesanal de nuestra cinematografía y la consolidación de una industria recia puede garantizar la competitividad, la liquidez de los beneficios y una suficiente circulación de capitales que acabe con el endémico «mal de los pantanos» en que el capital proteccionista del Estado ha colocado a la artificial cinematografía española.⁴⁶⁰

Sin cauces de organización por la falta de libertad de expresión y de reunión, la práctica cinematográfica que cuestiona a la centralidad del sistema derivaba, según el texto, «hacia el desorden, favorece su propia represión, corre el peligro de caer en el voluntarismo más estéril, en la brega individual, de convertirse en simple escaramuza escasamente efectiva».⁴⁶¹

⁴⁵⁸ Equipo dos, «El porqué de un cine político», *Cinema 2002*, n. 4, (jun. 1975): 55.

⁴⁵⁹ Equipo dos, «Y ahora, ¿qué? Un S.O.S. de Equipo dos», *Cinema 2002*, n. 7 (sep. 1975): 71.

⁴⁶⁰ Marta Hernández, «Un posible cine alternativo», *Cinema 2002*, n. 11 (ene. 1976): 45. 44-45

⁴⁶¹ *Ibid.*

La revista también se hizo eco, en su afán de abrir sus páginas a las iniciativas independientes, de la actividad del Colectivo de Cine de Clase, esta vez bajo la etiqueta de «Cine marginal»:

El cine del COLECTIVO DE CINE DE CLASE (C.C.C.) se inscribe en la corriente de todos aquellos que luchan por la liberación de todos los oprimidos, por la abolición de la explotación del hombre por el hombre. Sus obras recogen y proyectan aquellos planteamientos teóricos y aquellas formas de lucha que se enraízan en las más amplias masas de trabajadores y que las movilizan. Este cine se nutre de las experiencias vividas por la clase obrera, de la que es expresión.⁴⁶²

El artículo, que citaba frecuentemente la información facilitada por el propio colectivo, hacía una descripción de las películas ya desarrolladas por el grupo —*O todos o ninguno* (1975-1976), *El hoy es malo pero el mañana es mío* (España '68), *El cuarto poder*, *El campo para el hombre* (1975):

EL COLECTIVO se esfuerza por establecer una relación dialéctica con la realidad de la que nace; busca reflejarla, pero, además y sobre todo, transformarla... Su alternativa radica en postular y practicar un cine funcional, no formal, un cine que es instrumento para la liberación de las masas trabajadoras. Realiza un cine colectivo, pues niega la división social del trabajo, considerando igualmente a todos los que intervienen en cada uno de sus productos.⁴⁶³

El número 34, de diciembre de 1977, marcó un inciso en el devenir del medio al incluir dos artículos muy incisivos sobre el cine político y la producción cinematográfica dejada por dos años de democracia. En «Lenguaje y práctica del cine político», Carlos Heredero desgranaba las posibilidades de un cine político en España a partir de la proyección de cine alternativo, y del debate, multiplicando su alcance y difundiendo las propuestas teóricas, de lo que dependía en buena medida la capacidad o no del sistema para asimilar las propuestas, para lo que él proponía el trabajo de los sectores de izquierda, sindicatos y organizaciones obreras, nucleados en instituciones independientes como los cineclubes. La propuesta, en las fechas en las que se enmarca, pueden parecer un poco desactualizadas por la ya gran presencia de la TV como alternativa al cine. Proponía, entonces, un segundo modelo a través del que incidir en el aparato ideológico por medio de la televisión:

⁴⁶² Martí Rom, «Colectivo de cine de clase», *Cinema 2002*, n. 24 (feb. 1977): 69.

⁴⁶³ Ibid. La posición mantenida por el Colectivo en su comunicación a la revista, que recuerda a la de Cesare Zavattini, será la seña de identidad de este grupo: la acción directa, la extracción del hecho documental de la realidad explotando una situación sin imponer una historia que se ajuste a lo que se quiere mostrar, sino conocer la situación en profundidad, tener una postura moral y de responsabilidad, prescindir para ello de un aparato técnico profesional, que es costoso e interviene en la acción.

El aparato cinematográfico establecido (con la televisión como vehículo de influencia decisiva) encierra una serie de contradicciones que es posible explotar en beneficio de las clases mayoritarias trabajando en su interior, intercalando puntos de vista extraños y contribuyendo así a agudizarlas. Esta situación implica un pacto entre dos instancias antagónicas ante el que es necesario preguntarse cuál es el factor principal de la contradicción y cuál la relación de fuerzas en cada momento, con el ánimo de cuestionar su resultado o de capitalizar favorablemente la situación. A su vez, la existencia de ese pacto sólo es posible cuando la consolidación y desarrollo del aparato permite la circulación de excedentes financieros (plusvalía) que pueden ser destinados a la producción o exhibición de productos marginales o alternativos, rescatándolos de sus canales habituales.⁴⁶⁴

Por su parte, Isabel Escudero en «Cine y cambio democrático» analizaba los filmes contemporáneos y veía que no había cambiado demasiado el panorama con un cine político que cambiaba de signo pero que continuaba en la misma senda, agregando meramente un género «intelectual» a la Transición:

Con el cine pasa como con cualquiera de los otros aspectos de la vida del país, y es que queramos o no, seguimos estando anclados a la memoria de la opresión. Quizá sea que la «ilusión» fabricada sobre la idea del cambio sea superior a la «verdad» de ese cambio, ya que el peor favor de las dictaduras es hacer luego «bueno» cualquier tipo de gobierno (...) En cuanto a lo primero, la avalancha que se presenta de películas atrasadas, no vistas, es tal que hasta que no transcurra un par de años, como mínimo, la redundancia de información y su operatividad va a ser larga de digerir. Si a ello sumamos la salida al mercado de géneros clandestinos y **atrasados** de la producción nacional en época todavía dictatorial (Patino, Camino, etc.), nunca va a haber una situación parecida en cuanto a orígenes tan diversos.⁴⁶⁵

Sin embargo, Escudero hallaba una diferencia sustancial con el periodo anterior, y era la diversificación de los espectadores, la ampliación de la base de entendidos, sin que su interés se viera supeditado a un acto de subversión política:

Pero el **salto cualitativo**, con la democracia, ha venido a darse del lado del **espectador**. No porque éste sea ahora más o menos sensible, que también puede ser, sino porque ya no es un público especializado. En «aque» tiempo, cuando se decía: asistió el **todo** Madrid, se sabía exactamente que habían estado los justos, ellos, los de siempre, que aprovechaban los descansos para comentar la última «razzia» de la Policía o el último libro progresista intervenido. Hoy, afortunadamente, la «progresía» está tan suficientemente desperdigada y ampliada que sería muy difícil averiguarla o localizarla. El público de la democracia está **diversificado** y saneado al azar. Y esto por un proceso cuantitativo o de ampliación de los productos antes restringidos de las salas especializadas o privadas a las salas de libre mercado.⁴⁶⁶

Sin dudas, el mayor cambio del que da cuenta la autora del artículo es la necesidad de llevar a cabo los proyectos cinematográficos con una gran prisa por retener el espíritu del

⁴⁶⁴ Carlos Heredero, «Lenguaje y práctica del cine político», *Cinema 2002*, n. 34 (dic. 1977): 36-40.

⁴⁶⁵ Isabel Escudero, «Cine y cambio democrático», *Cinema 2002*, n. 34 (dic. 1977): 41.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, 42

momento, lo que la conduce a considerar estas obras como el producto de una ansiedad por documentar la vertiginosa transformación de la sociedad española:

Pero hay un factor psicológico que parece dominar por debajo de la reciente producción nacional. La recuperación ansiosa del tiempo perdido. Hay como una especie de compulsión a la prisa, a la actividad desmesurada y poco razonada, que hace juego con la tónica general del atropellamiento, convirtiendo la producción en una carrera de espermatozoides en pos de no sé qué extraña fecundación. Esta ansiedad hace caer algunas veces a la obra cinematográfica en el terreno del **periodismo**, como obligándola a dar noticias exactas y rápidas de lo que ocurre en la realidad cotidiana. Procediendo como sustituyendo las noticias sensacionalistas por los **temas sensacionalistas**, como si el cine tuviera que ser un «documental metafísico» de los valores de cambio en el mercado. Esto da a gran parte del cine «democrático» una especie de provisionalidad de revista semanal de la «bolsa» sentimental o política.⁴⁶⁷

Con el especial del número 48 de febrero de 1979 dedicado al I Congreso del Cine español, que abarca de la página 47 a la 82, *Cinema 2002* se convertía en el medio que más espacio dedicaba a la información de los debates y conclusiones de los diferentes grupos. La preocupación por el campo se traslucía también en una preocupación por los cines de las autonomías, ya en el número 17-18 de julio-agosto de 1976 y el artículo «Aproximación al cine gallego»,⁴⁶⁸ sobre los frutos que habían dado hasta entonces las tres Xornadas do cine en Ourense en su reivindicación de un cine amateur y la formación de una central de producción y distribución, incluyendo también una nota filmográfica con todo el cine gallego desde 1924 con *A casa da Troya*, de Pérez Lugin, a las películas sobre Galicia y los gallegos en América Latina y los muy actuales cortos políticos.

El surgimiento de los cines de las nacionalidades se convirtió desde entonces en un tema recurrente en las revistas, por ejemplo, en la edición de mayo de 1977 (n.27) en el que Gilbert Rigaud daba cuenta de un Festival de cine de los Países Catalanes ocurrido en marzo de ese año en el que hubo exhibición de filmes y ponencias a cargo de Miquel Porter i Moix, Ricardo Blasco, Tomás Delclós y Félix Fanés. En ese mismo número, Juan Hernández-Les titulaba «La irresistible ascensión del cine gallego» a su crónica de las V Xornadas do cine en Ourense, en las que las conversaciones convergieron en las bases materiales para fomentar una producción en 16 mm por ser un formato más cercano a la realidad social, económica, política y cultural de Galicia, dejando el Super 8 para la experimentación y los 35 mm para la entrada en el circuito comercial. Otras de las conclusiones fueron: la distribución de la producción en una red de cineclubes y asociaciones de toda índole con el fin de superar los monopolios, la difusión en Portugal y

⁴⁶⁷ Ibid.

⁴⁶⁸ Martí Rom, «Aproximación al cine gallego», *Cinema 2002*, n. 17-18 (jul.-ago. 1976): 87-89.

Brasil por la cercanía de las lenguas y el uso de la televisión como salida profesional para los trabajadores del cine. Asimismo, afirmaron el derecho a la libertad de militancia política, de la lengua y la cultura en tanto que elementos del discurso fílmico, y la solidaridad con el resto de las nacionalidades.⁴⁶⁹

El número de verano se hacía eco del II Simposio de Estudios Cinematográficos, que en esa ocasión estuvo dedicado a los cines nacionales:

Los futuros cines nacionales, en tanto que alternativa ideológica, deben romper con los códigos inherentes al cine de consumo y dominante, proponiendo una alternativa de clase, tanto a nivel de discurso de contenido -ideológico- como a nivel de discurso formal -estético-; no podremos intentar una lucha en el plano del mercado capitalista, pero sí en el campo ideológico, convirtiéndolo en cine de masas, y no de minorías, ya que el cine pretendidamente de «masas» va en contra de los intereses y aspiraciones de nuestros pueblos, reproduciendo exclusivamente los intereses de la minoría dominante.⁴⁷⁰

Las conclusiones, muy ambiciosas, hablaban de la necesidad de la normalización lingüística de la pluralidad de los territorios en todos los medios audiovisuales con el reconocimiento de las lenguas oficiales, participación económica y compensación por los cuarenta años de represión, desaparición del NO-DO con el fin de que ese espacio fuera gestionado por los pueblos, apoyo al corto, paso a jurisdicción de los gobiernos autonómicos de los centros regionales de RTVE, equiparación de todos los formatos de cine, desaparición de las trabas administrativas, libertad del hecho cinematográfico, supresión de doblaje, control de las multinacionales, evitar la concentración en la exhibición, potenciar organismos de cultura popular y apoyar los cines infantil y didáctico. Con el especial de abril de 1978 (n. 38) dedicado al cine catalán, el medio redondeó su aportación al debate.

No obstante, la militancia política dejaba espacio a la escueta presencia de lo teórico, especialmente en lo que concierne a la semiología, encarnada sobre todo en los artículos de Jorge Urrutia que se correspondían con la investigación más tarde vertida en el libro *Imago litterae*, del que ya se ha dado cuenta en el capítulo 3, como «Análisis semiológico de un filme de Charlot», del número 13 de marzo de 1976 dedicado a Charles Chaplin, y «Estructuras cinematográficas en obras literarias (Acercamiento a una semiótica comparada)», del número 27, correspondiente a mayo de 1977. Antonio Weinrichter también asomó la semiología a *Cinema 2002* con su texto «Lenguaje e ideología en el cine»

⁴⁶⁹ Juan Hernández Les, «La irresistible ascensión del cine gallego», *Cinema 2002*, n. 27 (may. 1977): 69.

⁴⁷⁰ Matías Antolín, «El cine de las nacionalidades. II simposio de estudios cinematográficos», *Cinema 2002*, n. 31 (sept. 1977): 58.

(n.47, enero 1979), en el que partía de Metz para introducir el cambio en la postura de *Cahiers du Cinéma* post Mayo del 68, que les llevaría a definir siete tipos de filmes según la relación que establecieran entre significante (forma) y significado (concepto):

De todas formas, recordemos con Christian Metz que el cine como totalidad es un lugar en el que se superponen muchos sistemas significantes y que el "específico" cinematográfico es sólo uno de esos códigos superpuestos, sean plásticos, literarios, musicales o arquitectónicos (...) Las formas del lenguaje no son independientes de la Historia, más bien parece que provienen de ésta. Y la preocupación por el tema cristalizaría también en un momento histórico concreto, mayo del 68, cuando la clarificación de algunas posturas políticas, en cine y en todas partes llevó a plantearse las relaciones cine-ideología.⁴⁷¹

Juan Pedro Gómez Sánchez contribuyó a las más modernas aplicaciones de la semiología fílmica en «Umbral estosemiótico del texto fílmico», en consonancia con lo que se veía en esos momentos en *La Mirada y Contracampo*:

El texto fílmico, sea cual sea su determinación y situación en la escala jerárquica, en un «todo-escrito», un hecho objetual, que se realiza en sistemas singulares (...) Que el estudio del filme (sentido **filmofánico**) tenga como fin el estudio de las relaciones lógicas del sistema propio o que, por el contrario, sirva de catalizador de fenómenos exclusivamente cinematográficos (Metz), es cuestión que depende del enfoque exegético. Más allá de la problemática suscitada por el «fondo», la «forma», la «sustancia», la «expresión» y el «contenido», al otro lado de las unidades cinematográficas y extracineamatográficas concurrentes en el texto fílmico, se vislumbra la posibilidad de una «segunda semiología» basada en el sentido, de amplia capacidad oscilatoria, capaz de recurrir tanto al psicoanálisis como a la poética de la imaginación.⁴⁷²

Esta entrada del proyecto teórico-semiótico contestaría en cierta medida a la postura anti-académica que vertía en 1978 Matías Antolín con el artículo «La «crítica» y el «analfilmismo»», que arremetía contra los críticos que recurrían a la semiología por volver oscuro el análisis cinematográfico ante una amplia porción de la sociedad que no estaba aún preparada para asumir este tipo de análisis:

España une a su raquitismo cultural un latente «analfilmismo». Y los «críticos» parecen ignorar esta condición de manifiesta «incultura general», haciendo alarde en sus escritos de un tono culturalista-elitista, en un desesperado afán de demostrar que se sabe mucho de la cosa; otros optan por refugiarse en el estructuralismo con sus temas, fonemas, estilemas, significantes y demás mutantes. Olvidan que su labor es la de informar, sin deformar, para formar. Lo demás es escribir para quien no sabe leer. El cine es cultura popular y espectáculo de masas.⁴⁷³

Finalmente, lo que reclamaba Antolín era una crítica autóctona, capaz de discernir los aspectos específicos de una producción nacional:

⁴⁷¹ Antonio Weinrichter, «Lenguaje e ideología en el cine», *Cinema 2002*, n. 47 (ene. 1977), 36

⁴⁷² Juan Pedro Gómez Sánchez, «Umbral estosemiótico del texto fílmico», *Cinema 2002*, n. 60 (feb. 1980): 44-45.

⁴⁷³ Matías Antolín, «La «crítica» y el «analfilmismo»», *Cinema 2002*, n. 44 (oct. 1978): 56.

La concepción de la crítica de cine ha llegado, como tantas cosas, a través de productos importados y hemos estado encadenados a Bazin y Cía., en estado casi hipnótico, a sus teorías, que ya llegaban aquí coaguladas desde lejos. Los críticos tienen la culpa de que el espectador español se deje transportar míticamente por Kurosawa, Bresson, Bergman —unos ejemplos—, sin advertir que sus respectivos países, con nuestros problemas ya resueltos, les permiten ascender hasta esos niveles expresivos (...) ¿Qué ha aportado esto en la creación de unas bases sólidas a la cultura española? (...) Nos ha sido vedado un cine —y una crítica— que nos permitiera contemplar el reflejo de nuestra vida, nuestra mentalidad, nuestro contorno.⁴⁷⁴

El medio dejaba patente el estado de lucha contra la idea de que la crítica debía ejercerse según el modelo cahierista, imbuidas de un aparato teórico cuyo horizonte no era un cine como el español, ante el que el receptor de esa crítica no podía hallar anclajes. Esa crítica imitativa, para Antolín, impedía el desarrollo de un pensamiento local que generara un cine cuyas bases surgieran de un aparato propio. Con el propósito de refrendar estas posturas en contra de la crítica más idealista tanto como de la intelectualizada, en el número 58 de diciembre de 1979 aparece un texto de opinión de Antonio García Rayo en el que se afirmaba:

La crítica debe ser vista y ejercida como elemento cultural y social o ejercicio de conocimiento e información de las actividades cinematográficas de dentro hacia afuera (y no sólo desde afuera). La crítica, como ciencia, no tiene la culpa de la incapacidad de los críticos y no debe pagar el pato de su frustración.⁴⁷⁵

A lo mismo contribuía Claudio Utrera en «Aproximación a la fenomenología de la crítica cinematográfica», constatando la dificultad de realizar una actividad muchas veces menospreciada y la importancia de trazar una distinción entre la crítica especializada en una coyuntura en la que había asumido una gran variedad de aspectos:

Intentar en la actualidad una aproximación mínimamente objetiva al fenómeno de la crítica de cine estimo que constituye una tarea absolutamente imprescindible por diversas razones: una, como frente de aclaración a la tremenda confusión existente entre las diversas tendencias que en ella concurren, y otra, a mi modo de ver la más importante, al objeto de esclarecer lo que unas y otras pretenden en el momento de plantearse el discurso crítico sobre el filme.⁴⁷⁶

Utrera se mostraba optimista, no obstante, frente a un tipo de periodismo que empezaba a comprender la importancia del cine y, por ende, un abandono de las formas de la crítica «gacetillera».

⁴⁷⁴ Ibid., 59.

⁴⁷⁵ Antonio García Rayo, «Sobre los críticos al uso que dejan de escribir o siguen escribiendo», *Cinema 2002*, n. 58 (dic. 1979): 23.

⁴⁷⁶ Claudio Utrera, «Aproximación a la fenomenología de la crítica cinematográfica», *Cinema 2002*, n. 59 (ene. 1980): 42.

Acercándose a su final, sin que sus integrantes lo supieran, *Cinema 2002* fue adoptando un tono menos militante y un diseño acorde con el de las demás cabeceras comerciales, al estilo de *Dirigido por...* El cambio del grupo editorial en mayo de 1980 sería la antesala de la desaparición en el especial de verano. Con un editorial en el que hablaban de dificultades de transición que podrían hacer pensar en un boicot, prometían aportar agilidad y puntualidad a partir de septiembre.⁴⁷⁷

5.2. Fotogramas, Dirigido por..., Casablanca

A diferencia de las anteriores, las revistas de las que se hablará a continuación no buscaron una incidencia directa en el campo por medio de una subversión de los valores que sustentaban a la definición hegemónica del cine local, lo que no supone que no hayan aportado en la renovación de la industria cinematográfica española —o al menos constatado la transformación del campo—, en su caso sin recurrir al argumento político. El mayor contraste estriba en que no asumieron un discurso teórico, o este fue mínimo en comparación con la actualidad y el estudio descriptivo.

La más antigua de estas publicaciones es la revista *Fotogramas*, fundada en 1946 y en activo hasta nuestros días. Durante el periodo comprendido por esta investigación (1974-1984), la revista sufriría una interrupción tras la que volvería transformada con una nueva cabecera, *Fotogramas & Vídeo*, que daba cuenta de la creciente importancia de los sistemas VHS en los hogares españoles. También cambió su periodicidad semanal a mensual con el número de julio de 1981, lo que a su vez permitió ir menos pegados a la noticia del espectáculo y dedicar más espacio a los artículos.

Aun así, un primer vistazo a los números de 1974 trasluce una cierta sensación de trivialidad en el recurso al cuerpo femenino como reclamo en la mayoría de sus portadas y en el desplegable de las páginas interiores. Entre sus secciones encontramos el consultorio de Mr. Belvedere (las cartas de los lectores), «Dialoguemos... dialoguemos...» (dedicada a que los lectores opinen de los filmes estrenados), reportajes, entrevistas, actualidad y críticas. La directora era Elisenda Nadal, hija del matrimonio fundador del medio, y los colaboradores eran, en este periodo, Sandro Ottolenghi, Claudi Montañá, Eduard Casals, Rosa Montero, José Iradier, Maruja Torres, Ángel Casas, José Luis Guarner, Jaume Picas, José María Carreño, Joan de Segarra, Fernando Méndez-Leite, José María Carandell, Jorge

⁴⁷⁷ «Editorial», *Cinema 2002*, n. 65-66 (jul.-ago. 1980): 3.

Fiestas, Romeu, María Serra, Pilar Cambra, Sol Alameda, J. M. Martí Font, R. Frey, Tomás Delclós, Alejandro Gorina Maciá, Emiliano García, Jaume Genover, Ricardo Muñoz Suay, Carlos Pumares, José Luis Jiménez-Frontin, José Antonio Gabriel y Galán, Jordi García Soler, Federico Bada, Anna Comas Rius, Berta Cruz, Juan Conejo, Manuel Hidalgo, Patricia Ferreira, Jaume Melendres, Rosa María Olivares, Jorge G. Berlanga, Ana Amor, Luis Gasca, Diego Galán, Pere Fagés, Antoni Colomer, Jorge de Cominges, Rafael Escalada, Carlo Frabetti, Vicente Molina Foix, Antonio Ribelles, Terenci Moix, Emma Cohen, Fernando Huici, Lola Salvador. No había únicamente realizadores, críticos o teóricos; también colaboraban escritores y periodistas. Contaban con dos oficinas, una en Madrid y otra en Barcelona.

La revista se hacía eco de la actualidad del mundo del espectáculo, del *star system* internacional y local, de la vida personal de los actores y directores, incluso de la *jet set* en la sección «Oído en Bocaccio», denominada así por la discoteca barcelonesa de moda y ariete antifranquista.⁴⁷⁸ Este atractivo para el público amplio se saldaba con una profusión de publicidades de productos de todo tipo, lo que evidenciaba una no disociación entre lo mercantil y lo estético, incluso su sistema de puntuación de los filmes determinaba, por un lado, el interés artístico en una gradación del 1 al 5 y, por otro, el interés comercial, con una escala del 1 al 3. Asimismo, se interesaba por otras expresiones artísticas desde sus vertientes más populares, lo atestigua en el espacio dedicado a las bandas y músicos del momento o a las obras de teatro en cartelera; y por el más llano entretenimiento desde su sección dedicada a la televisión hasta los textos cómicos o paródicos.

Por su aspecto visual es posible afirmar que la publicación tenía una vocación de hacer llegar a los lectores toda la actualidad del entretenimiento, del que el cine o el audiovisual seguían siendo un puntal importante; las socialités y estrellas cinematográficas constituían un reflejo de ese binomio entre el séptimo arte y el glamour para las masas que *Fotogramas* seguía explotando, aunque cada vez en menor medida con la entrada en la democracia. A este medio se debe un importante premio del sector privado, los Fotogramas de Plata, que

⁴⁷⁸ Sergio Lozano, «Memoria de Bocaccio, un lugar con historia. La discoteca de la gauche divine», *La Vanguardia*, 16/01/2020. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200116/472918204062/bocaccio-gauche-divine-franquismo-intelectuales.html>: «En la lista de miembros de aquel grupo de divinos se cuentan entre otros Oriol Bohigas, Ricardo Bofill, Rosa Regàs, Colita, Teresa Gimpera, Beatriz de Moura, Jacint Esteve, Joan Manuel Serrat, el gran *ninotaire* Jaume Perich, o el veinteañero periodista Enrique Vila-Matas, el pequeño del grupo, atento a los chismes que corrían por la barra para elaborar la sección «Oído en Bocaccio» de la revista *Fotogramas*.»

suponen un incentivo para el capital simbólico local, puesto que sus votaciones corren a cargo de los lectores.

A pesar de estas consideraciones, la realidad de la industria local no quedó sin ser explicitada en sus páginas. Las entrevistas de Rosa Montero en enero de 1974 mostraban, todavía con los cuidados que imponía la autocensura tardofranquista, los disgustos que provocaba un cine español maltratado, y en el número 1.320 del 1 de febrero de 1974 eran los propios lectores los que se quejaban de la manipulación del cine por parte del gobierno.⁴⁷⁹ Por lo dicho, no es preciso inferir que el tono de los artículos fuera complaciente, sino que se encontraban afirmaciones tan contundentes como la de José María Rodríguez Méndez acerca de los productos seriales norteamericanos:

Lo importante es, pues, la lección que los Estados Unidos importen a través de esos personajes dotados de un «rasgo» peculiar, que sirva únicamente para su reconocimiento a nivel personal por el espectador (...) A veces la tara o rasgo físico se sustituye por una situación determinada frente a la sociedad, como en el caso de «El fugitivo» (...) En cualquier caso siempre nos encontramos con unos personajes vulgares, intercambiables fácilmente por cualquiera de los elementos de la «masa silenciosa» (que no mayoría) que atiende directamente a través de la red embrutecedora, a la lección cívica y moral, que esta legión de héroes ilustran.⁴⁸⁰

A pesar de esta contundencia en el juicio, la revista tuvo un acento cinéfilo en artículos sobre los mitos del cine o, por ejemplo, con la publicación exclusiva del adelanto del libro de Terenci Moix *Hollywood: la crucifixión de los mitos* (n. 1.322, 15 de febrero de 1974). Y, al mismo tiempo, había lugar para un resumen del ensayo de Román Gubern y Domènec Font, citado anteriormente, *Un cine para el cadalso* (n. 1.403, 5 de septiembre de 1975), dentro de un dossier especial dedicado a la censura en España. Ricardo Muñoz Suay firmaba la esporádica «Columna-bis» que, en sustitución de un editorial, señalaba los desacuerdos con la política oficial, en el número 1.419 del 26 de diciembre de 1976 afirmaba: «Los datos que nos llegan a nuestra mesa son sintomáticos, pues parece como si los que actualmente detentan el poder sindical tuvieran prisa por arreglar todo a su manera, antes de que la presión de los nuevos tiempos dé al traste con todo lo preparado a última hora».

⁴⁷⁹ En el número 1.318, del 18 enero de 1974, Rosa Montero entrevistaba al productor Antonio Cuevas con motivo de la nueva Orden ministerial del 21 de septiembre 1973; y en el siguiente, del 25 de enero de 1974, realizaba un reportaje acerca de los directores de cine que acabaron en RTVE como forma de subsistencia. En el 1.320, de febrero de 1974, en la sección «Dialoguemos... dialoguemos», son los propios lectores los que denuncian la manipulación del cine por parte del gobierno.

⁴⁸⁰ José María Rodríguez Méndez, «Los héroes del telefilm «made in USA». 10 años de propaganda puritana», *Fotogramas*, n. 1.321 (8 feb. 1974): 56.

Tras la muerte de Franco, los reportajes empezaron a ser más numerosos y eventualmente el reclamo del cuerpo femenino fue dejando lugar a portadas menos sexualizadas, incluso con mayor presencia masculina, pasando de los desplegados prácticamente eróticos deudores de la época del destape a grandes fotografías de mitos del celuloide, que empezaron en el número 1.586 con Bette Davis. Los cambios seguirían en el número 1.619 del 14 de noviembre de 1979, en el que habrá nuevas secciones: «Fotogramas en el mundo», «Vivir para ver», «Informe Vídeo», «Interiores y Exteriores», «Box-Office», «El dato perdido», «Televisible», «Musicollage», «El correo de Babette». El editorial era una demostración del idealismo que llama al cine «fábrica de sueños»:

Tres épocas nos han marcado antes de esta que nos ocupa. En los años cuarenta les hablábamos de latin lovers -Dios, Mario Cabré estaba hecho un Travolta- o de ese cine americano que nos invadía tal como ahora, aunque su pujanza económica fuese quizá menos evidente.

Hoy les hablamos, por fin, del cine que vemos. Porque, ¿se han dado cuenta de que finalmente estamos viendo el cine por el que tanto tiempo suspiramos?⁴⁸¹

Sin embargo, en 1980 la revista sufriría la desaparición en los kioscos debida a problemas de índole económico y técnico:

Fotogramas, la revista de cine más veterana de las que existen en España, ha vuelto a aparecer en este mes de febrero tras nueve meses de ausencia, debido a problemas de orden económico y técnico. En su tercera etapa esta revista ha aumentado el número de páginas, ha mejorado el papel y ha incorporado nuevas secciones y colaboradores. La desaparición de *Nuevo Fotogramas*, nombre de la revista en aquel momento, en el mes de mayo pasado, sorprendió en los medios especializados, ya que era una de las publicaciones de mayor venta en su género, pero los problemas surgidos a raíz de una brusca subida de los costes obligaron a una reestructuración.⁴⁸²

En 1981, con nuevo título, la cabecera aprovechaba el editorial para posicionarse junto a las necesidades del cine español:

Desde que nos fuimos, hace sólo unos meses, muchas cosas han ocurrido en el mundo del cine. (...) En España se ha incrementado ligeramente la producción en 1980. Pero la distribución atraviesa un momento de desconcierto. Y la exhibición ha llegado a una fase crítica.⁴⁸³

El texto se cerraba con la sensación del equipo de estar en un momento de profunda transformación para el sector:

⁴⁸¹ “Por qué”, *Fotogramas*, n. 1.619 (14 nov. 1979): 3.

⁴⁸² «Reaparece la revista de cine “Fotogramas”», *El País*, 4/02/1981. https://elpais.com/diario/1981/02/04/cultura/350089211_850215.html

⁴⁸³ «Editorial. Decíamos mañana...», *Fotogramas*, n. 1.644 (11 feb. 1981): 3

Uno y otro medio [cine y TV] van a cambiar dramáticamente a lo largo de la presente década. El cine, con toda la gravedad de su crisis, se enfrenta a la más drástica expansión comercial de su historia gracias al nuevo mercado del vídeo. Y poco quedará de la televisión que hasta ahora hemos conocido, en cuanto se pongan en marcha los programas previstos de los satélites de comunicaciones.⁴⁸⁴

Hacia julio de ese año, la tradicional periodicidad semanal pasaría a ser mensual por mor de un mayor rigor en el tratamiento de los temas que atañían al cine español de entonces, de esa manera se podía dar «una elaboración más profunda de la información y decidido apoyo a la industria cinematográfica española».⁴⁸⁵ En este fluir al albur de los tiempos que corrían, en 1983 -como ya se ha señalado- pasarían a llamarse *Fotogramas & Vídeo* con el especial del número 1.960 de octubre, apreciándose también un menor interés por las estrellas y un enfoque más periodístico, de reportajes objetivos y descriptivos en profundidad, que hablan tanto de un lector que gusta de estar informado, no solamente entretenido, como de unos redactores adaptados a unas escrituras interpretativas por sobre las opinativas o subjetivas. Para cumplir con su estrenada función, se incluyeron dentro de la sección «Vídeo» las subsecciones «Retrato robot del videoadicto desconocido», «News video», «Crónica negra», «Escaparate», «La bolsa del vídeo», «Casetes a la carta», «Consultorio vídeo», «Crítica TV», «El cine en casa».

Por su parte, la también longeva *Dirigido por...* comenzó su periplo en 1972 con un número cero sobre Claude Chabrol, marcando la tendencia cahierista de su núcleo principal de colaboradores. El staff estuvo conformado en el periodo analizado por el editor Edmundo Ors Climent, los directores José Francisco Valls Giménez y Alberto Turró González, la secretaria de redacción María Gloria Olivé Cortadella y los colaboradores Manuel Ferrer Salvador, José María Ibáñez Llurba, Jaume Genover, Carlos Balagué, Tomás Delclós (que se convertiría en redactor jefe), José María Latorre, Octavi Martí, Irene Muñoz, M. F. Ruiz de Villalobos, Albert Ferran, Miguel Marías, Juan Pineda, Llorenç Puig, Rafael Miret Jorba, Juan Carlos Rentero, Juan Miguel Company, Pau Esteve, Carlos García Brusco, Fernando Méndez Leite, Luis Miñarro, Antonio Castro, José Enrique Monterde, Esteve Riambau, Ramón Freixas, Joan Padrol, Martí Rom, Casimiro Torreiro, A. Tassone, Oreste de Fornari, Joan Simó, Enric Alberich, Anna Llauredó, Luis Aller, Quim Casas, Joan Batlle, Luis Miñarro. Como se aprecia, algunos de los redactores de esta publicación lo eran o serían también de otras cabeceras (Tomás Delclós, Jaume Genover y Octavi Martí en *Fotogramas*, Juan Miguel Company en *La Mirada* y *Contracampo*, José Enrique Monterde y

⁴⁸⁴ Ibid.

⁴⁸⁵ «Pasamos a ser mensuales», *Fotogramas & Vídeo*, n. 1.666 (sep. 1981): 4.

Joan Batlle en *Film Guía*, Juan Carlos Rentero y Miguel Marías en *Casablanca*, Martí Rom en *Cinema 2002*).

En estos inicios, la tónica de la publicación era la monografía sobre un autor-director aderezada con filmografías, en una vocación enciclopédica como la que podría tener una colección de grandes maestros de la pintura. Estos estudios llevaban la firma de un experto, tal era el caso de José Luis Garcí, Diego Galán, Julián Rodríguez, Manuel Navacerrada, César Santos Fontenla o Fernando Lara. En su primer editorial, justificaban la elección de formato:

La visión conjunta de un director es muy rara en nuestros días, y concretamente en nuestro país, debido a que carecemos de revistas especializadas apropiadas para estos fines, de ahí que nos propongamos presentar cada mes la circunstancia crítica de todos aquellos directores que, por méritos propios, hayan pasado a figurar en la historia del cine como algo más que meros comparsas.⁴⁸⁶

Tras unos meses en los que la revista no logró salir a los kioskos, se introdujeron nuevas secciones en el número 8 de diciembre 1973 con el fin de ir al día de la actualidad cinematográfica: incluyeron entrevistas, análisis de bandas sonoras, información sobre festivales y homenajes a mitos del *star system*. Con el número de marzo de 1974 (n. 11), la publicación comienza a hacerse eco de las transformaciones en el campo al publicar un artículo sobre la censura, que adjunta una lista de películas no proyectadas en España entre 1960 y 1973, y otro sobre el cine político. De este modo, el medio pasó de una postura erudita y cinéfila a involucrarse con los cambios del campo informando y formando sobre ellos a los lectores. Seguirían en esta senda los textos sobre el cine español del momento por el actual director adjunto de la Filmoteca de Cataluña, Octavi Martí (n. 13 de mayo de 1974) o el NO-DO (n.15 de julio-agosto de 1974).

La sección de críticas, al principio dedicada a las películas del realizador protagonista de la edición, se va volviendo más asidua desde octubre de 1974, hasta ocupar un espacio de importancia al igual que en la mayoría de las publicaciones especializadas de la fecha. También surgen otro tipo de secciones, como las críticas de libros, los reportajes y la información acerca de festivales. La falta de publicidad, que llegará más adelante, la acercaba más al tipo de publicación del subepígrafe anterior que a *Fotogramas*, si bien los artículos no dejarán de ser descriptivos y constatativos de los mecanismos del modo de representación, sin aplicarse a crear modelos de análisis formales que los pusieran en

⁴⁸⁶ «Presentación», *Dirigido por...*, n. 0 (1972): 3.

evidencia. La excepción sería el artículo de Domènec Font y Pau Esteve acerca del cine de intervención, en el que explicaban en dónde radicaba la distinción del cine militante:

Mucho más productivo nos parece, en este sentido, el enfoque metodológico. De entrada, parece inevitable señalar que la auténtica condición política de todo film consiste precisamente en el proceso de trabajo lingüístico e ideológico que lo conforman y sustentan.⁴⁸⁷

Así las cosas, la revista tendría en su conjunto una recepción más tibia de las posturas declaradamente militantes, al contrario que *La Mirada* o *Cinema 2002*, sin por eso desentenderse de la denuncia de los mecanismos del poder heterónimo y de los intentos emancipatorios de los cines independientes. Esto lleva, por ejemplo, a la publicación de un artículo firmado por Pau Esteve y Juan Miguel Company sobre la Tercera Vía⁴⁸⁸ del cine español a la que denominan «Vía Muerta»:

Con “*Vida conyugal sana*”, se consolidó lo que desde “*Españolas en París*” (del mismo realizador: Roberto Bodegas) se ha venido calificando “tercera vía” del cine español o vía posibilista. Más adecuado sería rebautizarla —y no por un afán de gratuito terrorismo cultural— como la “vía muerta”, para hacer referencia al lugar en que desemboca, es decir, el falseamiento de unas determinadas instancias filmicas y, por consiguiente, la alienación del espectador y el solapado encubrimiento de unas contradicciones inherentes al material utilizado disfrazadas de una más que ilusoria mirada objetiva sobre la realidad.⁴⁸⁹

Los autores del texto no consideraban que los productos agrupados bajo dicha tendencia consiguieran ningún tipo de efectividad en contestar al cine anterior, puesto que pasaban por la superficie de los problemas sociales a los que aludían: «contenido serio expresado a través de una simple anécdota lineal, a ser posible entretenida y que procure dulcificar los aspectos escabrosos».⁴⁹⁰

Esta diversidad de enfoques desde el interior mismo de la publicación se puede evidenciar con la nota aparecida en el número 63 en la que parte del staff hacía causa común con el crítico Juan Hernández Les, despedido de la revista *Mundo Obrero*, órgano propagandístico del Partido Comunista Español:

Al tener conocimiento del despido de Juan Hernández Les, crítico de «Mundo Obrero» por haber escrito una crítica de «El cazador» que según los responsables

⁴⁸⁷ Domènec Font y Pau Esteve, «Cine de intervención», *Dirigido por...*, n. 33 (may. 1976): 19. (18-23)

⁴⁸⁸ La denominación se debe al principal productor de filmes con estas características, José Luis Dibildos, que desde Ágata Films consiguió éxitos tan distintos como *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971) o *La colmena* (Mario Camus, 1982).

⁴⁸⁹ Pau Esteve y Juan Miguel Company, «“Tercera Vía”. La vía muerta del cine español», *Dirigido por...*, n. 22 (abr. 1975): 18.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, 19.

del periódico «era una apología del imperialismo yanqui» y una de «7 días de enero» de Juan Antonio Bardem que fue considerada: «excesivamente fría, técnica y falta de apasionamiento», el equipo de redactores y colaboradores de «Dirigido por...» expresa su desacuerdo y repulsa ante una medida que constituye un gran atentado contra la libertad de expresión declarando igualmente que consideran que las páginas de *opinión* de todos los periódicos incluidos los de partidos políticos no pueden estar sometidas a semejante censura ideológica que desvirtúa completamente su sentido y razón de ser.

Gran parte de los que conformaban el equipo de redacción ponían por delante, de esta manera, los criterios inherentes al campo por encima de los políticos. Bajo esa misma defensa de los valores cinematográficos se hacían eco en la sección dedicada a los formatos 8/16 mm de la creación de la Central del Curt (n.64), del cine de contrainformación (n.65) o dedicaban un extenso monográfico a la relación entre cine y movimiento obrero (n.65).

Con motivo de recibir el 11 de abril de 1983 el premio Sant Jordi, otorgado por la prensa cinematográfica, aprovecharon el espacio del editorial para recordar que su eclecticismo obedecía a una línea comprometida con la libertad de expresión:

Con cierta frecuencia, hemos venido observando manifestaciones de extrañeza ante la disparidad de criterios de cuantos hacemos la revista, y que está bien patente en la diversidad que existe en nuestros cuadros de calificaciones. No tenemos más remedio que volver a manifestar la total independencia que tiene DIRIGIDO POR... como revista (que no pertenece a ningún grupo de presión, ya sea político o económico) y la libertad que disfrutaban sus colaboradores, que no se ven limitados por las exigencias de una determinada política editorial.⁴⁹¹

La revista volvió a sufrir una transformación de formato a partir del número 46, en 1977, al sumar el color, un sumario y nuevas secciones —«editorial», «teletipo», «banda sonora», «entrevista»— a los habituales artículos principales, críticas, libros y filmografías. En el editorial de esta edición, el equipo comentaba:

Con las sucesivas desapariciones de “Film Ideal”, “Nuestro Cine” y “Cinestudio”, DIRIGIDO POR... se ha convertido en la más veterana de las revistas especializadas españolas, a pesar de su relativa juventud. Hoy, superados muchos de los titubeos iniciales, DIRIGIDO POR... inicia una segunda etapa, que de hecho es tercera, puesto que su contenido ya varió sustancialmente a partir del n.º8, diciembre de 1973, al ampliar el estudio monográfico con diferentes temas vinculados a la actualidad.⁴⁹²

Este ir adecuándose a los tiempos determinó la entrada de una sección fija dedicada a la televisión en el número 75 y la incorporación del vídeo en el número 100, además de una serie de proyectos editoriales anexos, destacando las colecciones de libros («Serie Mayor»,

⁴⁹¹ «Editorial», *Dirigido por...*, n. 103 (1983): 3

⁴⁹² «Editorial», *Dirigido por...*, n. 47 (1977): 3.

dedicada a realizadores y géneros, y «Programa doble», sobre filmes), inspirados en los volúmenes editados por *Cahiers du Cinéma*.

La revista *Casablanca (Papeles de Cine)* se situaría en unas antípodas ideológicas en cuanto al cine (no necesariamente en lo político) del núcleo conformado por los medios englobados en la crítica militante y semiótica de la que se dio cuenta en el capítulo 5. Casi en resistencia contra aquel modo de acercamiento al hecho fílmico, los miembros de esta publicación hicieron prácticamente lo contrario, tornándose a la subjetividad, al gusto y al placer de la mirada propia en la idealización nostálgica de un cine que ya no iba a volver: el de un Hollywood dorado.

La publicación inició su andadura en enero de 1981 y se despidió en 1985. Trabajaron en ella su director, el cineasta Fernando Trueba, Juan Carlos Avilés, José María Visea Bustamante, Jaime Borrel, José Miguel Juárez, Carlos Boyero, Guillermo Cabrera-Infante, Valeria Ciompi, Juan Cueto, Dolores Devesa, José Luis Guarner, Juan Hernández-Les, Miguel Marías, Manolo Marinero, José Ruiz, Fernando Savater, Felipe Vega, Ignacio Gutiérrez Solana, Ignacio Fernández Bourgon, Pachín Marinero, Marcos Ordóñez, Juan Antonio Oliver, Ignacio Riera, Manolo Grosso, Ángel L. Inurria, Joan Lorente, Juan Carlos Rentero, Miguel Rubio.

A diferencia de otros medios consultados, *Casablanca* tuvo un formato que consiguió respetar, contando siempre con un sumario y ningún editorial, unas primeras páginas dedicadas a las noticias del sector en el ámbito internacional y nacional, columnas de opinión del filósofo Fernando Savater y del periodista Juan Cueto; asimismo destacaban el espacio «Se rueda», que se adelantaba con información de rodajes en marcha (como a veces hacía el programa televisivo *Revista de cine*), la profusión de entrevistas, artículos, reseñas de libros y discos, y, por supuesto, crítica de películas.

Su estilo más informal, muy conversacional a tenor de la apuesta preponderante por el género de la entrevista en profundidad, la sitúan en un término medio entre las dos anteriores revistas: de *Fotogramas* tomaba la relevancia de la fotografía, especialmente del rostro, que encabezaba las portadas; de *Dirigido por...* reproducían el interés por unos autores a los que regresaban en múltiples ocasiones en una mitificación cinéfila justificada, en su caso, por unas afinidades nunca encubiertas, ya que se presuponían las mismas que las de sus lectores y por ende no requerían más explicaciones.

En este sentido, carecía de la vocación didáctica de *Dirigido por...* encaminada a, por medio de la abundancia de descripciones sobre la obra de un autor, probar su importancia para la historia del cine y establecer o confirmar un repertorio. De hecho, el contenido publicitario centrado en las bebidas alcohólicas, el tabaco, la ropa, los coches y los viajes hacen pensar en un público mucho más juvenil, además de urbanita y de clase media, que aquel que podía haber seguido a las otras revistas. Fernando Ramos Arena, en su artículo «Un canon en transición. Tradición, entusiasmo y desencanto en la revista *Casablanca* (1981-1985)», planteaba la hipótesis de que esta publicación renovó con otros supuestos estéticos un canon cinematográfico heredado de las posturas cahieristas de las décadas anteriores, defendiendo un panteón de autores consagrados:

En sus páginas interiores vemos refrendado el claro interés por el Hollywood clásico. Su interpretación se basa en una clásica lectura autoral fijada ya a finales de los años cincuenta y mantenida desde entonces sin muchas variaciones. Los referentes, las formas de abordarlos (en general largas entrevistas y artículos laudatorios interesados en “visiones personales” que apuntan a la oposición entre cineasta y estructuras de producción) nos remiten, pues, a una cinefilia clásica que gana aún más peso cuando encontramos textos dedicados a sus autores.⁴⁹³

Algo de esa continuidad se debería a la presencia de antiguos colaboradores de *Film Ideal*, aunque, como afirma Ramos Arena, el universo conceptual no se refería a lo mismo en los años ochenta que en los sesenta:

Más que causa o consecuencia del mantenimiento de un canon, *Casablanca* aparece como síntoma de una cierta forma de entender la relación con el cine, en la que la distancia entre el referente y el discurso, el entusiasmo por el recuerdo y el desencanto por la actualidad se harán con los años cada vez más presentes. La cinefilia clásica se empieza a solidificar como un amor por ciertos títulos y autores cada vez más impregnado de decepción, decepción que vemos en las numerosas variaciones del lamento por “las películas que ya no son como eran antes”; los discursos cada vez más dispuestos a salvar la memoria a expensas del presente.⁴⁹⁴

Con todo, el modelo de *Casablanca* se ajustó periodísticamente mucho más al modelo actual de revista cinematográfica especializada siendo capaz de atraer la atención de un espectador que contaba con la ayuda de la televisión en su búsqueda de las últimas novedades. Ante su salida a kioskos, Fernando Trueba comentaba para el diario *El País* que su intención era: «hacer una revista amena, pero sin caer en el cotilleo o la superficialidad gratuita; rigurosa,

⁴⁹³ Fernando Ramos Arena, «Un canon en transición. Tradición, entusiasmo y desencanto en la revista *Casablanca* (1981-1985)», *Archivos de la Filmoteca*, n. 78 (abr. 2020): 100. ISSN electrónico 2340-2156.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, 107.

pero huyendo del ladrillismo doctrinal, tan de moda en años recientes. Queremos que *Casablanca* sea una revista clara y legible, así como independiente».⁴⁹⁵

Por todo lo visto, en los años sesenta y mediados de los setenta la crítica fue una actividad periodística, de escritura, un paso previo para muchos interesados en llegar a la realización o incluso una actividad asociada a la falta de la opción de dar vida a los proyectos deseados; si el campo no permitía crear en el celuloide, al menos se re-creaba en torno a las películas de otros más afortunados. Pero para la generación de finales de los setenta y los ochenta, estando ya en marcha las asignaturas de cine en las universidades y bajo una necesidad política de contrainformar con imágenes, la crítica se convirtió en un espacio en el que ejercer la investigación académica y la agitación intelectual, con lo que las revistas que habitualmente tenían una distribución restringida entre entusiastas pasaron a ser publicaciones profesionales dedicadas a lectores profesionales. Esto tuvo como consecuencia la división en dos tipos muy concretos de publicaciones: las orientadas al gran público según el modelo de *Fotogramas Casablanca* y *Dirigido por...*, y las profesionalizadas o institucionalizadas, del estilo de *Cinema 2002*, *La Mirada* o *Contracampo*. Si para la generación anterior de revistas la línea de frontera pasaba entre las posiciones aristarquistas y bazinistas, con la revolución simbólica el espacio de fuerzas se va a definir en los términos del campo autonomizado: con un sector de consumo amplio y otro de consumo restringido, y en la convivencia entre las reglas del mercado y las ayudas públicas.

⁴⁹⁵ «Aparece “Casablanca”, nueva revista de cine», *El País*, 08/01/1981. https://elpais.com/diario/1981/01/08/cultura/347756411_850215.html

6. Los modelos críticos importados y el repertorio local

La consolidación de una revolución simbólica no obedece solamente al éxito de una nueva definición del objeto del campo que se obrase de manera teórica, sino que es consecuencia de una aplicación práctica en la producción. Si un movimiento genera su propia praxis de lectura, es decir, contiene a la vez una nueva mirada sobre el campo y las herramientas de su decodificación, observamos que en el caso del campo cinematográfico español ante la falta de un movimiento cuestionador del modelo hegemónico esta nueva mirada se fue forjando con la concurrencia de una crítica que bebía de supuestos teóricos surgidos de unos cines foráneos. La introducción de estas teorías, la transferencia al repertorio local, se realizó a partir de unos filmes y directores precisos que permitieron captar los cambios de tendencia en el campo.

En este sentido, se puede leer el intento de la Tercera Vía por abrir camino a una revolución simbólica, ambición que se quedó en el estado larvario de una operación contra la expectativa que el orden simbólico anterior había establecido. Había que enfrentarse a un «cine de Estado», y ese enfrentamiento podía ser meramente temático, como ocurrió con gran parte del cine de la Tercera Vía, o formal, como en los ejemplos que vienen a continuación.

De acuerdo con lo expuesto por Bourdieu en sus notas de los cursos 1989-1992 en el College de France, «...hay una afinidad entre todas las jerarquías: quien altera una jerarquía altera todas las otras (o podría alterar)».⁴⁹⁶ O lo que es lo mismo: la contestación a un modelo formal de cine dominante era una forma de respuesta política, por lo que resulta ineficaz intentar una separación en este contexto entre los intereses artísticos, teóricos y militantes de los agentes del campo de la facción pretendiente.

Las fórmulas con las que se procuró resolver la *tensión* formal han sido de lo más diversas, desde la opción documental hasta la ficción metatextual, desde el retorno a formas anteriores o coexistentes a la instauración del M.R.I. hasta la copia de la actualidad cinematográfica norteamericana. Con el fin de delimitar el corpus de filmes que hubieran contribuido especialmente en la conformación de una teoría y crítica locales en el periodo 1974-1984 se pidió la colaboración de críticos, teóricos e historiadores. De los agentes consultados, han podido atender nuestras consultas Juan Miguel Company, profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat de València; Núria Bou,

⁴⁹⁶ Bourdieu, «El efecto Manet».

profesora de Comunicación Audiovisual y Directora del Máster Oficial en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos de la Universidad Pompeu Fabra; Jordi Balló, profesor de Comunicación Audiovisual y director del Máster de documental de creación de la Universidad Pompeu Fabra; Carlos Losilla, profesor de Teorías del Cine y Géneros Contemporáneos en la Universitat Pompeu Fabra y miembros del Consejo de Redacción de *Caimán: Cuadernos de cine*; y Xavier Pérez, profesor de Narrativa Audiovisual y Crítica cinematográfica y televisiva, también en la Universidad Pompeu Fabra. Al igual que los entrevistados Jesús González Requena, Vicente Sánchez-Biosca y Jorge Urrutia, Company, Bou, Balló, Losilla y Pérez han resultado determinantes para la autonomización del campo y son en la actualidad los más prestigiosos intérpretes del debate teórico. Sus aportaciones se citan a continuación en orden alfabético.

Jordi Balló considera que han creado tendencia crítica los filmes de cuatro cineastas: Víctor Erice, Pedro Almodóvar, Pere Portabella e Iván Zulueta. Del primero caben destacar *El espíritu de la colmena* (1973) y *El sur* (1983). De Almodóvar, la controvertida *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) y *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), las experiencias documentales de Pere Portabella en *El sopar* (1974) e *Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976) y, para acabar, menciona a *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979).

Núria Bou elabora una lista en la que figuran *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1976), *Informe general*, *Arrebato*, *Opera prima* (Fernando Trueba, 1980), *Los motivos de Berta* (José Luis Guerín, 1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Las dos memorias* (Jorge Semprún, 1974) y *Queridísimos verdugos* (Basilio Martín Patino, 1973/1979).

Por su parte, Juan Miguel Company seleccionó cuatro filmes como los más representativos de los cambios formales en el cine español del periodo: en primer lugar, *El espíritu de la colmena*. También reivindicó el legado teórico de un filme un tanto ignorado hoy en día, *El río de oro* (Jaime Chávarri, 1985), repitió la querencia por *Arrebato* y, finalmente, recordó la adaptación de la novela experimental de Martín Santos, *Tiempo de silencio*, realizada por Vicente Aranda en 1986.

Carlos Losilla determinó una lista de catorce películas que cumplen con la premisa: *El desencanto*, *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1977), *Elisa, vía mía* (Carlos Saura, 1977), *Ese oscuro objeto de deseo* (Luis Buñuel, 1977), *In memoriam* (Enrique Brasó, 1977), *Bilbao* (Bigas Luna,

1978), *Los restos del naufragio* (Ricardo Franco, 1978), *Sonámbulos* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978), *La escopeta nacional* (Luis García Berlanga, 1978), *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979), *Arrebato*, *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1979), *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983) y *El sur*.

Xavier Pérez concuerda con muchos de los filmes antes mencionados (*El sopar*, *El desencanto*, *Informe general*, *Bilbao*, *Arrebato*, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, *Furtivos*, *Cría cuervos*, *Opera Prima*, *Los motivos de Berta*).

A partir de estas aportaciones diversas se ha delimitado el corpus de películas que, en lo que sigue, servirán para el análisis de la progresiva autonomización del pensamiento cinematográfico español a través de sus ejemplos rupturistas.

6.1. La generación de la memoria: Erice, Saura, Chávarri, Borau, Portabella

...las películas del cine histórico de la Transición hablan del presente y para el presente; cuentan hechos del pasado con el propósito de desbaratar el discurso dominante aún vigente del franquismo, conjurar las estrategias de olvido voluntario, hacer memoria de episodios concretos o se utilizan para reconstruir estilos de vida basados en valores democráticos.⁴⁹⁷

El primer filme de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*, logró una muy buena acogida desde su estreno y se convirtió en ejemplo paradigmático de un nuevo cine español tanto para la crítica local como la extranjera. El film de Erice —como ha señalado Jordi Balló— permitió comprender que había una forma de experimentación fílmica para abordar el pasado reciente, que no renunciaba a la vocación popular del cine»; además, el rigor expresivo de su composición visual «multiplicaba los sentidos del realismo».⁴⁹⁸

Las revistas político-culturales del momento supieron reconocer la importancia de la película; la publicación semanal *Destino* la presentaba a sus lectores como «un profundo estudio de psicología infantil situado en los fríos tiempos de la posguerra española y que se convierte en una fabulación ética estremecedora».⁴⁹⁹ Un año más tarde, el semanario *Triunfo* constataba la buena acogida del largometraje en su estreno en Inglaterra al recabar las valoraciones de la prensa local de Londres, resaltando que para el crítico Derek Malcolm, de *The Guardian*, la película era «auténticamente española, aunque de algún modo trasciende

⁴⁹⁷ Sánchez Noriega, «Trayectorias, libertades e identidades...», 58. 55-85

⁴⁹⁸ Mail a la autora de la tesis el 14/05/2020.

⁴⁹⁹ «DESTINO Recomienda», *Destino*, n. 1.886, 24/11/1973: 75.

totalmente los límites nacionales. Su belleza recuerda a Goya, y su delicadeza y cosmopolitismo a “Los inocentes”, de Henry James.⁵⁰⁰

Ya más concreta era la apreciación de los medios especializados como *Dirigido por*, que la consideraba la película del mes (n.9 enero de 1974) y que en palabras del historiador del cine Jaime Genover:

Más allá del método que haya podido utilizar Erice se encuentra la complejidad de significados de la obra que pueden desglosarse a través de diversos niveles de lectura. A partir de la fascinación ejercida por el mito cinematográfico del monstruo de Frankenstein sobre una niña; en unas circunstancias históricas muy precisas -la postguerra española- y en un ambiente muy concreto -un pequeño pueblo castellano-, se va trabando todo un mundo de relaciones y sugerencias. En un primer nivel, podemos observar a los personajes aislados, como dentro de cada uno de los cubículos de la colmena a que alude el título. Su miseria y su vulgaridad cotidiana los mantienen en un estado amorfo y aletargado hasta el momento en que se producirá la reacción, a la que se verán conducidos por la propia dialéctica del film. En este aspecto, la indudable incomunicación existente entre los personajes pueden [sic] dirigirnos hacia otro foco de atención y otro nivel de lectura de la obra: el momento histórico en que está situada la acción.⁵⁰¹

Este tipo de análisis contenutista de los medios especializados dedicados a un público generalista contrasta con el que la crítica profesionalizada del campo académico realizará de la obra posteriormente. El profesor de la Universidad de Valencia Vicente Hernández-Esteve, conocido por el pseudónimo de Pau Esteve, utilizaría *El espíritu de la colmena* en su estudio bajo los parámetros del modelo de texto artístico de Iuri Lotman:

La elección de *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice para ilustrar la noción de «texto fílmico en proyección» está determinada, en primer lugar, por una hipótesis que podemos formular, en principio, del siguiente modo: *un film se constituye como texto en la medida en que conforma y ofrece su propio contexto*. En segundo lugar, hemos elegido el film de Erice porque de alguna manera -no determinada, por el momento- da la impresión de ofrecernos un protagonista insólito: la mirada.⁵⁰²

Esto es la prueba de que la película de Erice saltaría rápidamente a la Academia. El simposio de la Universidad de Groningen en el que se presentó la ponencia sería testigo del trabajo que desde la Universidad de Valencia venían realizando Hernández-Esteve, Jenaro Talens y Juan Miguel Company por establecer la vía semiológica del texto fílmico como

⁵⁰⁰ Juan Cruz Ruiz, «El Espíritu de la Colmena cae sobre Londres», *Triunfo*, n. 631, 02/11/1974: 84.

⁵⁰¹ Jaime Genover, «El espíritu de la colmena, de Víctor Erice», *Dirigido por...*, n. 9 (ene. 1974): 25.

⁵⁰² Vicente Hernández-Esteve, «El texto fílmico como contexto (A propósito de *El espíritu de la colmena*, de V. Erice)», en *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles: actas del 1º Symposium Internacional del Departamento de Español de la Universidad de Groningen (Zamora: Universidad de Groningen, 1979)*, 267.

modelo más ajustado de crítica. El autor justificaba la elección de la definición de texto artístico de Lotman en que:

Lotman define después el «texto artístico» como la construcción compleja de un sentido, en la que todos los elementos utilizados -signos, relaciones estructurales...- son elementos de sentido. Finalmente, la delimitación del texto viene expresada por una serie de marcas, la más evidente de las cuales es la existencia de unos límites -principio y fin-, pero el texto no es sólo una acumulación de signos entre dos límites, sino un conjunto de signos con una organización interna, característica y necesaria al texto. Esta organización convierte al texto, a nivel sintagmático en un todo estructural en el que cada uno de los elementos se integra de modo que la inclusión de un elemento nuevo o la eliminación de uno de los ya existentes comportaría una reestructuración de todos los elementos restantes.⁵⁰³

Para Hernández-Esteve, el sistema comunicativo establecido por la noción de texto de Lotman tiene su correspondencia en el cine en la producción significativa de la creación de una visión del mundo que es el filme tanto como en la relación que se establece con su receptor en el visionado.⁵⁰⁴ Concuera, de este modo, con Juan Miguel Company en que *El espíritu de la colmena* apuesta por una expresión poética consistente en el «principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación»,⁵⁰⁵ en palabras de Jakobson, función poética que se concretiza en que las relaciones metonímicas no se forjan por condiciones tópicas narrativas (tema), sino por elementos específicos del medio. Aquí, el sujeto de la enunciación expresa un tipo determinado de conocimiento del mundo que proviene de la infancia, que desde los títulos de inicio dibujados por las niñas configura una *mise-en-abyme* que da cuenta de la historia contenida.

La imbricación, asimismo, del filme de Whale en la película, continuaba Hernández-Esteve, evoca un circuito que comunica al filme contenido con el continente, convirtiéndolo en el referente de la segunda parte del metraje, lo que da por resultado una estructura cerrada en sí misma, mítica, que tiene al mismo tiempo la función metalingüística de hacernos espectadores de los espectadores de una película:

Los tres momentos que percibimos del film de Whale (presentación, monstruo-niña, niña muerta) sirven de soporte a los elementos del film de Erice: el padre, la colmena; la madre, la carta; o a otro nivel, la estación, la casa... Cuando al final de esta primera segmentación temporal, todos los elementos del film se hallen representados de noche en la casa, habremos seguido ya el ámbito de partida del contexto fílmico en el que Ana va a percibir, a aprender a conocer y a comunicar.⁵⁰⁶

⁵⁰³ Ibid., 268.

⁵⁰⁴ Ibid., 269.

⁵⁰⁵ Ibid., 274.

⁵⁰⁶ Ibid., 275.

Como muestra el examen del profesor de la Universidad de Valencia, el film de Erice permitió llevar al terreno español las aportaciones del psicoanálisis lacaniano a la teoría fílmica... cuando afirma sobre las diferencias entre el conocimiento del mundo de Isabel frente al de Ana que:

Si podemos sacar alguna conclusión sobre las diferentes posiciones ante la realidad de Ana y de Isabel, se podrían expresar como conocimiento por la mirada de Ana (típico de un conocimiento simbólico) conocimiento lineal en Isabel (típico de un conocimiento imaginario). O, en otras palabras, liberación del inconsciente por parte de Ana y afirmación de la consciencia por parte de Isabel.⁵⁰⁷

En este caso, Isabel cumple la función de crear una ficción, un relato del que es plenamente consciente de su condición artificial, pero que desde los ojos de Ana se transforma en un modo de conocer el mundo:

El conocimiento simbólico de Ana alcanza la finalidad que se había impuesto, la materialización del mito o, al menos, la materialización definitiva de una creencia y un conocimiento míticos. Todo ello quedará patente en la mirada de implicación de Ana al espectador del film de Erice en el último, cuando el distanciamiento de su familia se ha evidenciado con la visita del médico. El propio Erice resume este plano final, «su único lenguaje (el de Ana), como en el caso del monstruo, es el del silencio, mejor aún: el de la mirada».⁵⁰⁸

Veinticinco años después del estreno de *El espíritu de la colmena*, el estudio de Santos Zunzunegui recurre a la teoría fílmica de Gilles Deleuze para descifrar el modo de representación inaugurado por la poética de Víctor Erice.⁵⁰⁹ En primer lugar, Zunzunegui reconoce las influencias estéticas ejercidas por las filmografías de Visconti, Pasolini, Mizoguchi y Von Sternberg en Erice al reflexionar sobre ellas en su labor crítica. A diferencia del análisis semiológico, la aproximación de Zunzunegui tiene en cuenta factores externos al texto, con lo que estaría introduciendo la noción de intertextualidad con las estéticas de aquellos cineastas. En segundo lugar, coincide en marcar el carácter autotélico de la obra de Erice, que se evacúa prácticamente de toda referencia externa, haciendo que,

⁵⁰⁷ Ibid., 279.

⁵⁰⁸ Ibid., 280.

⁵⁰⁹ Como plantea David Oubiña en las páginas 124-126 de «Bazin, Deleuze y la crítica cinematográfica en Argentina», a partir de Deleuze los estudios fílmicos replantean sus referentes: «Para el cine moderno, el pensamiento de Bazin fue tan importante en los años 50 y 60 como el de Deleuze lo será en los años 80 y 90 (...) Las nuevas revistas de cine que aparecieron a comienzos de los 90 no registraron la importancia de esa contribución; en cambio, el trabajo de Deleuze (erudito, apasionado, delumbrante) impactó rápidamente en la lectura académica porque permitía renovar un corpus bibliográfico que, desde hacía mucho tiempo, había quedado desactualizado».

en su calidad de relato, del que se da cuenta en los dibujos iniciales de las niñas, sea reproducido una y otra vez:⁵¹⁰

...Erice's film is constructed as a self-referential universe, full and sufficient to itself, as a possible world, that is probably linked with that of our direct or historical experience, but in which the elements at play are themselves endowed with an internal coherence capable of sustaining its full signifying force of production.⁵¹¹

En tercer lugar, coincide con Hernández-Esteve en la existencia de una estructura mítica y fragmentaria que basa su tensión en las conexiones virtuales establecidas con los puros posibles al no remitirse a una ilación tópica; las imágenes de Erice conforman un espacio conceptual cuyos efectos se deben a causas sin otras referencias que ellos mismos. En este punto es que la teoría deleuziana le sirve para introducir la imagen-afección que invoca la mirada de Ana, construyendo el relato desde su afectividad.

El filme de Víctor Erice marca la senda que guiará a la autonomización del campo: produce el encuentro entre el público y la experimentación con el realismo llevándolo a nuevos límites gracias a un pensamiento sobre el propio medio que logra insertar al cine español en los debates teóricos del momento.

Por su parte, Luis Borau rompe con el filme *Furtivos* la cadena metonímica clásica que las expectativas forjadas por un cine de ideario habían establecido. *Fotogramas* le encontró un gran interés artístico y comercial por su estilo, merecedor de las calificaciones más altas de la revista:

Furtivos está hecho con un estilo más directo y brutal que **Hay que matar a B**. En la película anterior, se trataba de una reflexión encarnada en unas imágenes; en ésta de ahora, de unas imágenes identificadas con una reflexión. La película es directa, pero rigurosa. Es brutal, pero nunca efectista. Es realista, pero sin caer en el caligrafismo descriptivo propio de una concepción naturalista del lenguaje visual. Borau describe mientras narra, integrando los datos ambientales en el proceso dramático, enriqueciéndolo sin cargarlo de literatura, profundizando en lo que cuenta sin detenerse en concesiones explicativas.⁵¹²

⁵¹⁰ De hecho, ateniéndonos a que el filme comienza cuando entra en plano el camión del cine ambulante y enlaza con otro plano del camión entrando en Hoyuelos, podría decirse que este pueblo castellano no existe hasta que empieza la película. Se refuerza así el sentido ficcionalizador que ya los dibujos de las niñas nos venían anunciando y la sensación de retorno cíclico.

⁵¹¹ Santos Zunzunegui, «Between History and Dream: Víctor Erice's *El espíritu de la colmena*», en *Modes of Representation in Spanish Cinema*, editado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998): 140.

⁵¹² José María Carreño y Octavi Martí, «Furtivos», *Fotogramas* n. 1.405 (19 sep. 1975): 37.

El filme tuvo sus problemas con la censura al faltarle el sentido moralizante de una narración dirigida hacia la condena de los personajes, que el director consiguió adaptar a sus propósitos, llegando a ser considerada un film clave por *Film Guía*:

Finalmente, llegamos a «*Furtivos*», la película que actualmente sigue sin encontrar luz verde administrativa y cuyos problemas censores parecen realmente graves. Comentada en términos elogiosísimos por los críticos que en países privados han tenido oportunidad de verla, hasta el punto de ser considerada ya como uno de los films clave de los últimos cuarenta años, «*Furtivos*» corre el peligro de ser masacrada antes de llegar a nuestras pantallas (...) El propio Borau afirma que de aceptar los cortes que se le exigen cambiaría por completo el sentido de su obra. Por eso, y aunque ello suponga que la película no pueda proyectarse públicamente, se niega a tal eventualidad.⁵¹³

A pesar de estos contratiempos, la película consiguió hacerse con la Concha de Oro del Festival de San Sebastián de 1975. Para el colaborador de *Dirigido por...* Miguel Marías, la cinta tenía un aire «puramente español» que entronca con la tradición narrativa clásica del cine, manteniendo al espectador en una actitud crítica por medio del rechazo del tópico. Marías parecía utilizar la reseña del filme para arremeter contra otras tradiciones cinematográficas de ruptura, por lo que su postura no se inclinaba hacia la revolución simbólica que trastocara el sentido hegemónico del cine narrativo, más bien hacia un realismo social:

La clara sencillez de las imágenes de Borau prueba, por otra parte, que este director no habla para un grupo de “intelectuales” más o menos al día, ni a una *élite* de iniciados, sino a todo el mundo, objetivo que justifica tanto la universalidad nada abstracta de “*Hay que matar a B.*” como la *hispanidad* nada folklórica ni provinciana de “*Furtivos*”, al mismo tiempo que la adhesión (parcial y con reservas) de Borau a unas formas visuales y narrativas asequibles al mayor número, y su repudio de toda clave simbólica, de toda dislocación temporal, de toda distorsión óptica, es decir, de todo pretendido “modernismo” externo (tan viejo como el cine, y de una pobreza artística e intelectual notable).⁵¹⁴

Desde una defensa de la centralidad del contenido, el crítico esbozaba la innovación de la película en términos del relato, permaneciendo en las lógicas de un paradigma para el que la calidad del filme es su cualidad estética evidenciada en un estilo de contar:

A través de sucesivos, tranquilos y nada espectaculares desplazamientos del centro de interés dramático – que va pasando de un personaje a otro-, pero evitando todo “golpe de efecto” teatral, Borau consigue hacer imprevisible el rumbo del relato, y captar así, primero, para retener y acrecentar, después, la atención del espectador. Esta estructura narrativa (...) obliga al espectador a mantener una actitud crítica y vigilante, pues “*Furtivos*” parece ir descubriendo, abordando y descartando varios

⁵¹³ Antonio Dopazo: «José Luis Borau», *Film Guía*, n. 9 (ago.-sep. 1975): 39.

⁵¹⁴ Miguel Marías, «José Luis Borau. El francotirador responsable», *Dirigido por...* n. 25 (s/d): 23.

temas sucesivos, sin que podamos recordar una película que sirva de referencia y facilite, desde fuera, nuestra orientación anticipada.⁵¹⁵

Una contradicción todavía mayor nos encontramos con *Cría cuervos*, de Carlos Saura, que enfrentaría a los dos modos principales de ejercer la crítica de entonces: la cinéfila y la semiótica. Del lado de los medios de público amplio es donde se hallan las valoraciones más encomiosas, como la de *Fotogramas*:

Si considero «Cría cuervos» la mejor película que hasta ahora nos ha ofrecido Saura es porque en ella veo una más perfecta integración de sus elementos habituales en la estructura general de la obra, gracias a una construcción de una enorme complejidad interna, cuyos efectos parecen notarse desde las primeras imágenes y cuyas significaciones van apareciendo poco a poco a lo largo de un admirable proceso de profundización. La película funciona como un complejo organismo vivo, en el que cada elemento, por sí mismo y por su relación con los demás cumple a la vez varias funciones dentro del conjunto.

(...)

La existencia como inevitable proceso agónico, la muerte como obsesión y como desenlace de ese proceso, la integración del pasado, del presente, de lo real y de lo imaginario en un mismo nivel de realidad, son varias de las ideas que van invadiendo al espectador en virtud de un lenguaje cuyo poder de comunicación se ha intensificado mucho en cuanto a algo muy importante en un artista: la capacidad para expresar lo implícito, el poder de sugerencia.⁵¹⁶

Cinema 2002 sería mucho más tibia, igualmente centrada en la cuestión narrativa, y adoptaría un enfoque meramente descriptivo, constatativo de los elementos preponderantes del filme, destacando algunos aspectos técnicos como el zoom, el desenfoque o el travelling, empleados para hacer funcionar la historia:

Con una mezcla, ya conocida, de situaciones reales, imaginadas o recordadas va avanzando en la narración. El orden en que se sitúen provocarán en el espectador el que una u otra sean las fundamentales en el desarrollo de la historia. Y al jugar con tres situaciones diferentes, nos encontramos con un magistral empleo del tiempo escénico (cinematográfico), esclavo a su vez de la intención original de la narración.

La otra coordenada: espacio, queda como una dimensión cerrada entre cuatro paredes, a través de la cuales se escucha el intenso ruido del tráfico y que únicamente se sale de él, en alguna escena en el jardín del caserón, unas secuencias intermedias en la finca del amigo del padre, y al final, como ruptura del universo cerrado en que se han desenvuelto las niñas...⁵¹⁷

Nuevamente se haría mención al filme en el número 14 de abril de 1976 en la sección de «Cine y Psicoanálisis»:

«Cría cuervos» es una película de agresión contra los padres, de fijación en el pasado, de muerte. Esa muerte sentida personalmente se corresponde con una

⁵¹⁵ *Ibíd*, 25.

⁵¹⁶ José María Carreño, «Cría cuervos», *Fotogramas*, n. 1.425 (6 feb. 1976): 32.

⁵¹⁷ M. A. Polo, «Cría cuervos. El décimo film de Carlos Saura. El mismo equipo de siempre, prácticamente. Abundantes espacios cerrados», *Cinema 2002*, n. 5-6 (jul.-ago. 1975): 56. (54-56)

realidad externa, levemente aludida, de la cual testimonia en profundidad. Ana es testigo de una circunstancia frustradora, represiva, de no amor, y en su historia resuena una realidad más general.⁵¹⁸

Por su parte, el crítico Joan Prats, de *Film Guía*, atendiendo a un análisis de tipo marxista-semiológico, elaboraba un listado de aspectos reseñables del filme en su constitución que la obligaban a permanecer dentro del paradigma asentado del cine narrativo de origen burgués, motivo por el que, a pesar de no tener la contundencia en la defensa del modelo que sí proyectaba sobre *Furtivos* Miguel Marías, se aprecia el interés científico:

En una consecuencia lógica del modo de desarrollo de la industria cinematográfica española, la radicalización de alguno de sus elementos que pueda surgir en su seno intenta encauzarse hacia la exhibición horrorizada de algunos de sus traumas y obsesiones de la clase dominante, de la que ha surgido dichos elementos radicalizados.⁵¹⁹

Prats dirige su estudio a cinco parámetros que reproducimos en el mismo orden y que señalan la falta de intencionalidad en el uso de los signos, un esquema narrativo poco claro del que no se descubre su intención y una permanencia en un punto de vista racionalizador de connotaciones burguesas:

En un aspecto de ambientación del film, los elementos implícitos que lo jalonan (inscripciones tachadas, sirenas, banderas...) permanecen al nivel de añadidos visuales o sonoros; la serie continuada de acotaciones no potencia el discurso fílmico (...) Por otra parte, los mecanismos narrativos descansan sobre la expansión de una gran cantidad de núcleos independientes, con la inconcreción que ello supone (...)

En una muy notable consecuencia, la cinta describe una multiplicidad de formas utilizadas por la burguesía para capitalizar la muerte física del individuo y su poder de fascinación; no obstante, la no superación de la muerte como mito al no utilizarla como elemento material sobre el que trabajar, sino como mero apoyo moral de divagaciones más o menos concretas, la convierten en una muy burguesa «reflexión sobre la Muerte» de resonancias bergmanianas (...) El recorrido sobre la estructura familiar se efectúa a nivel de abstracciones, de descripciones anecdóticas y vaciando el aparato de su contenido de clase y su utilización como tal (...) La resolución de las acciones de Ana no viene dada a través de un apoyo sobre el exterior; una y otra vez la cámara nos conduce a los ojos de Ana, no como instrumento visual utilizado para la captación, e incluso tampoco como elemento simbólico, sino como elemento de fascinación «per se», una fetichización del objeto material «ojos de Ana» (...) La carga sexual de cada uno de los personajes se distribuye conforme a lo esperado; son reglas preestablecidas que a Saura parecen no importarle demasiado...⁵²⁰

Igualmente negativa e incidiendo en las mismas faltas, si bien desde el paradigma opuesto, era la crítica de Juan Carlos Rentero en *Dirigido por...*, que achacaba a Saura la pérdida de

⁵¹⁸ Gabriel Blanco, «Cría cuervos», *Cinema 2002*, n. 14 (abr. 1976): 32. 28-32.

⁵¹⁹ Joan Prats, «Cría cuervos», *Film Guía*, n. 12 (feb.-mar. 1976): 17.

⁵²⁰ Ibid.

efectividad de su proyecto estético en un momento de crisis que pasa por otros supuestos más directos:

Ya no sirve escudarse en que no hay posibilidad de “exponer”, de leer entre líneas, porque más que nunca existe la oportunidad de decir las cosas tal como son. Por supuesto que atañe a todos los niveles y debe repercutir en todos los cineastas, por lo que resulta lógico pensar que muchas de las constantes abordadas por el cine de Querejeta en los ya mencionados diez años, hoy ya no sirven, porque ¿si se pueden decir las cosas sin taparlas por qué taparlas? Ahora bien, me temo que Saura ha hecho de sus exorcismos un estilo, todo lo discutible que se quiera, a partir del cual realiza una obra cuya coherencia no es discutible pero los resultados son hartamente polémicos. Fracaso “a priori” en cuanto que se evidencia un cine restringido y elitista, intelectualizado y no revolucionario, supuestamente político pero ambiguo, parcialista pero amorfo: un cine que, en definitiva, no vale.⁵²¹

Rentero acabaría el texto reprochándole a Saura el que no hubiera una toma de partido explícita y una actitud un tanto indiferente con respecto a la definición política de su propuesta, que no se veía clarificada en esta obra.⁵²² Sin embargo, si alguien acertaba en volver irrefutables los rasgos de un desgaste del cine español en la búsqueda de su revolución simbólica a través de una política de autores ese fue Fernando Lara en *Triunfo*:

El rechazo no se origina, entonces, en la cuestión de que Saura ofrezca una película intimista “después de tres films de cruda iconografía política/simbólica” (como pretende adivinar, para rebatirlo, Vicente Molina Foix en su epílogo al tomo que publica el guión del film), ni de esperar que Saura se repita a sí mismo continuamente, desde un equivocado concepto de “cine de autor”.⁵²³

Lara incide en la repetición y la copia de modelos exitosos en las que cae Saura como síntoma del debilitamiento de una apuesta del sector pretendiente por la estrategia de un cine de autor intelectualizado y antifranquista tendiente a la toma de la centralidad del campo.

En esta demanda de la ruptura definitiva, el cine se asociaría a la poesía en la figura del «novísimo» Leopoldo María Panero. De esta conjunción emergería *El desencanto*, de Jaime Chávarri, un documental sobre los hijos y la viuda del poeta Leopoldo Panero, laureado por el franquismo y a cuya sombra ellos se enfrentaban vital y literariamente en el filme, que adquiriría toda su fuerza en el montaje al aplicarle las reglas de la ficción y dotarlo de un argumento dramático: el de la decadencia y el fin del linaje. Así, por fuerza de una naturaleza metonímica, la muerte del padre se transformaba en la muerte del dictador en una España en Transición que todavía se estaba haciendo a la idea.

⁵²¹ Juan Carlos Rentero, «Cría cuervos», *Dirigido por...*, n. 30 (feb. 1976): 28.

⁵²² *Ibid.*, 29.

⁵²³ Fernando Lara, «Razones que el crítico no entiende», *Triunfo*, n. 679 (31 ene. 1976): 53.

La transgresión que suponía aplicar modelos semióticos se hacía notoria en la revelación del dispositivo retórico que José Enrique Monterde y Esteve Rimbau detectaban la estructura de *El desencanto*, acompañándolo de un gráfico que de forma empírica demostraba en qué residía el ritmo de la película:

Bajo un prisma global centrado en la lucha por desempeñar el rol del padre en una dependencia edípica absoluta, el desarrollo temático del film se puede reducir a tres tipos de secuencias fundamentales:

- A) Autopresentación de los personajes o referencias biográficas interpersonales.
- B) Biografía de Leopoldo Panero a partir de la narración de Felicidad Blanc (secuencias que, en su mayor parte, corresponden al primitivo cortometraje que Chavarrí había rodado y del que surgió la posibilidad de ampliarlo a la realización definitiva de *El desencanto*).
- C) Desmitificación de la biografía «oficial» de la familia Panero a partir del montaje paralelo de secuencias contrapuestas o del cuestionamiento surgido en el seno de las propias discusiones internas de una misma secuencia.

La combinación de estas secuencias (...) desvela, a nivel de guion, el carácter de discurso argumental, o mejor dicho, la estructura dramática sobre la que reposa *El desencanto*...⁵²⁴

Los críticos parecían detectar que el documental, pese a estar compuesto de fragmentos que saltaban de tiempo, lugar y protagonistas dejando las frases a medias se componían de unos identificables inicio, desarrollo y desenlace constituidos por las imágenes, cuya disposición conseguía una contranarrativa o narración negativa que se autodestruía continuamente.

Por otro lado, en *Cinema 2002* Juan Hernández Les acudía a un examen genérico para detectar las fuentes y las desviaciones de las mismas: asunción y rechazo de los elementos del cinema verité, inicio documental y transmutación en ficción, argumentalización de la anécdota de la sensación de fin de stirpe,⁵²⁵ todo ello resultando en una estructura basada en la «espontaneidad» de los Panero, que se desestructura cuando se saben personajes y actúan posicionándose en una exterioridad que les permite ser conscientes de su propia decadencia:

...han conquistado el Tiempo, nos han introducido su Pasado, razón de más para concluir que la **acción** progresa en un devenir constante, no a través de la **representación** de situaciones, sí por la cósmica dimensión de la **palabra**.

⁵²⁴ José Enrique Monterde y Esteve Rimbau, «Jaime Chavarrí: ¿una práctica contradictoria?», *Film Guía*, n. 14 (ene. 1977): 34.

⁵²⁵ Juan Hernández Les, «El desencanto. La espontaneidad estructural de los Panero», *Cinema 2002*, n. 21 (nov. 1976): 32.

Jaime Chávarri comprende, como Bogdanovich, Patino, Trumbo (...) y pocos más, que un **tratamiento**, ya no sólo un tema, determinado, requiere una estética, un lenguaje, una forma determinada...⁵²⁶

Una forma que, según Hernández Les, se sirve del travelling para introducir el movimiento de una imagen que piensa y que se realiza por medio del discurso:

Nada es ajeno a los Panero ni al propio Chávarri, excepto los «travellings» del film. El «travelling» aquí es un movimiento interior que potencia los monólogos, tiene vida propia, y como autómatas se sustrae al otro movimiento espacial y rítmico de la **acción**, supeditado a la psicología interna de la máquina, un movimiento libre por **naturaleza**, ajeno a la influencia del hombre, un movimiento **monstruoso**, que, sin embargo, se acopla magníficamente al territorio lúdico de los Panero.⁵²⁷

Y muy parecida es la conclusión de Tomás Delclós en *Dirigido por...*, aunque desde presupuestos teóricos distintos, por los que la palabra a la que hace referencia Hernández Les es el verbo mítico creador del mundo autosuficiente de los Panero, mientras que para Delclós es la liberación del síntoma y el advenimiento de la verdad del sujeto lacaniano:

El desencanto es fundamentalmente palabra y es de las pocas veces que no ha importado en el cine. En este sentido se trata de una película muy lacaniana (a quien se cita de pasada un momento), *El desencanto* es una praxis tal y como la entiende Lacan: acción concreta del hombre. Cualquiera que sea, que la coloca en situación de tratar lo real por medio de lo simbólico.⁵²⁸

Si bien desconfía de la solución de la que Chávarri dota a su película, haciendo de este modo que todo lo anterior deba reflejar una continuidad que no es tal, que ha sido por fuerza construida por ese final, comprende que «se ampara en el mecanismo clásico del cine corriente, la proyección, para que lo dicho por los Panero nos resulte, un poco, dicho por nosotros»,⁵²⁹ un endosado «final viscontiano» que no le hacía falta: «No es una manera de terminar la película porque la película no es la historia (fuerte) de unos individuos de los que queremos saber al final, como en cualquier final que se precie, si se casan con la chica o se mueren en el Fort Apache».⁵³⁰

Esta sensación general de derrumbe y fin de una época se aprecia también en el documental de Pere Portabella *Informe general sobre unas cuestiones de interés para una proyección pública*. Dos años antes, Portabella había realizado el filme *El sopar*, en el que con la excusa

⁵²⁶ Ibid., 33.

⁵²⁷ Ibid.

⁵²⁸ Tomás Delclós, «El desencanto», *Dirigido por...*, n. 36 (sep. 1976): 30.

⁵²⁹ Ibid.

⁵³⁰ Ibid.

de una comida clandestina en una masía reunía a un grupo de presos políticos excarcelados que compartían sus experiencias y, sobre todo, sus distintos puntos de vista sobre la lucha política contra el franquismo, culminando con un elocuente silencio de aire desesperanzado. Aquella comida secreta había tenido lugar, sin saberlo sus protagonistas, el mismo día en que Salvador Puig Antich era ejecutado, lo que otorgó una nueva dimensión al filme, especialmente con la adición de una entrevista al abogado del militante catalán.

De *Informe general...* hablaría la revista *Cinema 2002* en el número 38 de abril de 1978, en un especial dedicado al cine catalán. El crítico Martí Rom indicaba que el filme se estructura en torno a tres ejes: la representación de la dictadura franquista por sus imágenes, un ejercicio de contrainformación mostrando lo que los medios no enseñaban y unas entrevistas con políticos. Para el primer tercio se valía de la presencia de un actor, Luchetti, que con su rol de observador introducía la escala humana en las imágenes de los espacios de la gigantesca retórica del poder del franquismo (Belchite, El Pardo, Valle de los Caídos). El ejercicio de contrainformación se realiza, muy en el tono de las cooperativas de cine del momento, con la filmación de las manifestaciones en Barcelona y Madrid en febrero de 1976 y de la huelga de Vitoria en marzo, que se saldó con cinco víctimas. La reconstrucción de algunas acciones acompaña a las imágenes documentales.

La última de las partes era la dedicada a las entrevistas y los coloquios con representantes de los partidos políticos con el propósito de que expusieran sus propuestas de futuro democrático, lo que culminaba un recorrido del pasado, presente y porvenir de España; si bien, apuntaba Rom, había ausencias destacadas, como la de los representantes de CNT o del nacionalismo gallego. También intervenían escenas que escapaban a la definición de estos tres estadios demarcados y que podrían considerarse momentos bisagra, como es la reconstrucción del fusilamiento del militante de ETA Juan Paredes, conocido por Txiki, y el paseo de dos exiliados que Rom consideraba demasiado sentimental por no aparecer debidamente justificado. La conclusión de la crítica, en línea con el tono habitual de *Cinema 2002*, era sobre las posibilidades de exhibición del cine político en las pantallas comerciales:

«**Informe general**» es una producción a medio camino entre la práctica cinematográfica marginal y el filme producido con unos esquemas industriales, sus casi cuatro millones de coste así lo determinan. Dicho planteamiento venía asumido por Portabella como un medio de extender radicalmente la difusión del filme frente a los aún reducidos (comparativamente) canales alternativos; sin embargo, aunque la situación política del Estado español haya sufrido un cambio importante, la industria cinematográfica continúa mayoritariamente con la misma política (económica) y en mano de las multinacionales y de una pequeña oligarquía; esto ha determinado que el filme (en manos de una gran distribuidora) esté aún

esperando, desde junio pasado, acceder a la **normalidad** de las pantallas de las salas de exhibición comerciales.⁵³¹

Este carácter independiente de las producciones de Portabella explica igualmente la escasa mención a su obra en las revistas especializadas de entonces. Al mismo tiempo era una apuesta por salir de la marginalidad de los circuitos alternativos y que el cine de reflexión política pudiera tomar finalmente la centralidad del campo llegando a las salas de las que había sido sistemáticamente excluido por el régimen. Es de este modo que Casimiro Torreiro remarca la conexión de Portabella con las vanguardias de principios del siglo XX, refiriéndose probablemente a los cines soviético y alemán: «In this sense, *Informe general* stands out as one of the most radical experiments broached by the Catalan producer in terms of what is referred to as the demystification of the conventional cinematographic narrative».⁵³² Cualquier intento narrativo —y en esto reside la mayor aportación del film— incumpliría la premisa de mostrar la realidad española al subsumirla a una voz que acabaría por ficcionalizar el documento subordinándolo a la explicación, naturalizando así el estado de las cosas. Portabella en cambio había preferido «introducir la conciencia de puesta en escena del propio dispositivo de filmar en el corazón de las prácticas documentales».⁵³³

Finalmente, este trabajo cinematográfico de la memoria desde el que se intenta construir un modelo nuevo de cine español culminaría con la segunda película de Víctor Erice, *El sur*. La crítica de esos años se dividió en dos bandos: la que analizó la película en cuanto producto acabado, entendiendo que el filme es todo lo que está en la pantalla y no sus condiciones de producción, y la que la comentó como película inconclusa, integrando a la ecuación las vicisitudes que condujeron a Erice a recortar su filme y reorganizar las partes ya realizadas. En el primer grupo se sitúa la reseña de Antoni Kirchner en *Fotogramas*:

“El Sur” es la historia de un hombre escindido de su propia vida, emigrado a los países del norte, una vez terminada la Guerra Civil, donde ejerce la medicina y vive con su mujer e hija. Será a través de la pequeña que, a la par que el personaje, podremos empezar a descubrir su historia oculta. (...) Víctor Erice ha concebido la narración del film a partir de los descubrimientos de Estrella. Descubrimientos que provocan unas sensaciones que el autor nos transmite mediante unas imágenes de una fuerza extraordinaria y, sin embargo, insistentemente subyugadas por esa voz

⁵³¹ Martí Rom, «“INFORME GENERAL...” Sobre el derrumbamiento franquista», *Cinema 2002*, n.38 (abr. 1978): 63.

⁵³² Casimiro Torreiro, «Aimez -vous la représentation? Notes on the Cinema of Pere Portabella and on Informe General», en *Modes of Representation in Spanish Cinema*, editado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, traducción de Stacy N. Beckwith (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998): 313. No hemos hallado versión en castellano de este texto redactado especialmente para el volumen 16 de los *Hispanic Issues* del College of Liberal Arts de la Universidad de Minnesota.

⁵³³ Balló, mail a la autora (14/05/2020).

en off de la protagonista a modo de concesión interior, como si todo ello hubiera sido escrito o reflexionado muchos años después.⁵³⁴

Si en *El espíritu de la colmena* la aportación era la sintaxis poética, aquí es el uso del tiempo y su relación con la narración de la experiencia. Es en la revista *Casablanca* en la que encontramos una mayor disparidad de opiniones. Para Manolo Marinero:

En **El Sur**, la argumentista, Adelaida García Morales, y el guionista y director han seguido un patrón de rama dorada. El de la expectativa de una niña -o niño- hacia una persona mayor que mitifica mientras camina a la adolescencia y a la madurez.⁵³⁵

En el mismo medio, en el número siguiente, la crítica de Javier Alfaya se centraba en el aspecto literario del filme, si bien desde una visión semiológica:

Uno de los equívocos sobre los que se basa la moda actual de privilegiar el relato sobre el ejercicio lingüístico consiste en creer -o en tratar de hacer creer- que la esencia de lo narrativo consiste más en una dinámica de entradas y salidas de personajes que de revelaciones sucesivas de una realidad.⁵³⁶

Y concluía: «**El sur**, la soberbia película de Víctor Erice, es, me parece, un ejemplo de ese gran estilo narrativo al que toda literatura, al que todo cine, debe tender necesariamente».⁵³⁷

Pero es Ángel Fernández-Santos quien con su artículo «33 preguntas eruditas sobre 'El sur'» se sitúa del lado del filme inacabado y las sombras que suscita.

Y cuando digo **El Sur** me refiero a la parte rodada de la película, sobre la que también gravita sutil pero brutalmente, la *otra* parte no rodada, que no es una entelequia, sino un hecho; que no es una diversión miniatresca para eruditos, sino un grueso asunto que concierne a todos cuantos contemplan la película y, ante todo, a quienes no se percatan de ello porque salen engañados del cine; que no es una especulación sobre algo no nacido, sino una realidad que está *materialmente* en la parte rodada y exhibida del film, como el ácido está en la naturaleza de lo corroído por él. ¿Es **El Sur**, tal como forzosamente ha quedado, la película que ideó y cerró sobre sí misma su imaginador? ¿O es *otra*?⁵³⁸

⁵³⁴ Antoni Kirchner, «El espíritu del mediodía», *Fotogramas & Video*, n. 1.687 (jun. 1983): 89.

⁵³⁵ Manolo Marinero, «El sur», *Casablanca*, n. 30 (jun. 1983): 54.

⁵³⁶ Javier Alfaya, «El sur, o el arte del buen contar», *Casablanca*, n. 31-32 (jul.-ago. 1983): 51: Este patrón de rama dorada se remite a la *Eneida* de Virgilio, en la que el héroe Eneas se sirve de una rama de oro para acceder al inframundo y hablar con su padre muerto; aunque también puede estar refiriéndose al estudio de idéntico título realizado por el antropólogo James George Frazer en 1890, que postulaba que las antiguas religiones se basaban en un culto a la fertilidad encarnado en un rey-dios solar que muere asesinado ritualmente por su sucesor y en una diosa de la tierra que moría en el tiempo de cosecha para renacer en primavera, habida cuenta de que la película comienza en el otoño y que en el guion original estaba previsto que Estrella tomara el lugar de su padre muerto en el viaje que éste nunca pudo realizar.

⁵³⁷ *Ibid.* 52.

⁵³⁸ Ángel Fernández Santos, «33 preguntas eruditas sobre 'El sur'», *Casablanca*, n. 31-32 (jul.-ago. 1983): 56.

El crítico detectaba que la falta de esas imágenes previstas y hacia las que el todo que debía ser el filme aspiraba inevitablemente hacía perder a Erice el control de los signos sí presentes, que se quedarían si no sin referente, al menos disminuidos como cadena metonímica:

...no será que la ausencia de otras imágenes no llegadas a rodar hace que Erice pierda enteramente el control de los signos visuales y poéticos que llegó a rodar, a los que les falta *algo*? ¿Y ese *algo* que falta es humo de cerebros calientes o, por el contrario, es *algo* real, un vacío cinematográfico con existencia cinematográfica?⁵³⁹

Razón por la que encontraba que el rigor formal resultaba excesivo en comparación con el rigor argumental, que además caía en una incoherencia expositiva del punto de vista:

¿Cómo un film narrado desde los contenidos de una conciencia puede encerrar imágenes y sonidos que es imposible que la dueña de esa conciencia viera u oyera alguna vez? ¿Es que Erice, casi un puritano de la coherencia del «punto de vista» - clave del engaño y de la verdad en cine-, ha vuelto del revés de la noche al día, sus convicciones y se ha convertido en un prestidigitador de la cámara y de su correlación psíquica respecto de personajes y espectadores? ¿O no será más bien que falta del film, o que está en él como carencia, un elemento argumental, pero también formal y estructural, aglutinador, que permita a la narradora asumir como propios los contenidos de la conciencia del padre muerto, que, éste sí, tuvo acceso a esas imágenes y sonidos? Naturalmente que hay tal factor. En el film imaginado por su autor era un factor totalizador. En el que se ha visto obligado a montar es todo lo contrario, un factor desmembrador.⁵⁴⁰

El artículo planteaba una pregunta de método: ¿es posible la lectura de un texto inconcluso? Es decir, lo que para Ángel Fernández-Santos era un error en la composición del filme, hemos visto que para Javier Alfaya se adecuaba a un patrón literario bien asentado capaz de explicarse por sí mismo desde una opción estética, postura que explicaría, a la vez, el elogio de la luz que en *Dirigido por...* le prodigaba José Enrique Monterde a la cinta:

Erice ante todo está rindiendo homenaje a ese carácter constitutivo de la esencia cinematográfica que tiene la luz; y sus cambios de iluminación en función de la hora del día, de la estación del año, del tipo de luz -natural o artificial- tienen siempre una clara operatividad en el curso del relato.⁵⁴¹

Al no tomar en consideración la película que quería hacerse, sino la que se pudo hacer, bien por fuerza de una política de autor que impregna de genialidad a la imagen a pesar de todo, o bien por considerar que el producto acabado tenía calidad suficiente como para no verse afectado, *El Sur* subsanaba los problemas argumentales con la belleza y una significación

⁵³⁹ Ibid., 56.

⁵⁴⁰ Ibid., 58.

⁵⁴¹ José Enrique Monterde, «El sur. Erice, diez años después», *Dirigido por...*, n. 104 (may. 1983): 7

impresionista. Monterde afirma que Erice «dirije» la luz como uno de los elementos protagonistas de la drámatica cinematográfica cuando dice que la luz es operativa.

Se convierte en algo más que una película impecable formalmente; en su construcción por adición de breves secuencias y momentos, de anotaciones a la vez insignificantes y decisivas como las de cualquier diario, de estudiados movimientos de cámara que completan la maniobra de envolvimiento propiciada por la atmósfera, la luz y el color antes referido, en la cauta y a la vez emocionada poesía de todos y cada uno de sus momentos.⁵⁴²

Víctor Erice abría y cerraba una década signada por la crisis y el cambio, por el recuerdo, que se revelaba siempre incompleto, igual que su película. En todos estos ejemplos, la apuesta formal es lo que permite explorar caminos que llevan al cine español a salir de la subalternidad teórica con respecto a otros campos como el francés. Llevar al lenguaje hacia nuevos puntos límite, que en ocasiones no fueron comprendidos por la crítica en sus planteamientos, hizo que estos cineastas adelantaran los tiempos del campo al aportar sus trabajos sobre el montaje (y por extensión a las fronteras de la verdad) como en *El desencanto*, sobre el fuera de campo y el tópico en *Furtivos*, sobre la importancia dramática de la luz en *El sur*, acerca de una estructura mítico-poética en *El espíritu de la colmena*, o sobre el compromiso de la imagen y su fácil caída en la ficcionalización de la realidad en *Informe general*.

6.2. La generación *underground*: Zulueta, Bigas Luna, Trueba, Almodóvar, Guerin

Si algo comparten estos cinco cineastas tan diversos es su actividad en el mundo del corto y el cine independiente antes de lanzarse con los largometrajes. En el caso de Fernando Trueba, también hubo una intensa labor periodística y crítica anterior a su salto al celuloide.

Con *Bilbao*, de Bigas Luna, el cine español continuó por unas vías no relacionadas con el pasado o con el presente revisionista sino con la materialidad misma de lo cinematográfico, un cine cuyo referente eran unas imágenes amparadas en la parodia, el pastiche y la ironía. Juan Miguel Company lo expresaba en estos términos:

El film de Bigas Luna utiliza recursos expresivos propios del cine porno. Pero, además, proporciona los suficientes elementos que permiten una contra-lectura crítica del cine porno en sí partiendo de su misma operación de verdad: el fetichismo. Empezamos a saber que un trabajo crítico de esta índole sobre el porno puede cuestionar los fundamentos del espectáculo cinematográfico dominante y su privilegiado mecanismo de vehiculación ideológica: la impresión de

⁵⁴² Ibid.

realidad. El extraordinario interés de *Bilbao* está en el hecho de que la reflexión crítica no viene importada desde fuera, desde regiones del saber externas al discurso fílmico, sino desde la ordenación misma de sus imágenes y sonidos.⁵⁴³

Para Company, a partir de los mecanismos expresivos de un tipo muy concreto de cine, separado incluso espacialmente de las salas comerciales por medio de salas específicas para su consumo, Bigas Luna establecía una fractura con el cine narrativo convencional:

A partir de un exaltado juego metonímico en el que Bilbao es sustituida por los objetos que la representan (plano de la ciudad homónima, canción de Lotte Lenya, cassette de su voz, fotografías, medias...) asistimos a una llamativa **conversión del discurso mismo en objeto**. Todo en el film avanza hacia la reconstrucción de una escena originaria de la pulsión del protagonista.⁵⁴⁴

De la misma manera lo manifestaba en otro artículo Lorenzo Vilches:

Si es probable que este film de Bigas Luna signifique una ruptura con el modo de producción de la cinematografía dominante, su sistema de filmación y de edición aparece como el trazo distintivo de un juego donde la presencia exclusiva de objetos banales y su propio peso significativo representan también una ruptura con toda una retórica ingenua, repetitiva, alegórica donde el “mensaje” socio-político a la moda del consenso aprovecha todos los intersticios que dejan las necesidades comerciales-dramo-erótico-sentimentales del aparato cinematográfico español.⁵⁴⁵

Este tipo de crítica materialista-semiótica permite ver que, por medio de la parcialización de los planos, del ritmo y de los objetos, que aparecen insinuados o directamente mutilados en partes que se hacen significativas con un montaje que reifica a los personajes volviéndolos igualmente consumibles, el filme coloca al espectador frente a sí mismo:

La alucinación de Leo por Bilbao (del espectador por el film) es el recorrido final de un acto de percepción pervertida del objeto/puta, de una transgresión de su valor de uso social dominante, de la desviación y la aberración (no moral sino óptima, destinada a traducirse en decodificación aberrante del valor y el espacio que un objeto ocupa en un sistema). Este proceso de alucinación es la inversión, en **Bilbao**, de un deseo figurado, representándolo como ruptura con/de un cierto orden, con unas normas simbólicas (representadas por las reglas del sistema de la prostitución, por ejemplo), pero de ninguna manera con una “realidad”. Representación de una representación, por tanto.⁵⁴⁶

Suplantando un sistema por otro, el de la prostitución por el del cine, se sustituye a su vez la percepción táctil por la visual. Así, para Vilches, Bigas Luna utiliza los mecanismos del cine pornográfico con el fin de causar un efecto de choque que obligue a pensar en el referente como en una versión extrema del fetichismo habitual que es el visionado de un filme, tal como lo expresara Christian Metz: «El fetiche es el cine en su estado físico (...)

⁵⁴³ Juan Miguel. Company, «Saturación de la mirada. A propósito de BILBAO de Bigas Luna», *La mirada*, n. 4 (oct. 1978): 21.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, 22.

⁵⁴⁵ Lorenzo Vilches, «Bilbao: Un objeto alucinante», *La mirada*, n. 4 (oct. 1978): 25.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, 26.

Conviene recordar aquí que, de todas las artes, el cine es la que pone en juego el aparato más complejo y más importante; su dimensión de lo «técnico» es más absorbente que en cualquier otra». ⁵⁴⁷ En un acto metonímico que asocia a los objetos y los personajes, afirmaba Vilches que:

Bilbao es finalmente la representación de un erotismo monstruoso, de un amor desmesurado, de un canibalismo que encierra el ritual del sacrificio humano. Un tabú separa a Leo de Bilbao, ella es objeto “dedicado”, “consagrado” a un subsistema simbolizado por la prostitución cuyo valor de uso Leo intenta pervertir por el robo y el juego litúrgico que consiste en extraer un objeto de su medio para convertirlo en símbolo. ⁵⁴⁸

Parecida es la reflexión de Julio Pérez Perucha en *Contracampo* un año más tarde, solo que si Vilches consideraba que Bigas Luna hacía un análisis de la pulsión escópica por medio de las formas de la pornografía, Pérez Perucha creía que estas eran la manera de hacer partícipe al espectador de la visión desviada del personaje, es decir, reforzaban los signos de un punto de vista:

Para poder discursar sobre los efectos de la pornografía a través de un personaje de ficción, se hacía necesario que el espectador que soporta esos efectos estuviera inscrito, como tal, en ese propio personaje. Para ello, Leo, el protagonista, asistirá a espectáculos pornográficos, se relacionará con ramerías sufriendo una obsesión pulsional por una de ellas, y, sobre todo, mantendrá con la realidad una conexión similar a la que las retóricas y procedimientos significantes del porno le obligan al espectador a mantener con los referentes habituales de este cine y con la representación del sexo que propone/impone: la fragmentación minuciosa de aspectos de lo real; la transformación en fetiche de esos mismos aspectos; la contemplación pasiva de los mismos... ⁵⁴⁹

A pesar de esta disensión, las conclusiones son las mismas:

Estas representaciones, que obviamente no son el objeto, son tanto metáforas del objeto (el plano de la ciudad de Bilbao, la tonada que canta Lotte Lenya) como metonimias (la voz de la puta grabada en un cassette, su imagen fotográfica) o sinécdoques (sus bragas). Pero este conocimiento, ordenado y clasificado, devenido tan fetiche como los objetos que lo constituyen, es insuficiente y conducirá a la posesión, inanimada como un objeto más, de la propia Bilbao... ⁵⁵⁰

El filme de Bigas Luna ponía en la pantalla y ante el espectador una representación de representaciones que jugaba con la identificación con el sujeto de la enunciación.

Otro filme indagatorio de las formas de un cine no convencional es *Arrebato*, de Iván Zulueta, que asumiendo la convención del *found footage* indaga en la metáfora vampírica del audiovisual:

⁵⁴⁷ Christian Metz, *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine* (Barcelona: Paidós, 2001), 87-88.

⁵⁴⁸ Vilches, «Bilbao: Un objeto alucinante», 27.

⁵⁴⁹ Julio Pérez Perucha, «Bilbao, de Bigas Luna (España, 1978)», *Contracampo*, n.5 (sep. 1979): 34.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, 35.

Un realizador de vulgares films de terror, desorientado e insatisfecho en su trabajo, se siente fascinado por el nuevo tipo de relato que se le presenta a través de una cinta super-8 rodada y montada con las retóricas estilísticas del más acreditado cine “underground” (y de él, antes Michael Snow o el alemán Werner Nekes que Warhol o el “underground” italiano). Este relato narra la creación del doble fílmico del autor retratado y la vampirización de ese actor por el doble hasta quedar tan sólo éste. El componente narciso de la práctica interpretativa cinematográfica, el riesgo que corre el actor de ser fagocitado y subyugado por su imagen (...) es tan objeto de reflexión en el film de Zulueta como los límites en que se encierra la experiencia fílmica superochística, subjetiva y constreñida a un restringido diálogo emisor-receptor.⁵⁵¹

Esta reflexión de Julio Pérez Perucha en *Contracampo* destaca que el filme era una apuesta comercial arriesgada para un público que todavía se encontraba alejado de los circuitos de experimentación:

En el sombrío panorama del cine español, **Arrebato** implica una sorpresa y un riesgo. Sorpresa porque la película de Zulueta se apoya sobre dos pilares absolutamente infrecuentes entre nosotros: unas muy asimiladas referencias a Edgar Allan Poe, y una inesperada reflexión sobre el cine super-8 y la estilística “underground”. Riesgo porque el objeto de su discurso, la posibilidad de comunicación y/o diálogo mediante la imagen, y las retóricas que lo ponen en pie (las del propio cinema “underground”) se encuentran lo suficientemente alejadas de nuestra experiencia cinematográfica como para que **Arrebato** se sitúe en las antípodas del cine dominante; y no sólo eso, sino que se encuentre prácticamente sin interlocutores, ya que la película es hija de unas preocupaciones contraculturales poco comunes en el espectador español.⁵⁵²

No obstante el espíritu pionero de poner en salas comerciales una película que desde los 35 milímetros alaba una especie de verdad escondida en los formatos pequeños —liberadores de un poder subyugante de los detalles azarosos que se nos presenta perdido para el cineasta de serie B coprotagonista⁵⁵³ de la cinta—, Pérez Perucha detectaba cierta incoherencia en el tratamiento del punto de vista:

...vinculación estricta a tal universo [el underground] que conduce a que **Arrebato** parezca ser ocasionalmente simple acumulación de un grupo de breves films experimental-universitarios, generándose una no desdeñable entropía en su discurso, y provocando una perniciosa confusión, sobre todo a partir de su

⁵⁵¹ Julio Pérez Perucha, «Arrebato, de Iván Zulueta (España, 1979)», *Contracampo*, n. 16 (nov. 1980): 60.

⁵⁵² Ibid.

⁵⁵³ La Nouvelle Vague ya había descubierto el potencial de la serie B como espacio de reflexión sobre el cine. El intertítulo con el que comienza *Al final de la escapada* (Jean-Luc Godard, 1960) es un agradecimiento a la productora de bajo presupuesto Monogram Pictures: «Según explicó el propio Godard en entrevistas posteriores, la dedicatoria aludía esencialmente a la idea de que era posible hacer un cine que valía la pena con muy poco dinero.» Valeria Camporesi, *Pensar la historia del cine* (Madrid: Cátedra, 2014), 134-135. Este tipo de películas en *Arrebato* se vuelven materia del film, lo integran, no son objeto de crítica como en el caso de los cahieristas.

segundo mitad, entre los puntos de vista del realizador profesional y del cineasta “amateur”.⁵⁵⁴

En *Dirigido por...* José Enrique Monterde afirmaba que la falta de cuidado era más bien una apariencia buscada, y vinculaba *Arrebato* con *El espíritu de la colmena* no solo por su novedad en el panorama español, sino por la coincidencia de pretender una multiplicidad de significados y convertir a la imagen cinematográfica en imagen mitológica: «Discurso sobre el cine, en un caso sobre la relación espectador-film-mito, en otro sobre realizador-film-mito, pero también reflexión sobre su auténtico significado, sobre la relación entre el cine y la vida»,⁵⁵⁵ relación antes apuntada bajo el epíteto de experiencia de verdad, que para Monterde es experiencia aurática:

Ese cineasta «amateur» nos propone una distinta forma de experiencia que me atrevería a asociar con la experiencia aurática propuesta en su momento por el gran Walter Benjamin, es decir, una distinta forma de comercio con la realidad (...) Zulueta nos propone el cine, o mejor dicho, cierto tipo de cine muy lejano al industrialmente consolidado...⁵⁵⁶

El vampiro, en la explicación de Monterde, es el propio personaje del realizador *amateur* encarnado por Will More, que atrae con la droga de las imágenes al realizador de serie B (en la piel de Eusebio Poncela), pero no por una simple sustitución: las imágenes que se le presentan pertenecen a una tradición anterior, son una recuperación del alma del cinematógrafo al estar desprovistas de narratividad, exigen una contemplación. Ese ser aurático atrapado por la cámara toma el lugar del individuo real.

Cuando la obsesiva labor de la cámara filmando la monotonía del sueño del protagonista, y ofreciendo a su asombrado y único espectador esas visiones, es capaz de percibir aquello que posiblemente escapa a la mirada convencional, es decir, su aura, el individuo puede evaporarse, desaparecer, el registro mecánico de su esencia aurática puede ocupar muy bien su lugar.⁵⁵⁷

Monterde culminaba su crítica saludando el surgimiento de un cineasta consciente de la capacidad epifánica del cine, tal como la había conceptualizado Guido Aristarco. Aristarco. Años más tarde, como ha recordado Jordi Balló, «el cineasta Andrés Duque filmó el documental *Iván Z.* y devolvió a Zulueta al mundo de los creadores visibles». Así se le pudo «integrar en el movimiento de reivindicación del cine de los márgenes, como inspirador de un cine comprometido con el yo y la experiencia».⁵⁵⁸

⁵⁵⁴ Ibid., 61.

⁵⁵⁵ José Enrique Monterde, «Arrebato», *Dirigido por...*, n.82 (abr. 1981): 61.

⁵⁵⁶ Ibid., 62.

⁵⁵⁷ Ibid., 63.

⁵⁵⁸ Mail a la autora (14/05/2020).

Mucho más dispares en su momento fueron las reseñas de *Ópera Prima*, de Fernando Trueba, cuyo estilo ciertamente imitativo de la comedia de Woody Allen adaptado a un entorno madrileño no causó grandes simpatías entre los críticos de *Contracampo* por evidentes motivos de antítesis paradigmática: «Trueba se limita a poner en pantalla (que no en escena) a un personaje que el espectador, tras pagar 180 pesetas a la entrada, reconozca inmediatamente. Un personaje que es el eje de todo el film, la base sin la cual la operación no podría funcionar»,⁵⁵⁹ una operación riesgosa por cuanto, según Francesc Llinás, se trataba de un «film que se caracteriza por su voluntad de no ser trabajado» y que tampoco era original en su planteamiento:

Estamos ante otra de las lamentables secuelas espontaneístas de **¿Qué se puede hacer con una chica?**, que, paradójicamente, siendo un film terriblemente trabajado y terriblemente crítico (y respetuoso) ha servido de modelo (tras espectacular asida del rábano por las hojas) a cineastas perezosos, acrílicos y complacientes.⁵⁶⁰

En *Dirigido por...*, Miguel Marías hablaba a favor del filme y del cineasta atribuyendo a otras voces la posibilidad de tildar a la película de liviana, y a continuación explicaba por qué esa idea era errónea:

Opera prima no trata de imponerse al espectador prometiéndole a golpes de timbal hora y media de denuncia, testimonio o ilustración; tampoco pretende «quedarse» con él simulando hablarle de algo tan inefable, profundo o complejo que, si no pertenece al restringido círculo de los iniciados, lo único que puede hacer es estar quieto y calladito y tratar de aprenderse la lección o adquirir la conciencia de la que se le presupone carente. *Opera prima* no trata de algo desconocido, que no podemos juzgar, sino de cosas que están al alcance de cualquiera, que todos hemos vivido o sentido...⁵⁶¹

Nótese la mordacidad en contra de los cines experimentales y de tesis que esgrime el crítico en pos de respaldar una apariencia de ligereza que viene determinada por el mismo afán que guiaría a Trueba en la creación de la revista *Casablanca*: una defensa del cine por el cine, de cierto derecho al disfrute cinéfilo y a la falta de pretensiones intelectuales o militantes, de una imagen al servicio de una historia. Algo bien comprendido por Matías Antolín en *Cinema 2002*, que le dedicaba cuatro páginas a la entrevista al director, salpicada por valoraciones del filme:

«Opera prima» es un filme fresco, natural, con chispa, garbo, salero y cucharadas soperas de humor inteligente. La narración camina segura apoyándose en la articulación de unos diálogos muy elaborados y muy majetes. **Fernando Trueba**

⁵⁵⁹ Francesc Llinás, «Opera prima, de Fernando Trueba (España, 1980)», *Contracampo* n. 13 (jun. 1980): 66.

⁵⁶⁰ Ibid.

⁵⁶¹ Miguel Marías, «Opera prima», *Dirigido por...*, n. 73 (1980): 62.

ha logrado un perfecto equilibrio entre la ironía y la crítica, lo gracioso y el HUMOR, narrando en clave de comedia, con tono desenfadado pero aunando lo mordaz y lo crítico con la frescura de lo frívolo.⁵⁶²

Unos números más tarde, Juan Hernández Les redundaba en destacar estas características de un prometedor cine español de comedia inteligente y acorde a los tiempos que buscaba una verosimilitud cuyo referente ya no era la normatividad socialmente consolidada de antaño, sino la poliédrica realidad no reducida a lo denunciante:

La forma en que «delata» a su generación, libre de influencias externas o de patriarcales imposiciones que no se rebela contra nadie ni contra nada, pero que piensa por sí misma, revela que, al fin, se produce una profunda fractura en el seno de la comedia española (...) Porque, digámoslo ya, Trueba filma diálogos...⁵⁶³

Sería factible aseverar que Zulueta y Trueba, a pesar de sus profundas diferencias conceptuales, probaban con un paso atrás, con regresar al pasado del cinematógrafo para volver a comenzar —el scope utilizado por el segundo le recordaba a Francesc Llinás a los cortos de los Lumière. Ese retomar un camino dejado atrás se repitió en José Luis Guerin con *Los motivos de Berta*, que logró poner de acuerdo a medios tan poco convergentes como *Contracampo*, *Casablanca* y *Dirigido por*. Ignasi Bosch (pseudónimo de Llinás), avisaba:

Esta progresiva banalización, ese profundo deterioro del lenguaje, ese refugiarse en el axioma de que «hay que contar una historia» poniendo el acento antes en la «historia» que en el «contar», resultan tanto más graves en un cine —el español que por razones históricas no cuenta con una sólida tradición formal.⁵⁶⁴

Este trabajo de la forma que privilegiaba el mostrar sobre el narrar, limpiando al plano de cualquier interferencia, aportaba «un tempo, una cadencia casi musical, un relajamiento que permita, por una parte, gozar del simple mirar, en una pantalla que podemos recorrer sin sentirnos acosados, y, por otra, intentar reconstruir un mundo que nos es a la vez familiar y ajeno».⁵⁶⁵ A pesar de que, para el crítico la intromisión de un mundo exterior en el espacio abierto de la primera parte del filme concreta un sentido determinado, Bosch coincidiría con *Casablanca* en que *Los motivos de Berta*:

Es un film que le exige al espectador una participación activa, más allá de toda complacencia. Es una de estas películas que nos piden algo muy simple y que generalmente somos muy reacios a dar: acompañar al cineasta en la observación, en el desentrañamiento de un conjunto de signos.⁵⁶⁶

⁵⁶² Matías Antolín, «“Opera prima”. Una historia de amor donde nunca se dice “te quiero”», *Cinema 2002*, n. 60 (feb. 1980): 48.

⁵⁶³ Juan Hernández Les, «Opera prima», *Cinema 2002*, n. 64 (jun. 1980): 19.

⁵⁶⁴ Ignasi Bosch, «Dos films españoles», *Contracampo*, n. 36 (verano 1984): 56.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, 58.

⁵⁶⁶ *Ibid.*

Para la revista capitaneada por Trueba, la sugerente película de Guerin era un tributo a autores como Dovjenko y Ford:

Si además el resultado es un film insólito, lleno -a juicio de los que han tenido la oportunidad de contemplarlo- de una magia sugestiva que da buena fe de las influencias que José Luis Guerin reconoce como definitivas en su disposición frente al cine, nos encontramos ante un producto indudablemente digno de atención.⁵⁶⁷

Estas influencias son corroboradas por *Dirigido por...*, que ve en ellas la recuperación de una manera de tratar la imagen a la vez clásica y moderna:

Se han citado numerosos homenajes e influencias a lo largo del film: Jean Eustache, Garrel Bresson (...), y los clásicos, encabezados por Dovjenko y Renoir, e incluso Ford. Pero más allá de esto, la mirada y el tiempo narrativo de Guerin se orientan, sobre todo en la primera mitad del film, hacia la información a través de la imagen, algo aparentemente tan simple y prácticamente olvidado en el cine contemporáneo.⁵⁶⁸

Resulta sintomático que estos filmes comentados despierten en los críticos similar apreciación sobre lo insólito de sus propuestas en un contexto que tiende hacia otros derroteros, pero que sirve para demostrar la pujanza de unos aspirantes a la centralidad que finalmente pueden ser una verdadera competencia para los agentes asentados, apuntando hacia el rasgo distintivo de los campos autonomizados: la variedad y la continua innovación. Así, la película de Guerin entronca con los aires de un cine español «a la europea» que anhela una mayor calidad artística:

En un momento en que el cine se plantea, salvo honrosas excepciones, convertirse sólo en un espectáculo de distracción y en el que los modelos narrativos derivados de la televisión se han erigido en patrón y modelo a imitar, una película que se toma su tiempo para narrar una historia, que trata al espectador como a un ser adulto y autorreflexivo y que además es en blanco y negro tiene forzosamente que resultar chocante.⁵⁶⁹

En esta coyuntura espectacular destacaría Pedro Almodóvar, que vendría a centralizar en su persona un estilo de hacer cine que iba a marcar un quiebre total con el pasado histórico y con el pasado cinematográfico, sustrayéndose a un rabioso presente interpretado por unos personajes anteriormente infrarrepresentados y exagerados en sus rasgos. De sus primeros filmes hay apenas unas pocas reseñas aparecidas con fecha de su estreno,⁵⁷⁰ primando la

⁵⁶⁷ «Los motivos de Berta», *Casablanca*, n. 39 (mar. 1984): 13.

⁵⁶⁸ M. T., «Los motivos de Berta, de José Luis Guerin», *Dirigido por...*, n. 119 (1984): 24.

⁵⁶⁹ Ibid.

⁵⁷⁰ En cambio, como ha señalado Jordi Balló, la crítica internacional y su mundo académico vieron en el cine del director manchego la inversión del cine español anterior, con un fuerte sentido de la transgresión que reactivaba los principios del barroco, relacionados con la tradición hispánica. Mail a la autora 14/05/2020.

entrevista al director por esa confusión obra-autor con la que los medios resolvieron tratar el material. En *Fotogramas & Video*, Vicente Molina Foix apreciaba sobre *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*:

En cuanto a las escenas que me parecen, hasta hoy, lo mejor de su cine, son aquéllas en las que Carmen Maura está en la escuela de lucha sola y *apaleada*, apaleando el aire con un palo de kendo, o mirando, simplemente mirando y yendo a la farmacia por pastillas, y la intensidad desprovista de ribetes burlescos que tienen esos momentos son prueba de que Almodóvar, como ya insinuaba “Entre tinieblas”, se aproxima cada vez más al melodrama, que él, por el momento, aún insiste en revestir de “dramma giocoso”. La muy extensa, mal interpretada y yerta “intriga alemana”, y la incapacidad de trazar personajes masculinos convincentes, ya comprobada en sus películas, impide a *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* ser una película redonda, crisol de géneros y estilos, que el director sin duda pretendía.⁵⁷¹

Imposibilitado de ser leído por medio del paradigma cinematográfico clásico o del moderno, más emparentado con esas formas de la posmodernidad televisiva, según *Casablanca* Almodóvar se consagraba como valor seguro del cine español, y sus películas podían alcanzar la categoría de cine de autor, bendecido por el público y deseado por el capital mercantil: «A los productores no les inquieta el reparto que va a presentar porque la estrella de la película es, simplemente, él mismo».⁵⁷² Algo muy distinto apreciaba Vicente Sánchez-Biosca, que veía en Almodóvar una renovación del pastiche.⁵⁷³

⁵⁷¹ Vicente Molina Foix, «¿Qué he hecho yo para merecer esto?», *Fotogramas & Video*, n. 1.703 (dic. 1984): 82.

⁵⁷² J. R. C., «“¿Qué he hecho yo para merecer esto?”. Entrevista con Pedro Almodóvar», *Casablanca*, n. 42 (jun. 1984): 10.

⁵⁷³ Vicente Sánchez-Biosca, «El elixir romántico de la postmodernidad o la comedia según Pedro Almodóvar», *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, (Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989): 114-115.

7. Conclusiones

7.1. Nueva configuración del campo: producción, mediación y consumo

Con la Transición, la urgencia de consenso parecía ser la norma, logrando que los bienes culturales ya no fueran actos políticos por su mera presencia, sino que se volvieran más evidentes en sus intenciones de reestructurar el equilibrio de las fuerzas. Actualmente, activistas como Guillem Martínez, coordinador del libro *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de la cultura española*,⁵⁷⁴ consideran que durante este lapso que duró de 1975 a 1982 se gestó una cultura de la reconciliación que no fue tal y que se cubrió con una capa de silencio a las problemáticas sociales, una estrategia que según su premisa todavía está presente hoy en día en el sometimiento de la política a los mercados. Es decir que, de acuerdo con esta postura, la cultura de masas despolitizada pretendida por el régimen de la que hablaba Vicente Sánchez-Biosca en «Las culturas del tardofranquismo» continúa existiendo hasta nuestros días porque no fue eficazmente desactivada por ningún gobierno desde la muerte del dictador.

Este estado del campo del poder explicaría la consideración minoritaria del cine político o que continuaba, ya sin el dictador, erigiéndose en elemento de lucha en contra de un ideario hegemónico. Para esa cultura de masas no hubo demasiados cambios en su consumo habitual, aunque florecieron unas películas y unos cineastas que indagaron formalmente desde la particularidad política y la herida histórica que significaban la Guerra Civil, la Posguerra y la dialéctica de vencidos y vencedores, como Manuel Gutiérrez Aragón con *El corazón del bosque* (1979) o Jaime Camino con el documental *La vieja memoria* (1977), subrayando la búsqueda de un nuevo modo de representación propia de un periodo de crisis:

Estos procesos coincidieron además con la todavía vigente política de autores como clave de la lectura estilística del cine. La celebración de Saura por la crítica y por los hispanistas de las universidades extranjeras como *autor* determinó que algunos cineastas de esos años tuvieran antes que nada una conciencia de autores. De este modo, la estética de la represión se mantuvo en parte entre los cineastas con aspiraciones autoriales.⁵⁷⁵

Lejos de potenciar a la sección más rupturista y continuar con una búsqueda formal que hubiera ofrecido una escuela o un movimiento, la Transición se deslizó hacia el primer gobierno socialista bajo el continuado recurso a la alegoría y a la ironía entendida desde el revisionismo crítico del pasado, en una profusión de propuestas.

⁵⁷⁴ Guillem Martínez, *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de la cultura española*, (Barcelona: Debolsillo, 2012).

⁵⁷⁵ Vicente Benet, *El cine español: una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2012): 373.

El 29 de junio de 1978 se pidió la dimisión del ministro de Cultura de entonces, Pío Cabanillas, en una asamblea organizada en Madrid y Barcelona por Comisiones Obreras y UGT,⁵⁷⁶ encabezada por Juan Antonio Bardem, Enrique González Macho, Francisco Rabal y Pilar Miró. Los problemas planteados en la reunión versaban sobre los efectos negativos que el decreto de 1977 estaba teniendo en el cine español en la práctica: la taquilla seguía sin el control necesario y algunos exhibidores incumplían las cuotas de pantalla. Así las cosas, las voces disidentes propusieron una Ley General que dirimiera de una vez por todas una política cultural coherente y coordinada con instituciones libres.

Con todo, a la par que se daban pasos hacia la consolidación de las instituciones surgía una diversidad de asociaciones transversales que dejaban atrás los intereses sectoriales en pugna y apostaban por un frente común para la emancipación del cine. El 12 de diciembre de 1978 se celebró el Primer Congreso Democrático del Cine Español, en el que intervinieron partidos políticos, centrales sindicales, organizaciones patronales y profesionales.

Los partidos políticos convocantes -PSOE, PC y AP- se han comprometido a proponer un proyecto de ley al Parlamento, a través de sus diputados y senadores, que recojan los acuerdos unánimes emanados del congreso, según informa el PSOE. El «Manifiesto-convocatoria» del congreso, además «hace suya la reiterada petición de los profesionales y trabajadores del sector de que la administración se abstenga de legislar en materia cinematográfica sin conocer previamente las conclusiones de este «I Congreso democrático del cine español». Como se sabe, el Ministerio de Cultura ha elaborado un anteproyecto de ley del cine, actualmente en fase de consulta a los sectores implicados.⁵⁷⁷

El PSOE propuso una serie de medidas bastante ambiciosas que basculaban entre la autogestión y el intervencionismo estatal en algunos de sus artículos. En el documento se solicitaban, entre otras cosas, la democratización y la autonomía económica del cine a través de la cancelación de las deudas contraídas, el control de los ingresos de taquilla, la protección y el fomento de las formas minoritarias de cine, la actualización de los convenios de los trabajadores, primas a la exportación de filmes, aumento del canon de importación y doblaje, fortalecimiento de la distribución del cine español, creación de una distribuidora nacional, equiparación del precio de las entradas y mejora de las salas, desgravación impositiva, consolidación de festivales, adecuación de salarios, seguros médicos ajustados al ingreso real, nuevas legislaciones laborales para el sector y el paso al Régimen General de la Seguridad Social. Asimismo, se pretendía la creación de escuelas

⁵⁷⁶ A.G.B., «Los trabajadores de la industria del cine piden la dimisión del ministro de Cultura», *La Vanguardia*, 30/06/1978: 53.

⁵⁷⁷ Europa Press, «El Primer Congreso Democrático del Cine Español. Dará comienzo el viernes y se prolongará hasta el domingo», *La Vanguardia*, 12/12/1978: 65.

profesionales, la participación de los trabajadores en los beneficios de las películas y la sanción de leyes para la autogestión.⁵⁷⁸

Estas medidas exigidas tenían la misión, por un lado, de mejorar las condiciones de los trabajadores de la disciplina, que venían sufriendo la falta de empleo y la precariedad laboral; y, por otro, de volver a un sistema de protección de la cinematografía a base de organismos regulados por el Estado con tal de favorecer el surgimiento de la producción propia y la potenciación del cine local por medio de la presión económica sobre la importación, lo que a todas luces, pese a la buena voluntad de sostener a la industria y hacerla más diversa, mantenía ciertos rasgos inevitables de heteronomía. Lo que se desprendía del documento en su conjunto era que el cine seguía requiriendo de políticas de ayuda que los mismos representantes solicitaban dada la falta de un tejido industrial solvente.

Cuatro días más tarde se preparó el redactado de una propuesta alternativa a la ley del cine que estaba proyectando el ministerio de Cultura. Por su parte, y frente a estas dos opciones, la del PSOE y la del Congreso, los profesionales catalanes pidieron desarrollar unas políticas propias:

Un comunicado de la agrupación de técnicos de Producción de CCOO en Cataluña explican [sic] su abstención en los trabajos del Congreso Democrático del cine español que se desarrolla en Madrid. El comunicado expresa, en resumen, su preocupación por la crisis del sector, la falta de confianza en que el funcionamiento de las Áreas de Trabajo del Congreso presente el planteamiento de la problemática del cine en Cataluña con lo que los trabajos de Madrid, a tenor del comunicado, no son el marco adecuado para la elaboración de una alternativa cinematográfica válida al proyecto de Ley que UCD «ha elaborado a espaldas de la profesión». (...) Se plantea la necesidad de crear, para la política cinematográfica de Cataluña, un ente autónomo del cine catalán que se centre en los problemas industriales de nuestra cinematografía. Por otro lado, se propone a la Generalitat de Catalunya una serie de medidas que cubran las «necesidades fundamentalmente culturales» de dicha cinematografía.⁵⁷⁹

De este modo, el I Congreso Democrático del Cine Español tuvo su réplica en las Conversas de Cinema a Catalunya, que tuvieron lugar entre el 3 y el 7 de febrero de 1981 y cuya intención fue aglutinar a todos los representantes del sector, incluyendo partidos políticos, con el fin de comprometerlos en la toma de decisiones sobre la cinematografía catalana. La convocatoria había surgido del Institut del Cinema Catalá, que constituyó una gestora integrada por los partidos políticos del parlamento —con excepción del Partido

⁵⁷⁸ Francesc Llinás, «PSOE: Alternativa cinematográfica», *La Mirada*, n. 3 (1978): 23-25.

⁵⁷⁹ A. M. M., «Alternativa de política cinematográfica en Cataluña. Agrupación de técnicos de Producción de CCOO», *La Vanguardia*, 17/12/1978: 66.

Socialista de Andalucía (PSA)—, organismos sindicales, la Agrupación Catalana de Productores Cinematográficos, el Gremio de Empresarios de Cine de Barcelona, el Gremio de Distribuidores de Películas de Barcelona y la SGAE. Más allá de las consideraciones sobre una apuesta decidida para la consolidación de un modelo propio de políticas culturales, la afluencia de sectores demostraba la fortaleza del asociacionismo y la confusión entre la preeminencia de la ciudad condal (pues eran entidades predominantemente barcelonesas) y el conjunto de la comunidad autónoma.

En el campo del poder, la UCD iba perdiendo apoyos hasta que el 23 de febrero de 1981 tuvo lugar el intento golpista del teniente coronel Antonio Tejero durante la investidura de Leopoldo Calvo-Sotelo en el Congreso de los Diputados, demostrando que algunas estructuras del anterior régimen permanecían latentes. Pronto se convocaron nuevas elecciones, esta vez ganadas por el PSOE de Felipe González. Acababa así el tiempo de la Transición y empezaba el de la democracia, sumida en una profunda crisis económica por culpa de la inflación y el desempleo. El gobierno resultante de las elecciones intentó satisfacer a todos los ámbitos del sector, lo que finalmente derivó en un decreto menos extenso.

El Real Decreto 3304/1983 del 28 de diciembre, conocido popularmente con el nombre de «Ley Miró» por haber sido presentado durante el mandato de la directora Pilar Miró al frente de la Dirección de Cinematografía, fue una emanación del poder ejecutivo que ya en su título no ocultaba que su pretensión era la «protección a la cinematografía española». Esta iniciativa no tuvo entonces el interés por la creación o potenciación orgánica de instituciones autogestionadas o dadas por sí por parte de los diferentes agentes del campo —la excepción sería la autonomización de la Filmoteca—, sino la de favorecer el aspecto económico de la producción con el fin de ser rentable y por tanto evitar la pérdida de puestos de trabajo, como también favorecer a los creadores incipientes. Esta falta de visión a largo plazo de los requerimientos del campo para su fortalecimiento fue la que llevó a los sectores de la exhibición y la distribución a cuestionar su validez, puesto que se pretendía salir de la crisis del campo desde el apoyo a los agentes productores.

Así las cosas, el primer paso fue la reconstrucción de una industria que había quedado mermada por la economía, con lo que se pasó de una política de ayudas a proyectos ya exhibidos a una de incentivos a proyectos futuros, lo que significaba reducir la desconfianza de los capitales por un posible no retorno de la inversión. Se introdujo la ayuda anticipada de hasta un 50% del presupuesto de la película y la reducción de las licencias de exhibición

de películas extranjeras de cinco a cuatro. En su articulado la ley hacía mención a que la subvención sería otorgada por el Banco de Crédito Industrial y analizada por la Subcomisión de Valoración Técnica de la Comisión de Calificación de Películas Cinematográficas, pero sin despejar las dudas acerca de los criterios que determinaban la calidad de los proyectos por parte de esa subcomisión.

El 30 de diciembre de 1983, *La Vanguardia* realizaba una encuesta extensa a representantes del campo con el título: «Valoración positiva del Real Decreto sobre el cine español por parte de los profesionales del sector»; y el subtítulo: «Incrementa las ayudas para la realización de películas españolas de calidad». Entre los entrevistados, el recurrente Bardem, que veía muy positiva la intervención del Estado:

Si en 1955 yo dije, en las “Conversaciones de Salamanca”, que el cine español era industrialmente raquíto, hoy, este raquitismo le conducía a la muerte. Por eso era precisa la intervención del Estado. Debo decir que, para mí, la cuota de pantalla no era el 2 por 1 que figuraba en el proyecto o este 3 por 1 que se mantiene en el nuevo decreto, sino el 1 por 1. Si protegemos el cine español, llegará un día en que realmente dispondremos de filmes de interés suficientes como para llegar a la cuota del 1 por 1. Hubo, lo sé, presiones fortísimas del imperio (me refiero a las multinacionales) para evitar el 2 por 1.⁵⁸⁰

Hacia octubre de ese año habían comenzado las críticas contra las políticas de Pilar Miró en la Semana del Cine Español de Murcia. Los motivos eran, precisamente, los rasgos todavía heterónomos de esta legislación, como opinaba el productor Elías Querejeta:

Aunque la censura ha desaparecido, porque lo exige la Constitución, existen todavía procedimientos y actitudes por parte de la Administración que suponen limitaciones a la libertad cinematográfica. Tal fue una de las principales opiniones de la mesa redonda sobre “Creación y creadores”, celebrada dentro de la I Semana del Cine Español que actualmente tiene lugar aquí.⁵⁸¹

Con la publicación en el Boletín Oficial del Estado del Real Decreto, se evidenciaron las reticencias de los distribuidores y exhibidores, que pensaron en recurrirlo ante el Tribunal Supremo.

Tras el rechazo al Decreto llegaron los recursos contenciosos administrativos ante el Tribunal Supremo. El primero fue interpuesto por la Federación Española de Asociaciones y Gremios de Distribuidores de Películas Cinematográficas, que consideraban que la regulación de la cuota de pantalla afectaba al derecho a la libertad de expresión y a la libertad de comercio. El segundo lo promovió la

⁵⁸⁰ Luis Bonet Mojica, et al., «Valoración positiva del Real Decreto sobre el cine español por parte de los profesionales del sector. Incrementa las ayudas para la realización de películas españolas de calidad», *La Vanguardia*, 30/12/1983: 43.

⁵⁸¹ Jaime Jover, «Críticas en la Semana del Cine Español de Murcia contra la política administrativa en materia de cine», *La Vanguardia*, 21/10/1984: 54

Federación de Entidades de Empresarios de Cine de España y el tercero la Asociación Española de Productores Cinematográficos.⁵⁸²

En julio de 1984, los empresarios del cine decidieron reunirse en Madrid con el fin de hacer frente a la «peor crisis del sector en muchos años», ante los acuciantes problemas de proliferación de los vídeos piratas, la proyección de VHS en locales de ocio y la falta de películas españolas para cubrir los cupos obligatorios, como también la competencia de TVE.⁵⁸³ La gran pantalla había pasado de los 76.563.816 espectadores de 1977 a los 36.188.642 de 1982,⁵⁸⁴ lo que equivalía a un descenso del 47,7% de público.

Mas hubo otro escollo, y fue la consideración nunca determinada por una reglamentación de en qué se basaba el criterio de calidad por el que se accedía a esas subvenciones, lo que despertó la crítica de que este decreto había favorecido solamente a los afines al gobierno y a los directamente implicados, pues surgió la sombra de la corrupción:

Con su adjudicación llegó la polémica pues dos de los beneficiados formaban parte de la Subcomisión de Valoración Técnica, encargada de emitir los informes que decidían su concesión. Uno de ellos era el dramaturgo y guionista Fermín Cabal al que le asignaron 22 millones de pesetas (40 por ciento del presupuesto) para *La reina del mate*, dirigida por él. El otro era el jefe de producción Carlos Orengo, que participaba como productor en *La reina del mate* y como jefe de producción en *El caballero del dragón* (inicialmente *El vuelo del dragón*), dirigida por Fernando Colomo, que recibió 132 millones de pesetas (50 por ciento del presupuesto). Otro de los beneficiados fue Miguel Ángel Díez, vocal de la Subcomisión de Calificación, que recibió por su filme *Luces de bohemia*, del que era también productor, 56 millones de pesetas (50 por ciento del presupuesto).⁵⁸⁵

A finales de diciembre de 1984, unos 200 profesionales del cine firmaron un manifiesto en favor del decreto y de la gestión de Miró debido a las declaraciones que habían surgido en los medios de comunicación resaltando la incompatibilidad arriba citada. Los firmantes aducían sobre la norma:

Nos hacemos cargo de que con ello se pretende un cambio profundo en nuestra cinematografía, se estimulan los proyectos sobresalientes, las actuales directrices nos marcan un camino a seguir donde hay trabajo, posibilidad de hacerlo de una manera digna, además de estar creando un futuro para nuestra cinematografía; se expresan directores de prestigio que llevaban tiempo sin expresarse; tienen acceso nuevos cineastas a la profesión gracias a la ayuda de las normas vigentes y, en

⁵⁸² Txomin Ansola González, «El decreto Miró: una propuesta ambiciosa pero fallida para impulsar el cine español de los 80», *Archivos de la Filmoteca*, n. 48 (oct. 2004): 107, <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/309>

⁵⁸³ Luis Bonet Mojica, «Los más importantes empresarios del cine de toda España celebrarán una “cumbre” en Madrid el día 19. Ante la que califican como “extrema crisis” del sector de exhibición», *La Vanguardia*, 12/07/1984: 43.

⁵⁸⁴ Elaboración propia desde datos del Instituto Nacional de Estadística. Ver tabla 1.

⁵⁸⁵ Ansola González, «El decreto Miró...», 111.

conjunto, el cine español comienza a ser respetado y tenido en cuenta en el extranjero.⁵⁸⁶

A pesar de ello, hubo un descenso en el número de producciones que podían hacer frente a estos nuevos costes, que pasaron de las 146 de la etapa anterior a Miró a las 99 en su primer año al frente de la Dirección de Cinematografía, 80 en el segundo ya con la nueva normativa, y sólo 76 a su salida del Ministerio de Cultura, en 1985.⁵⁸⁷ Esteve Riambau resumía la situación en *Historia del cine español*:

Desde el punto de vista de la producción, dichas prótesis ortopédicas, aplicadas a un paciente afectado por una progresiva colonización del cine norteamericano, tuvieron sus primeras consecuencias en lo que Carlos Losilla definió como «la desaparición del cine *barato* y del cine *humilde*». En cambio, la tendencia dominante se dirigió hacia una cierta uniformidad de los modelos, tanto de producción como estéticos, compatibles con la voluntad de proteger y promover el cine de autor.⁵⁸⁸

La declaración original de Losilla, incluida en el artículo «Legislación, industria y escritura» (1989), decía:

Este 50% de participación estatal, condicionado a que la película cueste más de 55 millones y que además sea considerada "válida" por una comisión de "expertos" provoca a su vez dos cosas: a) la desaparición del cine "barato", y b) la desaparición del cine "humilde".⁵⁸⁹

Y daba cuenta de cómo desde la conjunción de una política legislativa y económica se puede condicionar a la industria para, finalmente, dirigir la producción hacia la creación de unos bienes cuya garantía está en su mayor ambición. Esto implicaba el fin de un cine más experimental o de menores pretensiones, no preocupado por la obtención de un éxito inmediato —ni de capital comercial ni de capital simbólico—, no solo el acabamiento de una serie B local.

El periodo regulado por el decreto 3304/1983 cosechó grandes éxitos con los premios a Alfredo Landa y Francisco Rabal en Cannes por *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), el BAFTA de *Carmen* (Carlos Saura, 1983) y el Oscar de *Volver a empezar* (José Luis Garci, 1983), lo que hace considerar, en línea con lo apuntado por Jordi Puigdomènech, que, pese a las pérdidas económicas en la globalidad del sector, hubo ganancias en capital simbólico:

Ciertamente, si la política de Miró resultó conflictiva por el tema de las subvenciones, en cambio puede considerarse exitosa por lo que a sus resultados en

⁵⁸⁶ Ángeles García, «200 profesionales del cine firman un escrito de apoyo a Pilar Miró», *El País*, 21/12/1984. https://elpais.com/diario/1984/12/21/cultura/472431614_850215.html

⁵⁸⁷ *Ibid.*, 47.

⁵⁸⁸ Esteve Riambau, «El periodo «socialista» (1982-1992)», en *Historia del cine español*, 7º ed., editado por Jenaro Talens (Madrid: Cátedra, 2010): 403.

⁵⁸⁹ Losilla, «Legislación, industria y escritura», 39.

festivales y semanas internacionales se refiere, sobre todo teniendo en cuenta la repercusión mediática de los premios alcanzados y sus consecuencias en cuanto a la difusión del cine español.⁵⁹⁰

La búsqueda de una imagen más exportable permitió obtener los más altos galardones de las competencias internacionales y, al mismo tiempo, ese refrendo por parte de la institución consolidó de puertas adentro la imagen del cine español como sinónimo de cine europeo.

En suma, las dos leyes del cine de la democracia buscaron la autonomización de la industria, aunque con profundas diferencias conceptuales. Mientras que el gobierno de la UCD apostó por una liberalización económica en la suposición de que el mercado se iba a autorregular en función de los gustos de la mayoría, el gobierno socialista se aventuró en la potenciación de un modo de representación y la subvención anticipada para favorecer la creación de capital simbólico. Más allá de la efectividad de cada modelo, lo que pervive de estas dos experiencias es la impresión de que las estructuras franquistas en el cine fueron muy difíciles de dismantelar.

El análisis estadístico de la producción a partir de los datos obtenidos de los anuarios del Instituto Nacional de Estadística da cuenta de un cambio en los métodos de obtención de la información que se produce tanto entre el paso del régimen franquista al gobierno de la UCD como de este último al gobierno del PSOE. Así, mientras que en los años 1974-1977 el número de productoras se mantiene por debajo de las cien, a partir de 1978 las cantidades se disparan hasta superar el millar. Algo parecido ocurre con el cálculo del gasto medio por persona en cine español, cuyas cifras de 1977 a 1982 son contestadas por el anuario de 1985. Con esto en consideración, cabe ponderar los momentos álgidos que suponen los años posteriores a las dos grandes leyes del cine democráticas, la de 1977 y la de 1983, haciendo hincapié en sus efectos.

En primer lugar, destaca que, si en 1978 había 987 productoras registradas, en 1983 eran 1.543, la mayor cifra del periodo estudiado, bajando en 1984 a 1.498. En 1974 se censaban 79 productoras y 115 películas de largometraje, incluyendo las coproducciones con otros países, mientras que en 1978 eran 104 películas en razón de 987 productoras; en 1984 había 1.498 productoras y se realizaron 75 filmes. Esto da una proporción de 1,46 películas por cada productora en 1974, de 0,10 películas por productora en 1978 —es decir, solo un filme por cada diez productores—, y de 0,05 películas por productora en 1984 —un largo

⁵⁹⁰ Jordi Puigdomènech, *Treinta años de cine español en democracia (1977-2007)*, (Madrid: Ediciones JC, 2007): 48.

por cada cincuenta productores. Esta situación podría explicarse con la entrada en los registros de las pequeñas empresas, algunas unipersonales, que antes de la democracia conformaban colectivos independientes.

Desde el traspaso de competencias a las Comunidades Autónomas de acuerdo con la Constitución de 1978, las regiones asumieron la potestad del incentivo de la cultura local, lo que incluía a las cinematografías en lenguas cooficiales. Con el fin de descentralizar la protección o apoyo al cine y crear nuevos cauces para la realización, las comunidades que hicieron mayores esfuerzos en promover a colectivos de tipo *amateur* y a productoras locales fueron la catalana, la vasca y la gallega, atendiendo a la labor de normalización lingüística y a las reivindicaciones de los artistas que venían trabajando por los cines identitarios nacionales.

Otras regiones también dieron su apoyo a la industria de la zona, aunque sin contar con políticas culturales tan potentes que permitieran un desarrollo a largo plazo. En Castilla y León, sede de las famosas Conversaciones y del Festival de Valladolid, además de lugar de coproducciones internacionales al igual que Andalucía, se fundaron dos productoras locales, sin demasiado éxito. Mientras tanto, en Navarra nació la Cooperativa Cinematográfica Curzo y en 1985 los Cines Golem iniciaban una andadura que los llevaría a la distribución, manteniéndose hasta la actualidad.

La proliferación de producción alternativa e independiente alrededor de cooperativas se encaminó hacia la opción de la profesionalización con el sostén de los gobiernos regionales a través de las cadenas de televisión públicas. En 1983, la normativa de ayuda a la producción cinematográfica vasca permitió el surgimiento del llamado «Nuevo Cine Vasco».

En el espacio de apenas diez años, el cine español, a pesar de sus dificultades económicas, había conseguido pasar de la imagen exterior de exportación de productos complacientes o de baja calidad al reconocimiento mundial de cierto cine de pretensión intelectual y a una vía ajustada a una coyuntura de mundialización.⁵⁹¹ Esto último implicaba una capacidad industrial que, aunque beneficiara a las prácticas de un cine mercantil, garantizara la supervivencia del campo en la forma de reinversión de la producción. Sin embargo, aquello

⁵⁹¹ José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español...*, 19: «En su vertiente de agente social, la transformación de la sociedad española de los setenta y ochenta debe muy poco al cine, comparada por ejemplo con las repercusiones de otros medios de difusión, como puedan ser la televisión o incluso la prensa. Los filmes de esa etapa han significado mucho más síntomas o marcas del momento que no directrices o inductores de la vida social.»

no iba a sostenerse en el tiempo si no venía acompañado de una mayor educación cinematográfica y de políticas que garantizaran esa reinversión. En un campo en el que los realizadores y el público accedieron tardíamente a la innovación, no tan solo necesaria por ser novedosa sino por contestar a una coyuntura que la propulsa de forma especular, el cine local tuvo que competir contra los *blockbusters* hollywoodienses, con el sector profesional muy mermado por el cierre de la Escuela Oficial de Cinematografía a finales de los sesenta sin una alternativa de formación, y con unos espectadores desafectados que cada vez concurrían con menor frecuencia a las salas; apenas un 18% de los espectadores habían visto cine español en 1986, probablemente por la irrupción del vídeo, decía a *El País* el responsable del ICAA⁵⁹² Fernando Méndez-Leite.

7.2. Los subcampos nacionales: cine vasco, cine gallego, cine catalán

El campo cinematográfico español manifiesta una doble realidad: por un lado, forma junto con los países latinoamericanos de habla hispana un espacio lingüístico común (cine *en* español), con cuyos mercados ha mantenido relaciones más o menos fructíferas en el tiempo; por otro, integra tres lenguas cooficiales en el territorio: el catalán, el euskera y el gallego, con sus propias tradiciones culturales, lo que plantea el dilema sobre la equiparación entre campo cinematográfico y cine nacional. En la introducción al volumen *Cine, Nación y nacionalidades en España*, Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin explicitan esta disyuntiva:

En España, el problema de la nacionalidad se plantea de manera bastante más compleja que en otros muchos países. Conviene así tomar en cuenta por una parte la cuestión de la nación y/o las nacionalidades peninsulares -que tiene en el cine también su propia historia-, que no se resuelve de manera simplista entre una oposición centro/periferia, sino que sobrepone casi de manera constante la «nacionalidad» regional o autonómica -con las variantes y múltiples matices que conducen a cuestionar el cine «vasco», «catalán», por no hablar del «castellano-leonés» como entidades únicas e inquebrantables- y la «nación» o las «naciones» -con sus propias fragilidades y fisuras.⁵⁹³

A diferencia de la literatura, en la que un autor que se expresa en una lengua con la que éste identifica a la obra para formar parte de una tradición, en el cine la nacionalidad otorgada viene mayormente delimitada por la procedencia del capital y las leyes que conceden la

⁵⁹² Ángeles García, «Méndez Leite modifica el ‘decreto Miró’ del cine. Sólo el 18% de los espectadores prefiere ver películas españolas», *El País*, 29/10/1986, https://elpais.com/diario/1986/10/29/cultura/530924404_850215.html

⁵⁹³ Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin, «Introducción», en *Cine, Nación y nacionalidades en España*, Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin coord. (Madrid: Casa de Velázquez, 2007): XVII.

nacionalidad al filme, que permiten asimismo la competición en instancias de legitimación tales como festivales o muestras llevando dicha denominación de origen. Hablar de tradiciones formales nacionales no sería el mejor rumbo desde el que analizar los bienes del campo, si bien persisten escuelas o corrientes enraizadas en determinadas coordenadas geográficas e históricas —si hablamos de neorrealismo habitualmente nos referimos a Italia, si de Nouvelle Vague a Francia, o si mencionamos el expresionismo lo asociamos con Alemania. Al afirmar el genio del realizador, la política de autores lo emparenta con una supuesta tradición nacional que no tiene en cuenta la labor del resto de colaboradores y sus variadas procedencias. Los proyectos estéticos integran más o menos aspectos culturales de determinadas naciones, razón por la que hablamos de la existencia de unos productos estandarizados de muy difícil anclaje cultural y que conforman una *world fiction*.

Entonces, ¿existe el cine español? En el artículo « Existe-t-il une littérature belge ? »⁵⁹⁴ Pierre Bourdieu se planteaba si un país como Bélgica, con dos lenguas en convivencia, había de ser considerado un único campo literario, o si, por el contrario, la literatura valona formaba una periferia del campo francófono, mientras que la flamenca demostraba poseer unas características identitarias de «alteridad» que, de todos modos, no le permitían contar con las instituciones de consagración requeridas con las que conformar un campo propio, a pesar de valerse de su condición diferencial para ganarse su capital simbólico.

Si entendemos la identidad en cuanto que representación mental,⁵⁹⁵ como un sistema semiótico que determina una forma de valorar los actos o las cosas, es posible afirmar que el cine realizado en España hasta la aparición de las Comunidades Autónomas y sus políticas culturales estaba fuertemente concentrado y los subsistemas en otras lenguas cooficiales no habían sido explorados, sino más bien asimilados a la uniformización imperante del mercado de los bienes simbólicos tolerados por el régimen franquista.⁵⁹⁶

Con la Transición surgieron entonces políticas tendientes a subrayar la identidad de los distintos pueblos que conforman el Estado español, asignando nuevas definiciones de los límites, estableciendo discontinuidades culturales que contrarrestaran las visiones unificadas del período anterior. De esta manera, se gestaron unos mercados de bienes simbólicos y

⁵⁹⁴ Pierre Bourdieu, « Existe-t-il une littérature belge ? », *Études de Lettres*, vol. 4, n. 207 (1985): 3-6.

⁵⁹⁵ Pierre Bourdieu, « L'identité et la représentation [Éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région] », *Actes de la recherche en sciences sociales* 35 (1980): 63-72.

⁵⁹⁶ En noviembre de 1969, la Agrupación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía (ASDREC) pidió permitir la libre expresión cinematográfica en las distintas lenguas y culturas del país como una de las conclusiones de la Comisión de Estudios sobre los problemas del Cine Español. Esta y otras reivindicaciones fueron desestimadas por el Gobierno.

unas instituciones legitimadoras inherentes a esos territorios con los que eventualmente obtener un reconocimiento de sus productos y productores que destacaran en su carácter específico, aplicando categorías de percepción que se distanciaban del mercado global de partida.

Idealmente, estos productos tienen a su vez la importancia de reforzar las representaciones simbólicas de la cultura en cuestión oficializando estas divergencias; en el caso de los intentos de poner en marcha los cines identitarios catalán, vasco y gallego lo que se pretendía era crear imágenes que evidenciaran en unas formas distintivas la apropiación de las definiciones de los caracteres nacionales, transformando el imaginario colectivo heredado del poder heterónimo en una autodefinición de grupo, es decir: cuestionar un discurso cuyo sujeto (la identidad nacional de estos pueblos) estaba ausente y hacerlo visible por medio de la enunciación. Ya en 1968 los directores Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert habían forzado la entrada de un cine nacionalista vasco con el documental *Ama Lur* que, en un viaje visual demarcado por los elementos naturales, intentaba imbricar el binomio tierra-pueblo vasco a partir de unas raíces hundidas en la prehistoria, y aun anterior podría ser el primer documental rodado en euskera, *Gure Sor Lekua*, posiblemente de 1956.⁵⁹⁷

Esta prerrogativa demandada largamente tuvo sus dificultades para expresarse. Los vaivenes económicos del sector cinematográfico durante el gobierno de la UCD y la inexistencia de un tejido productivo en las comunidades imposibilitaron la generación de unas boyantes cinematografías propias, por lo que los ejemplos de estas iniciativas privadas son escasos y de corta duración en el tiempo. Las instituciones principales, como filmotecas, academias del cine o empresas autóctonas de producción audiovisual, comenzaron a aparecer entrada la década de 1980: la filmoteca vasca se constituyó en 1978 y la catalana en 1981, y premios como el Gaudí, que reconoce a las obras realizadas en Cataluña, tienen una data todavía más próxima, el siglo XXI.

El surgimiento de los subsistemas del campo cinematográfico español no estuvo únicamente ligado a la obtención de competencias en materia cultural por parte de las Comunidades Autónomas, sino que se trató de un proceso anterior unido al auge de los nuevos cines que aparecían en todo el mundo y a las reivindicaciones de izquierdas que en

⁵⁹⁷ «Descubren en París la primera película rodada en euskera», Eitb.eus, 29/11/2013: <https://www.eitb.eus/es/cultura/detalle/1794036/primera-pelicula-rodada-euskera--gure-sor-lekua/>

muchos casos los acompañaban. Como se ha expresado arriba, hay una cuestión identitaria que reclama su espacio de alteridad.

La identidad como fenómeno del sujeto tiene su expresión comunitaria con la institucionalización y las estrategias enunciativas de los discursos identitarios de las que el cine forma parte. Las culturas nacionales, siguiendo a Benedict Anderson, formarían así unas comunidades imaginadas⁵⁹⁸ que se organizarían alrededor de un sistema de representación de unos símbolos y unos significados.

Las culturas nacionales están compuestas no solamente de instituciones culturales, sino también de símbolos y representaciones. Una cultura nacional es un *discurso*, una manera de construir significados que influencia y organiza tanto nuestras acciones como la concepción de nosotros mismos. Las culturas nacionales construyen identidades a través de producir significados sobre “la nación” que podemos *identificar*; éstos están contenidos en las historias que se cuentan sobre ella, las memorias que conectan su presente con su pasado, y las imágenes que de ella se construyen.⁵⁹⁹

Esta representación se vale de varios elementos relacionados entre sí, de acuerdo con Stuart Hall, para extenderse en la conformación de la comunidad nacional a través de una literatura u otros medios que establezcan una continuidad de experiencias compartidas con un pasado u orígenes sobre los que se hace énfasis, imprimiendo la inmutabilidad de los caracteres nacionales.

En la línea de Pierre Bourdieu, el sociólogo del cine Pierre Sorlin se preguntaba si existían los cines nacionales o esta denominación debía ser revisada, poniendo en duda que fuera posible establecer un vínculo certero entre un contexto sociopolítico, unos determinados rasgos de estilo y una selección temática particular. Los caracteres nacionales como tales son de difícil definición y sistematización, por ello proponía cuatro criterios de uso común sobre la denominación nacional de los cines para analizar el alcance de la propuesta: la lengua de los diálogos, el contexto social representado por el filme, los géneros y los actores.

El primer elemento por desmontar, y sobre el que ha pivotado la definición de cines de las nacionalidades en España, es el lingüístico como garante de una relación inequívoca entre el pueblo y su expresión, ya que «La lengua empleada en los filmes es generalmente una lengua escrita, literaria, incluso cuando imita un habla popular: es una convención aceptada

⁵⁹⁸ Ver Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 3ªed. (Reino Unido: Verso, 2006).

⁵⁹⁹ Stuart Hall, «La cuestión de la identidad cultural», en *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich eds. (Colombia: Envión editores, 2010): 381.

por el público como parte del espectáculo». ⁶⁰⁰ Este rasgo convencional estaría lejos de representar la realidad de países con múltiples variedades dialectales o con lenguas en convivencia y ser más bien una pauta estética o política. ⁶⁰¹ Por otro lado, Sorlin también sugiere que el contexto social del filme cuando es típicamente local —y por tanto implícito— es difícilmente exportable a otros contextos, porque deviene de repeticiones narrativas limitadas; son citas de elementos populares, incluso de tradiciones literarias anteriores.

Distintos son los estereotipos con los que se acaba asociando a las naciones y que pueden, por estar codificados, traspasar las fronteras nacionales, perpetuando ideas que ha sido el propio cine el que ha contribuido a crear. En esto está pensando el sociólogo cuando dice que los actores se consagran en el ámbito de su país de origen y que cuando son llamados por Hollywood es para representar a personajes de esa procedencia. El sociólogo parece estar refiriéndose a un juego de espejos por el que se crea un acuerdo tácito entre los miembros de una comunidad sobre unos caracteres compartidos y que aparecen en el cine como en cualquier otra manifestación cultural, pero que chocan con el reflejo estereotipado, reducidos en su falta de comprensión de los sobreentendidos, que le devuelven las lecturas de otros cines, haciendo que regresen imágenes deformadas que son igualmente apropiadas por la comunidad en cuestión.

En resumidas cuentas, Sorlin pretende demostrar que la existencia de cines nacionales se debe a políticas oficiales que institucionalizan un sector de la producción fílmica, a menudo como una reacción contra el cine mayoritario, funcionando como ariete cultural de la expresión de lo nacional: «no hay realmente cines nacionales sino que se mantienen, en algunos países, sectores particulares que evitan, por su parte, la dominación de Hollywood. El cine nacional es más una idea que un hecho, pero mientras así lo crea el público la producción nacional podrá sobrevivir». ⁶⁰² Así, determina que son los momentos de crisis o de cuestionamiento sobre la nación los que motivan su reafirmación, condicionando el consumo de películas: «El único período en el que el cine español atrajo un 40% de público en la Península, la década de 1965-1975, es aquél en el que los filmes abordaban la situación

⁶⁰⁰ Pierre Sorlin, «¿Existen los cines nacionales?», en *Secuencias*, n. 7 (1997): 36. <http://hdl.handle.net/10486/3836>

⁶⁰¹ Actualmente, la tendencia en el cine catalán es a mostrar la diversidad lingüística, como podemos ver en *La hija de un ladrón* (Belén Funes, 2019), incluso RTVE apostó por una ficción que no rehúye a la convivencia cotidiana entre las dos lenguas en la serie *Drama* (2020).

⁶⁰² Sorlin, «¿Existen los cines nacionales?», 40.

contemporánea: el aislamiento de España, el peso de la dictadura, las perspectivas del postfranquismo». ⁶⁰³

En este sentido, las naciones como dispositivos discursivos son más efectivos con la presencia de una organización institucional y unos aparatos ideológicos capaces de extender la ideología dominante, tal como lo explicaba Althusser en su ensayo de 1971 y lo advertía la crítica militante de los años setenta con relación a las industrias culturales heterónomas. Las naciones y regiones fueron definidas por los caracteres deliberadamente desviados de los estereotipos causados por una mirada desde la centralidad. Se constataba así la falta de estas imágenes y la necesidad de ser pensadas, era preciso utilizar el cine en tanto que estrategia enunciativa que hiciera patentes los discursos de la alteridad postergada; sin embargo, fue precisamente la tipificación de esas cualidades lo que interpeló a los realizadores y profesionales del sector, cuyas soluciones pasaban por debates lingüísticos, temáticos, industriales y formales.

La determinación de qué debían ser estos cines nacionales vino dada en primera medida por la constatación de una diferencia y de una desigualdad. La diferencia, como afirmaba Santos Zunzunegui, entrañaba el reconocimiento de unas señas de identidad al margen de los estereotipos creados por el poder dominante que diera cuenta de unas particularidades lingüísticas y socio-culturales. ⁶⁰⁴ La desigualdad provenía de la conclusión de la no existencia de los cines vasco y gallego por carecer de una infraestructura que garantizara la continuidad de cualquier proyecto estético que se decidiera llevar adelante, además de la falta de consenso, en el ejemplo vasco, de qué era el cine propiamente *enskaldun* y qué debería dejarse fuera.

Así, el cine, entendido como parte de la expresión cultural y del engranaje de la producción de bienes, se convierte en un sujeto problemático que es necesario contemplar desde la política, desde los sistemas de distribución-exhibición, así como desde la representación y la recepción, extremos que encontramos reflejados tanto en la preocupación por la audiencia como en la notoriedad que se busca en festivales, por ejemplo. ⁶⁰⁵

El caso de España puede ser comparable con el del Reino Unido en cuanto a que ambas monarquías constitucionales son Estados de larga data en las que conviven culturas nacionales antiguas. En *Waving the flag*, Andrew Higson analiza la conformación del relato

⁶⁰³ Ibid., 38.

⁶⁰⁴ Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco* (Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1985): 312.

⁶⁰⁵ Margarita Ledo et al., «Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones», *Revista Latina de Comunicación Social*, n. 71 (2016): 313. <http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1097/17es.html>

cinematográfico británico coincidiendo en los aspectos arriba mencionados por Hall en la construcción del discurso del *Englishness*. Desde unas maniobras menos invasivas que el borrado casi permanente que causó el franquismo, aunque igualmente heterónomas, la identidad inglesa tomó la centralidad de los discursos fílmicos forzando a las minorías a adecuarse a este término omnicomprendivo con reminiscencias imperiales que buscaba diferenciarse del cine norteamericano y francés mayoritario de principios del siglo XX.⁶⁰⁶ El cine de los inicios circulaba internacionalmente sin constricciones, pero la Primera Guerra Mundial supuso asociar una dimensión política a la meramente comercial con la aplicación de un proteccionismo con base en la censura que buscaba fortalecer la unidad nacional.⁶⁰⁷

Esto le sirve a Higson para puntualizar que existen al menos cuatro maneras de observar los límites de un cine nacional, convergentes en algunos puntos con Sorlin. En primer lugar, la frontera económica impuesta por la situación de la industria y la capitalización de su mercado, coincidente la mayoría de las veces con los márgenes de un Estado (y donde el modelo hollywoodiense sería la gran excepción). En segundo, como canon construido por el público interno, lo que se relaciona por oposición con el tercero: una estética particular que determina una marca, sobre todo de cara a los mercados exteriores, o creada por estos. Esto tiene un costado paradójico y es que, como afirma Pascale Casanova con respecto a las literaturas menores o en lenguas minoritarias, es el polo de producción cosmopolita el que las vuelve manifiestas con relación al eje mercantil,⁶⁰⁸ para Higson: «for a cinema to be nationally popular, it must paradoxically also be international in scope; that is to say, it must work with Hollywood's international standards».⁶⁰⁹ Y, finalmente, es posible examinar el alcance de un cine en cuanto a su genericidad, esto es, a los significados y motivos que constituyen la imagen de una nación y que se repiten creando unas prácticas que sostienen la identidad cultural.

El proceso de uniformización ideológica del cine en la España franquista eliminó las posibilidades de los incipientes cines regionales, lo que obligó a los cineastas interesados en potenciarlos a empezar prácticamente de nuevo ante el escaso recorrido de unas tradiciones a las que de todas maneras era difícil retornar cuarenta años después, ya fuera por la destrucción del material como por su poca pertinencia en esos momentos. Por ese motivo, el desarrollo desigual condenó a los cines nacionales a una temporalidad tardía y de ahí la

⁶⁰⁶ Andrew Higson, *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain* (Oxford: Clarendon, 1997): 7.

⁶⁰⁷ Sorlin, «¿Existen los cines nacionales?», 34.

⁶⁰⁸ Casanova, *La República mundial de las Letras*.

⁶⁰⁹ Higson, *Waving the Flag...*, 9.

urgencia de su planteamiento con el propósito de tomar el espacio de la enunciación en cuanto se crearon las Comunidades Autónomas y con ellas la posibilidad del impulso cultural regional, sobre todo a partir de las cadenas de televisión en lengua vernácula, que representaban una vía de exhibición.

El mayor escollo en estas discusiones fue cómo trasladar los símbolos y enunciados a una estética nacional, siendo que el componente narrativo convencional es más efectivo en la identificación espectador-sujeto de la enunciación que en las rupturas experimentales. En consonancia con el activismo antifranquista de los años setenta, se sucedieron debates que subrayaban la necesidad de recuperación de la expresión cultural local, donde el primer aspecto defendido fue el lingüístico. En el caso particular del cine, le siguieron las discusiones en términos temáticos y de la pertinencia o no de la continuación de los caminos truncados, que no parecía ser la solución idónea: mientras que en tiempos de la República el nacionalismo vasco había visto el potencial propagandístico del cine con el que legitimar prácticas culturales en una filiación con el patriotismo —*Enzkadi* (Teodoro Ernadorena, 1933)—, en Cataluña predominaba la ficción y una estructura industrial que competía con Madrid. En Galicia, desde los primeros años del cinematógrafo y hasta el estallido de la guerra habían sido muy demandadas las películas documentales de tradiciones y paisajes que los indianos solicitaban para su propio consumo en sus hogares o en centros y asociaciones en América.⁶¹⁰ No era factible reducir estos enfoques y sistemas industriales a una experiencia común de partida.

Así, influidos por la mayoritaria posición de izquierdas de los cineastas, el cine vasco equivalía a aquel hecho en euskera que era pobre en recursos por la ausencia de una industria y que perseguía mostrar la autenticidad de la gente de la tierra, mezclándose de este modo caracteres identitarios con circunstancias de producción, que acababan siendo tomadas como señas de calidad. Algo parecido ocurría con el caso gallego; durante la I Semán do Cine en Ourense en 1973 y al año siguiente se definieron las necesidades, que eran básicamente dos: la reivindicación de los intentos amateurs y la necesidad de crear una industria del cine gallego, si bien los participantes reivindicaban el valor combativo de los circuitos independientes:

⁶¹⁰ Eduardo Galán, *O bosque inanimado. Cen anos de cine en Galicia* (Betanzos: Centro Galego de Artes da Imaxe, 1997): 90: «Pero, seguindo a tradición da “correspondencia cinematográfica” dos anos dez, vinte e trinta, os galegos indianos continuaron pagando e recibindo películas da súa terra; fotos animadas das xentes que deixaron na Galicia natal»

No folleto de presentación José Luis López Cid escribe unha coñecida e afortunada frase: “O cine galego é a consciencia da súa nada”. Uns meses despois aparece na revista Grial o artigo A procura do cine galego, asinado por Xosé M. Rabón, que tenta facer unha historia do que foi o cine de Galicia ata o momento, indicando que o cine galego, como industria, necesitaría de capital propio.⁶¹¹

En las IV Xornadas de Cine de Ourense se elaboró una «Declaración sobre los cines nacionales», que incluía cuatro ejes enunciados en una sola frase: el cine es un instrumento de la lucha ideológica de las clases explotadas que ha de recoger las características y aspiraciones de cada pueblo, donde la lengua es el componente básico de País Vasco, Galicia y Cataluña, y por el que es menester crear infraestructuras de cada región interrelacionadas entre sí con el fin de descentralizar la producción.⁶¹²

Herederas de los principios del Manifiesto de Almería, un año más tarde se firma en Ourense la “Declaración sobre los cines nacionales” durante las conclusiones de las IV Xornadas do Cine (1976). Asociada a una petición de amnistía a los presos del franquismo, lo más relevante del escrito es que acuña el término de “cines nacionales” para definir a un tipo de producción que se venía desarrollando a partir de la segunda mitad de los años sesenta en similares condiciones de clandestinidad que los films militantes.⁶¹³

Una causa de polémica fue la pregunta acerca de a qué fuentes acudir para obtener los cimientos de una estética, y si ésta debía buscarse en la situación política, como defendían los sectores marxistas del cine alternativo independiente, acudiendo a la tradición popular y a la normalización de la lengua. En el caso vasco:

Vistas las cosas de esta manera la identificación de un idiolecto estético al que pudiera calificarse como vasco -para utilizar la adecuada formulación de Umberto Eco- implicaría el aislamiento de rasgos pertinentes, en el sentido semiótico del término, que se situarían al margen o por encima de la evolución de un pueblo.⁶¹⁴

Según Eco:

Sí, como pretende la crítica estilística, el mensaje estético actúa como violación de la norma (...) todos los niveles del mensaje la violan siguiendo la misma regla. Esta regla, este código de la obra, es un idiolecto por derecho propio (definiendo el idiolecto como el código privado e individual del hablante); de hecho, este idiolecto origina imitaciones, maneras, usanzas estilísticas y por fin, normas nuevas, como enseña la historia del arte y de la cultura. (...) la obra transforma continuamente sus propias denotaciones en connotaciones.⁶¹⁵

La noción de idiolecto estético así presentada sería un código compartido únicamente por el pueblo vasco, una serie de rasgos inmanentes comprendidos por quienes participan en él

⁶¹¹ Ibid., 115.

⁶¹² Emilio Carlos García Fernández, *Historia del cine en Galicia (1896-1984)* (La Coruña: La Voz de Galicia, 1985).

⁶¹³ García-Merás, «El cine de la disidencia», 27.

⁶¹⁴ Zunzunegui, *El cine en el País Vasco...*, 395.

⁶¹⁵ Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, 2ª ed (Barcelona: Lumen, 1981), 167.

y excluidores de quienes no pueden participar. Esta supeditación a una determinante política restaba autonomía a su propuesta, que incluía que el *euskalzinema* había de ser exponente de la personalidad vasca (sin definir en qué consistía), instrumento de lucha y de clarificación de su situación; también debía alejarse del capitalismo. Por lo tanto, el verdadero cine vasco sería el realizado en euskera, no tan solo el que se hiciera en el País Vasco, y para que esto fuera viable iba a ser preciso crear una industria privada capaz de autofinanciarse y de erigir una infraestructura duradera en el tiempo, lo que implicaba la existencia de unos profesionales locales y, por ende, de una escuela de cine. Tras estas disputas:

En los ochenta, con las primeras subvenciones a fondo perdido, surge por primera vez un corpus de películas de largo metraje susceptible de llegar con mayor o menor éxito al público. Así, se impone lo práctico, o sea, la pura y dura realización de películas y el debate sobre la identidad del cine, aun conservando cierta fuerza, empieza a debilitarse. La realidad, conforme avanzan los ochenta, de una interesante producción fílmica realizada desde Euskadi, más allá del idioma empleado en su realización o del tema tratado, deja en evidencia la inutilidad de tanta discusión.⁶¹⁶

Mientras tanto, en Cataluña el mayor problema era la descapitalización del sector, muy mermado con las últimas políticas en materia cinematográfica, que mantenía a los estudios cerrados por falta de iniciativas.⁶¹⁷ A diferencia de los otros dos cines nacionales, el catalán contaba con unas estructuras de sets de rodaje, laboratorios y estudios de doblaje que le permitieron ponerse a la cabeza en el desarrollo de un cine propio ya con las experiencias de la Escuela de Barcelona, que habían servido para mantener en el oficio a una serie de cineastas locales que allanaron la posibilidad de construir otros tipos de discursos cinematográficos. Emparentado con estas prácticas estaba el *underground*, vehiculado a través de instituciones paralelas, aunque siempre desde la amalgama cultural barcelonesa, que sería la dominante.

Se podrían distinguir tres fases en la puesta en marcha de las cinematografías nacionales: la primera fue la respuesta al imaginario heredado de la época anterior, contrarrestándolo con productos similares, como ocurrió con el *Noticiari Catalá*, que vino a competir con el NO-DO. Emitido por primera vez el 27 de junio de 1977, fue una iniciativa del Institut del Cinema Catalá, institución de reciente creación que marcaba los inicios de la búsqueda de

⁶¹⁶ Carlos Roldán Larreta, «Paisaje después de la batalla. Una aproximación al cine vasco contemporáneo», *Revista internacional de los estudios vascos*, vol. 2, n. 49 (2004): 553–554.

⁶¹⁷ J. M. Caparrós Lera, «Ayer y hoy del nonato cine catalán», separata en *Nuestro Tiempo*, n. 216 (jun. 1972).

autonomía tanto del campo en ciernes del cine catalán como del campo español. De esta primera exhibición decía Domènec Font en el número 3 de *La Mirada*:

En diez minutos de apretada síntesis monográfica quedaban sepultadas entre escombros las imágenes de un NO-DO triunfalista y autárquico que por espacio de treinta años había servido de bocadillo complementario para el capital exhibidor (...) Y era un acicate para la recuperación de unas señas de identidad, aunque en un primer momento sólo fuera lingüística, impedidas durante cuarenta años de oscurantismo franquista.⁶¹⁸

El Institut del Cinema Catalá hizo una labor de recuperación del material anterior a la Guerra Civil en una doble operación de rescate de la memoria fílmica y de apoyo al surgimiento de un cine local. *Ikuska*, una serie de 20 documentales producidos por Antxon Eceiza entre 1978 y 1984 con una alta dosis de nacionalismo fue un experimento muy parecido en el País Vasco. Eceiza se había exiliado en América y regresado en 1977 con la ley de amnistía, tras lo que había decidido fundar una cinematografía vasca con base en la importancia del euskera.

No obstante estos primeros momentos de reivindicación histórica, en los que no faltaron filmes que querían contar la otra versión de los hechos silenciados, fueron las soluciones apegadas a un sentido clásico de la ficción las que acabaron prevaleciendo. El cine vasco, por su parte, consiguió encontrar una manera de hablar del conflicto político en el territorio, de la banda terrorista ETA y de cómo ese clima impregnaba las relaciones sociales de cualquier tipo, a la vez que en Cataluña se adaptaban grandes obras de su literatura y se avanzaba hacia un cine de consumo en catalán que encontró a su público, como veremos a continuación.

Comenzando por los filmes realizados en el País Vasco o con aquel como trasfondo encontramos *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979), película que aborda el consejo de guerra a dieciséis miembros de ETA, nueve de ellos condenados a muerte por el asesinato del comisario Manzanaz. Por esta senda de retratar el conflicto y sus efectos sociales siguieron *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981), *Los reporteros* (*Erreporteroak*, Iñaki Aizpuru Zubitur, 1983), *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1984), *Golfo de Vizcaya* (*Bizkaiko Golkoa*, Javier Rebollo, 1985), *Cien metros* (*Ehun metro*, Alfonso Ungría, 1985), *Ander eta Yul* (Ana Díez, 1989). Muchas veces el o los protagonistas son ellos mismos exiliados o presos políticos, incluso miembros del grupo terrorista que regresan a una realidad con la que indefectiblemente chocan, como en *El amor de ahora* (*Gaurko maitasuna*, Ernesto del Río,

⁶¹⁸ Domènec Font, «El “Noticiari Catalá” cumple un año. Con 27 números monográficos», *La Mirada*, n. 3 (jun.-jul. 1978): 4.

1987), *Días de humo* (*Ke arteko egunak*, Antxon Eceiza, 1989), *El mar es azul* (Juan Ortuoste, 1989) o *Eskorpion* (Ernesto Tellería, 1989).

Distintos fueron los intentos de hacer filmes de «género»; el histórico, por ejemplo, tuvo en cartel en esos años *La conquista de Albania* (Alfonso Ungria, 1983), *A los cuatro vientos* (*Lauaxeta*, José Antonio Zorrilla, 1987) y *Crónica de la guerra carlista* (José María Tuduri Esnal, 1988); incursiones en la comedia con *Siete calles* (Juan Ortuoste, Javier Rebollo, 1981), que fue subvencionada por el gobierno vasco; y dramas de variadas temáticas que no tenían que ver directamente con un contenido político, pero sí con la actualidad del tráfico de drogas, como en *Adiós, pequeña* (Imanol Uribe, 1986) o *Por la borda* (*Kareletik*, Andu Lertxundi, 1987). También hubo documentales de naturaleza, tal es el caso de *Agur, Everest* (Fernando Larruquert y Juan Ignacio Lorente, 1974-1980) y *Mar adentro* (*Itsaoek bizji nahi dute*, Rafael Treku, 1985), reportaje sobre el mar coproducido por la televisión autonómica vasca, o dramas al uso con la salvedad de estar rodados en euskera: *Oraingo izen gabe* (José Bakedano, 1986). Por otra parte, con *Tasio* (Montxo Armendáriz, 1984) el cine vasco se alejaba de la línea política y conseguía un producto «de autor» en la historia de un carbonero de Navarra narrada de una forma poética y realista que no caía en el costumbrismo o el etnicismo. Incluso habría lugar para apuestas más académicas con, por ejemplo, *Otra vuelta de tuerca* (*Bior bira*, Eloy de la Iglesia, 1985).

Por su parte, la producción cinematográfica en Barcelona no había dejado de dar buenos frutos en décadas anteriores, aunque difícilmente se la podría asociar con un sentido identitario que se extendiera a la totalidad de Cataluña.⁶¹⁹ La manera de establecer una distancia con respecto a los filmes rodados en el territorio, pero bajo los avatares de una cinematografía española, fue asumir el rasgo definitorio de la lengua y la historia catalanas, lo que ocurrió con *La ciutat cremada* (Antoni Ribas, 1976), *Companys, procés a Catalunya* (Josep Maria Forn, 1979), *Som i serem* (Jordi Feliu, 1982), la trilogía *Victòria!* (Antoni Ribas, 1983-1984) o *La teranyna* (Antoni Verdaguer, 1990). Muy importante sería la adaptación de la novela de Mercè Rodoreda *La plaça del diamant* (Francesc Betriu, 1982).

⁶¹⁹ Durante el régimen franquista había habido iniciativas particulares para trasladar a las pantallas tanto temáticas asociadas con la vida de los catalanes como productos rodados o doblados en su lengua, como con la película *El Judes*, de Ignasi Iquino (1952), sincronizada en los dos idiomas, *La hija del mar* (Antoni Momplet, 1953), adaptación de una obra de teatro de Àngel Guimerà, o *Siega verde* (Rafael Gil, 1961), cuya versión en catalán, *Verd madur*, pudo ser estrenada recién en 1968. La década de los años sesenta va a posibilitar mayor presencia, aunque todavía muy endeble, de películas con versión doble, tal es el caso de *Maria Rosa* (Armando Moreno, 1965) y el de *Palabras de amor* (Antoni Ribas, 1968).

Al igual que en el caso vasco, el documental con la montaña de protagonista iba a tener cierta relevancia, tal es así en *Ama dablam. La muntanya sagrada dels xerpes* (Jordi Pons, 1981) y *Expedició catalana a l'Everest* (Jordi Sanjinés, 1983). Por otro lado, se abriría espacio entre los espectadores un cine rodado en catalán con tintes de ficción universal, como en *Qui t'estima, Babel?* (Ignasi Ferré, 1985) o *La banyera* (Jesús Garay, 1989).

El inicio del cine gallego está irremediabilmente unido al nombre de Chano Piñeiro, quien con el corto *Mamasunción* (1984) sobre una anciana mujer que en su aldea espera la carta de su hijo emigrado consiguió los primeros reconocimientos a una cinematografía ligada al esfuerzo individual. Le seguirían *Esperanza* (1986), un medimetraje acerca de un hombre alcohólico y *Sempre Xonxa* (1989), considerado el primer largometraje propiamente dicho de la cinematografía galaica de esta nueva época, capaz de convertirse en un acontecimiento generacional, como recordaba la periodista María Yáñez:

Foi un 25 de novembro. Eu tiña once anos. A prensa e a **TVG** levaban días dando a matraca coa primeira película galega e en galego que se podería ver no cine. Era **Sempre Xonxa**, de **Chano Piñeiro**. Una historia de amor no rural coa emigración de fondo. Un filme deses que había que ver se estabas minimamente interesado na cultura galega, ou no noso idioma. E alá me levou meu pai da man á estrea no **Gran Teatro de Lugo**. Nunca esquecerei ver por primeira vez na pantalla grande unha película na miña lingua, que retrataba a vida nunha aldea galega coa linguaxe das pelis que coñecía. Pero, sobre todo, non esquecerei a fila para entrar nin a sala chea de xente celebrando aquel pequeno triunfo antes de que se apagase a luz.⁶²⁰

Ese mismo año se estrenarían *Urxas* (Alfredo García Pinal y Carlos Piñeiro, 1989), una mezcla de creencias mágicas, costumbrismo y emigración como en *Sempre Xonxa*, aunque con un resultado de menor calidad.

El último de los estadios de institucionalización de los cines nacionales consistió en la entrada en la producción de las televisiones autonómicas, que se convirtieron en colaboradoras y circuito de exhibición de estas películas, muchas veces en función de sus obligaciones de normalización lingüística. El País Vasco fue la comunidad autónoma pionera en este sentido, con la ayuda de ETB, la pronta entrada en funcionamiento de su filмотeca propia en 1978 y una política de subvenciones:

A partir de 1981 se inicia una política de ayudas por el recién creado Gobierno Vasco que se va a centrar en tres películas estrenadas en ese año. *La fuga de Segovia* de Imanol Uribe, *Agur Everest-Namasté*, *Chamo Longmu* de Fernando Larruquert y *Siete calles* de Juan Ortuoste y Javier Rebollo. No hay, de entrada, en estos

⁶²⁰ María Yáñez, «O que arde. A película-acontecemento que a nosa xeración precisaba», *Vinte*, (11/10/2019): <https://vinte.praza.gal/artigo/a-pelicula-acontecemento-que-a-nosa-xeracion-precisaba>

momentos, una política sólida encaminada al desarrollo de una producción audiovisual. Se trata más bien de aprovechar ese fuerte impulso que viene cobrando cada vez más fuerza desde el estreno de *Ama Lur* y de explotar en lo posible esa energía que brota en el paisaje cultural vasco.⁶²¹

Estas políticas darán lugar a una crisis de la producción cuando el Gobierno Vasco empiece a asignar proyectos sin pasar por concursos públicos:

El inicio de este distanciamiento tiene un claro antecedente en septiembre de 1984 cuando Joseba Arregi, Consejero de Cultura del Gobierno Vasco, presenta un proyecto para la realización de seis películas rodadas en euskera con técnicos del país y basadas en autores vascos. La novedad estriba, entre otras cosas, en que ahora el Gobierno Vasco produce por cuenta propia asignando el proyecto obviando los concursos públicos. Con la sombra de la competencia desleal que pueden ejercer las instituciones, empieza a enrarecerse un ambiente que en principio era el idóneo para la construcción de una industria del cine en Euskal Herria.⁶²²

En el proceso institucionalizador le siguió Cataluña con TVC y la Filmoteca de Catalunya en 1981. Por su parte, en Galicia las políticas de subvenciones al audiovisual se inauguraron en 1984, posibilitando la realización del corto *Mamasunción*. TVG empezó a participar en la producción en 1986 con la película *Esperanza*, mientras que el Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI), fundado en 1991, tuvo unos inicios azarosos:

A dirección Xeral de Cultura da Xunta comeza, desde 1984, unha estratexia de proteccionismo da imaxe galega (...) Deste xeito, e nese ano, créase en Santiago o Arquivo da Imaxe, un intento de filmoteca galega que na década seguinte se vai converter no Centro Galego de Artes da Imaxe da Coruña (...) A fines do ano 1985 o Arquivo vai desaparecer e os seus fondos van ser abandonados nun almacén ata que os responsables do CGAI os recuperen en 1990.⁶²³

Por su parte, el crítico Julio Pérez Perucha no pierde de vista otras manifestaciones de cines de las nacionalidades aparte de las tres consideradas históricas, detectando su declive con la llegada del gobierno socialista:

Así, y por lo que a las nacionalidades con mayor producción se refiere, en el País Valenciano la aparición de filmes se inicia en 1978 (películas de Vicente Escrivà y Carles Mira), deteniéndose en 1982 (otro filme de Carles Mira). En Andalucía, tras las tempranas tentativas de 1975 (García Pelayo) y 1976 (Fandiño), el proceso se estabiliza entre 1977 y 1978, concluyendo también en 1982 (Távora y nuevamente García Pelayo). En Euskadi aparece ya un largometraje en 1976 (Zabala), otro en 1977 (Cortés), y otro en 1978 (Núñez), sin que la tendencia hacia un llamativo crecimiento se haya, como queda dicho, detenido por ahora. En Canarias los extremos también se sitúan en 1978 (Guzmán) y 1983 (otra vez Guzmán). Y los

⁶²¹ Roldán Larreta, «Paisaje después de la batalla», 559.

⁶²² Ibid., 561.

⁶²³ Galán, *O bosque inanimado...*, 126.

esporádicos casos de Aragón y Galicia se encuentran fechados en 1980 (Loren) y 1979 (Piñeiro), respectivamente.⁶²⁴

El 22 de diciembre de 1981, a un año de la aprobación de los decretos que transferían las competencias en materia de cinematografía a las Comunidades Autónomas, *La Vanguardia* publicó una encuesta ciudadana sobre hábitos de consumo de cine entre los barceloneses.⁶²⁵

La indagación —si bien no ofrecía el método demoscópico empleado, sino que más bien parecía ser un muestreo periodístico a pie de calle— reveló un interés mayoritario por la opción del doblaje en catalán y la producción de filmes en Cataluña en un 78,1%. En este sentido, hay que leer que las políticas de normalización lingüística llevadas a cabo desde entonces por las autonomías iban a procurar la ampliación de las bases de espectadores de dichos cines en ciernes, mejorando sus perspectivas de subsistencia. Sin embargo, los desencuentros en la conformación de una política cultural conjunta con el Estado, especialmente en el ámbito económico,⁶²⁶ no consiguieron propiciar un consumo sostenido de estos productos en lengua vernácula en las salas en años posteriores, que finalmente hallaron su sitio en las televisiones autonómicas y locales, teniendo un gran florecimiento entrado el nuevo siglo.

Siguiendo el razonamiento de Bourdieu, si las literaturas en lenguas minoritarias necesitan reafirmar su valor diferencial en la particularidad idiomática de cara a una literatura mundial, podríamos decir que los cines de las nacionalidades históricas optaron por el mismo camino. Sin embargo, no hay que perder de vista que la institucionalización del cine no obedece únicamente a una potenciación de la industria cinematográfica local, sino que es un indicador del desarrollo más amplio de los campos culturales que no se mide en cantidad de espectadores; es decir, es un signo de autonomía del conjunto del campo cultural en el que esas instituciones se insertan. Tampoco hay que descuidar que, a efectos de competición internacional, los filmes desarrollados en estas industrias nacionales participan en representación de España, y que sus equipos técnicos y artísticos, además de los capitales invertidos, ocupan un espacio, en tanto que agentes, en relación con la industria estatal y la autonómica a la vez. Es por ello que los cines nacionales conforman subcampos dentro del campo cinematográfico español, que en todo caso no es sinónimo de «cine *en* español».

⁶²⁴ Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce, «Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español», *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, Manuel Palacio ed. (Madrid: Biblioteca Nueva, 2011): 230.

⁶²⁵ Sara Masó, «Opinión ciudadana sobre el cine. Entre el clasicismo y la renovación», *La Vanguardia*, 22/12/1981: 57.

⁶²⁶ Trenzado, *Cultura de masas y cambio político*, 163.

7.3. Sincronización con una *world fiction*: el cine español en el eje mercantil

El cine de la Transición había hecho visible la crítica al periodo histórico anterior en todos los frentes (religioso, moral, social), en el revisionismo y en el nacimiento de los cines de las autonomías. Sin embargo, estéticamente no se había conformado una escuela, la mayor preocupación de estos cineastas había sido el compromiso de decir, mostrar y enunciar lo que había quedado silenciado o las consecuencias que había dejado ese silencio. Dichas inquietudes no siempre estaban en consonancia con las preferencias del público mayoritario, que no había basado su educación cinematográfica en los cineclubes o la Filmoteca, sino en las salas convencionales, por lo que estaban más acostumbrados a los signos de un cine de tintes clásicos o posmodernos. Esto le valió hallar su lugar de privilegio en los festivales y los ámbitos académicos, lo que implicaba un consumo reservado a un público altamente profesionalizado. Cinespaña, constituida con la finalidad de vender el cine español en el mundo, se había mostrado ineficaz para consolidar una demanda exterior capaz de ayudar a mantener la industria local a flote.

Si algo pretendía la «tercera vía» del cine español era adoptar un camino intermedio entre los productos de consumo masivo en remedo de los géneros mayoritarios del eje mercantil y las experiencias más intelectuales, o lo que vendría a ser lo mismo: un cine de calidad que llegara a un público amplio, hallando una manera de hablar de la actualidad española sin renunciar al entretenimiento. A diferencia de otros cines que acompañaron la convulsión histórica con modos de representación que manifestaban esos cambios, en este caso las respuestas no se congregaron alrededor de un frente común, como comentan Javier Hernández y Pablo Pérez:

...apreciamos, de entrada, un fenómeno un tanto peculiar y distintivo: en la historia del cine, los profundos cambios sociales han alumbrado frecuentemente nuevos modos de escritura fílmica -el cine soviético revolucionario, el Neorrealismo o los Nuevos Cines-, algo que no se llega a constatar en la Transición española.⁶²⁷

Si hubo intentos completamente emancipatorios de los discursos oficiales, éstos no estuvieron al alcance del espectador del cine de barrio, estuvieron presentes «en prácticas marginales al discurso oficial como los cantautores, el cómic, los *fanzines*, el *underground* o las manifestaciones contestatarias, de las que el cine [comercial] se hace aisladamente eco».⁶²⁸

⁶²⁷ Hernández Ruiz y Pérez Rubio, *Voces en la niebla*, 11.

⁶²⁸ *Ibid.*, 28

Es decir, la premura por desmontar el discurso oficial y todo su ideario puso a estas investigaciones formales en un segundo plano con respecto a la preeminencia del tema en el cine que podía llegar a las grandes pantallas, tal es la hipótesis José Enrique Monterde en palabras de José Luis Sánchez Noriega:

La urgencia, necesidad, deseo irreprimible, ejercicio de catarsis... de contar el pasado (ocultado, tergiversado) desde la novedosa libertad de expresión hace que este cine adolezca de superficialidad, maniqueísmo y cierta consideración panfletaria en muchos de sus títulos, pues se trata de un cine de reconocimiento más que de conocimiento, que busca más la adhesión que la reflexión...⁶²⁹

No obstante, hay una gran diferencia entre las posiciones asumibles en el seno del eje mercantil, donde el cine de Hollywood ocuparía la centralidad que consigue hacer llegar sus productos a prácticamente todos los rincones del campo mundial, y la posición receptora de sus discursos hegemónicos. Conseguir instalarse en el puesto de emisor de bienes, no solamente de importador, fue la pretensión, en cierta manera, de la «Ley Miró», algo que se consiguió con el Oscar a Mejor Película Extranjera de José Luis Garci en 1983 por *Volver a empezar* (*Begin the Beguine*, 1983), el espaldarazo definitivo que marcó el salto de la industria del cine español hacia los *tiempos* de la industria internacional.

El 13 de abril de 1983, la portada de *La Vanguardia* abría con la foto de Garci y la siguiente valoración: «...una historia con marchamo americano por los cuatro costados se ha llevado el Oscar a la mejor película extranjera».⁶³⁰ El artículo interior titulaba: «Garci: del cine de la Transición al cine de la democracia». Estos dos enunciados son bastante explícitos: para triunfar comercialmente el cine español había debido asumir las características de una *world fiction* cinematográfica que dejaba atrás las preguntas iniciadas con el periodo de crisis inmediatamente posterior al régimen heterónimo, indicando que la democracia había traído una autonomía de la disciplina cifrada en la adecuación a un discurso igualmente dominante, que en realidad nunca había dejado de estar presente en el cine de evasión durante el franquismo. La crítica Ángeles Masó, que firmaba el artículo, profundizaba en esta correlación entre democracia y cine globalizado:

Este cine de la transición —desarrollado con los sentimientos de una generación que había vivido en la represión política y social— ha sido el paso a un cine de la

⁶²⁹ José Luis Sánchez Noriega, «Trayectorias, libertades e identidades en el cine español (1974-1984)», en *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*, José Luis Sánchez Noriega ed. (Barcelona: Laertes, 2014): 59.

⁶³⁰ «Doble victoria española en América. Ballesteros gana el Masters por segunda vez y Garci recibe el Oscar a la mejor película extranjera», *La Vanguardia*, 13/04/1983: 1.

democracia, más liberado, de limpia factura, que ha llevado a José Luis Garci hacia el sueño norteamericano.⁶³¹

Ese sueño del reconocimiento en el propio espejo es el que impregna al eje mercantil, que demanda la dosis balanceada de convencionalismos narrativos y particularismos nacionales. Aquí nos hacemos eco de las palabras de Pascale Casanova, que bien pueden aplicar para el campo cinematográfico:

Para obtener el reconocimiento literario, los escritores dominados deben, pues, acatar las normas decretadas universales por quienes ostentan el monopolio de lo universal. Y, sobre todo, encontrar la «buena distancia» que los haga visibles. Si quieren que los perciban, tienen que producir y exhibir una diferencia, pero no mostrar ni reivindicar una distancia demasiado grande, que los volvería, al contrario, imperceptibles.⁶³²

En este sentido cabe oponer la lectura que hace Max Hidalgo de la hipótesis de Casanova en «Modelos y problemas en el estudio de la circulación de la teoría literaria (I): Candido (1959), Haroldo de Campos (1989) y el secuestro del Barroco» (2019), que subraya que este tipo de perspectivas universalistas basadas en la dependencia han hecho pensar en un espacio internacional estructurado por la uniformidad de los patrones jerárquicos que distancia a los no privilegiados en una aporía irresoluble.⁶³³ Aspirar a la universalidad es para los periféricos, de este modo, establecer relaciones con los significantes producidos por las literaturas centrales.

La diferencia americana, de hecho, pasaría no tanto por deshacerse de una tradición o liberarla como por refundarla o establecer algún tipo de relación con su ausencia de fundamento (...). Podemos decir, en ese sentido, que es el deseo del periférico el que se apoya en las referencias de la metrópolis para desplazar su propio marco.⁶³⁴

En otras palabras, el Oscar supone la consagración de una filmografía en la competición de prácticamente todos los cines del mundo deseando alzarse con la estatuilla que determina cuál es el mejor filme del planeta que ese año merece ser considerado por la industria de Estados Unidos. Es el mismo galardón el que crea los criterios de universalidad al crear el repertorio, como pasa con el Nobel según Casanova. Las fórmulas de ese cine no son opacas, sino todo lo contrario: se basan en la accesibilidad, que permite su replicación y la aceptación del público, ya que no se cuestionan. Por este motivo, un cine inspirado en las

⁶³¹ Ángeles Masó, «Garci: del cine de la Transición al cine de la democracia», *La Vanguardia*, 13/04/1984: 29.

⁶³² Casanova, *La República mundial de las Letras*, 208

⁶³³ Max Hidalgo, «Modelos y problemas en el estudio de la circulación de la teoría literaria (I): Candido (1959), Haroldo de Campos (1989) y el secuestro del Barroco» (2019), *Revista Landa* 7, n.2 (2019): 224-225.

⁶³⁴ *Ibid.*, 234.

fórmulas conocidas del espectáculo universal siempre existe en el campo cinematográfico, y en eso se sustenta la relatividad de su autonomía.

En noviembre de ese año en el que Garci ganaba el Oscar, una delegación encabezada por Pilar Miró y compuesta por productores, directores y otros artistas que asistía a la I Semana del Cine Español celebrada en New York se encontró con el desconocimiento de la cinematografía hispánica fuera de los nombres de Buñuel y Saura, por lo que el festival contribuyó a «comprobar el interés del público norteamericano por el cine español, prácticamente desconocido para ellos». ⁶³⁵ El espectador especializado que asistía a esas proyecciones había accedido, imbuido del espíritu de la política de autores, a aquellos dos nombres que habían trascendido las fronteras de un cine nacional forjando un estilo muy propio.

Los proyectos truncos o inconclusos que las generaciones de realizadores que habían sufrido censura quisieron exponer ante los espectadores se evidenciaron fuera de su hora, especialmente con la competencia que estaban ejerciendo la televisión y el VHS. La consideración artística del cine en cuanto que vehículo estético de un pensamiento que había ido cuajando desde los años cincuenta hasta los setenta entraba en decadencia en una década, la de los ochenta, en la que el séptimo arte retrocedía al espectáculo puro con la preeminencia de los *blockbusters* americanos. Había, además, otro condicionante apuntado arriba por Ángeles Masó: el cine español de tesis hallaba dificultades para movilizar a un sector joven que no había vivido la posguerra y que disfrutaba de las facilidades de una economía de mercado. Al mismo tiempo, surgía un cine de reformulación narrativa ⁶³⁶ que podría englobarse dentro de unas poéticas muy personales y cosmopolitas que se enfrentaban al patrón de adaptaciones literarias imperante con guiones propios.

El año que pone fin a nuestra periodización analizada, 1984, fue, de todas formas, un buen curso en cuanto a la calidad de algunas películas españolas en cartel, como *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar), *Tasio* (Montxo Armendáriz), *Los zancos* (Carlos Saura), *Los santos inocentes* (Mario Camus) o *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe), lo que determinó la existencia de dos públicos bien diferenciados en el acceso a los productos culturales: el consumidor de entretenimiento y el

⁶³⁵ Europa Press, «La delegación cinematográfica española volvió de Nueva York», *La Vanguardia*, 20/11/1983: 62.

⁶³⁶ Rodríguez Tranche, «Cine y vanguardia en España (1975-1989)», 417.

buscador de experiencias estéticas, precisamente lo que define la relatividad de la autonomía de los campos artísticos.

Por otra parte, el activismo cinematográfico independiente que tanto se había esforzado en la década anterior por enfrentar la inanidad comercial del séptimo arte se trasladaba al formato del vídeo. Realizadores experimentales como Eugeni Bonet, Eugénia Balcells, Joan Bufill, Antoni Mercader, Joaquim Dols o Manuel Huerga, son un ejemplo de este pasaje, que en cierta medida implicaba una reinvestigación de las posibilidades estéticas de un territorio en el que todavía quedaba mucho por hacer. Algunos de ellos, además, tuvieron una importante labor creadora de público:

...mediante la programación de eventos públicos y la presentación de artistas que se encontraban de paso o el establecimiento de relaciones con otras instituciones que apoyaran de una forma activa y comprometida el audiovisual, principalmente el Institut del Teatre y el Instituto Alemán gracias a los cuales surgiría una de las primeras publicaciones sobre el tema en castellano, *Dossier vídeo* (1977).⁶³⁷

Entre 1982 y 1984 se celebraron los Festivales de Vídeo en San Sebastián y el Festival Nacional de Vídeo del Círculo de Bellas Artes de Madrid tuvo su primera edición⁶³⁸ en ese último año:

...aunque una cartografía más detallada implicaría tener en cuenta algunos otros eventos generalmente olvidados, como las Jornades de Vídeo Comunitari (1979) organizadas por Vídeo Nou en Barcelona, la Primera Semana de Información sobre Vídeo de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao (1979), o el festival Granollers '80, que en cierta medida continuaba y ampliaba el modelo exhibición de vídeo con comentarios de sus autores y mesas redondas.

La televisión pública también colaboró en esta expansión de la importancia del videoarte a través del programa *Metrópolis*, que desde 1985 presenta semanalmente las novedades en cultura y arte contemporáneos, aparte de la relevancia otorgada por la inclusión del estudio del vídeo en los planes universitarios.

A lo largo de las páginas precedentes se expusieron los argumentos que fundamentan la comprobación del dispositivo teórico y metodológico presentado en la introducción tendiente a aplicar la teoríabourdesiana en el caso concreto del campo cinematográfico español durante el periodo 1974-1984, con sus rasgos particulares de transferencia teórica y crisis del paradigma heterónimo. El corte temporal elegido tuvo en consideración una serie

⁶³⁷ Ignacio Estella, «Cuando las actitudes devienen norma. Institucionalizaciones del vídeo en el Estado español», *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, vol. 4 (2007): 101. https://img.macba.cat/public/uploads/publicacions/desacuerdos/desacuerdos_04.pdf

⁶³⁸ «El I Festival Nacional de Vídeo», se celebrará en Madrid», *El País*, 20/03/1984. https://elpais.com/diario/1984/03/20/radiotv/448585202_850215.html

de hechos históricos que repercutieron en la industria local y por extensión en el mercado de los bienes simbólicos, como ocurrió en 1974 con el inicio de la actividad periodística del Nuevo Frente Crítico en *Comunicación XXI* y *Film Guía*, con la primera emisión del mítico programa de TVE *Revista de cine* y con la creación de la distribuidora independiente Central del Curt, todo ello dando cuenta de una dinamización del campo en la búsqueda de autonomía. La implementación del Decreto Miró en 1983, cuyos efectos empezaron a verse meses más tarde, determinó en cierta medida el cambio de un cine de la Transición a un cine de la democracia, con pretensiones universalistas en lo que a capital simbólico se refiere; en ese año se operó otro giro de importancia para el devenir de la estructura del campo con la mayor apuesta por la teoría y la reflexión académica en *Contracampo*. Este arco posibilita visualizar las profundas transformaciones que los agentes motivaron en la emancipación del campo, desde la militancia —que es intencionalidad de subversión de la definición hegemónica y heterónoma— hasta el asentamiento de una nueva definición del objeto del campo.

Las aportaciones subsidiarias y actualizadas del modelo de Pierre Bourdieu provistas por las sociólogas Nathalie Heinich y Gisèle Sapiro permitieron extender el alcance de elementos de análisis tales como la tendencia al autotelismo de los campos y la importancia de los sistemas de valores para comprender el trabajo de la crítica en tanto que mediación creadora de un importante capital simbólico que justifica los intercambios del círculo de la creencia en los campos artísticos, actividad cuya relevancia científica ya había sido señalada desde el proyecto estructuralista.

Al aplicar la teoría a una disciplina poco tratada por Pierre Bourdieu en sus investigaciones fue preciso desarrollar preguntas metodológicas con las que caracterizar al objeto de estudio. La principal cuestión fue acerca del espacio teórico en vías de legitimación, indispensable para la consecución de la autonomía. En este aspecto hallamos correspondencias con las revoluciones científicas de Thomas Kuhn: ambas surgen de la crisis de una definición que se revela incapaz de dar respuesta a nuevos descubrimientos y que debe, por lo tanto, ser reemplazada por otros razonamientos, lo que provoca un tiempo extraordinario de búsquedas. Si estas definiciones son discursos sobre la realidad, su desmantelamiento acarrea una heterodoxia de pensamiento: baste el ejemplo del efecto de la revolución copernicana sobre la filosofía para entender el fenómeno.

La caída del relato franquista fue a la vez una consecuencia de la oposición cada vez más fuerte en todos los ámbitos de la sociedad y una causa de la eclosión de definiciones en pugna por ocupar la centralidad. Desde este marco conceptual se confirmó la operatividad de la teoría bourdesiana para acometer el análisis del periodo comprendido entre el tardofranquismo y los primeros años del gobierno de Felipe González, en el que el campo cinematográfico pasó de los discursos del régimen a una política cultural de tintes europeístas. Esto permitió aclarar la confluencia de dos escenarios en apariencia contradictorios propuestos por los críticos y los historiadores: por un lado, la falta de un movimiento cinematográfico de vanguardia surgido de la etapa abierta en la Transición y, por otro, la aparición de numerosos títulos que causaron un impacto decisivo.

Las disidencias de los aspirantes establecen distancias con respecto al orden establecido, cuestionan la validez del sistema que ha sostenido lo que podríamos llamar (evocando el M.R.I. de Burch) el modo de representación “institucionalizado”—al que denominamos así porque ha sido mantenido de forma artificial a través de la retención del repertorio por medio de la censura política y económica que ejercía el régimen de Franco— y llaman a la toma de posición ética-estética. Lejos de ser un caso excepcional, el español representaría el ejemplo cotidiano de «revolución simbólica» conducente a la autonomización del campo, si bien en la falta de movimiento local el empuje del pensamiento vino dado por una transferencia crítico-teórica. Los anteriores intentos de gestar una escuela que provocara el salto de las lógicas heterónomas a las autónomas no habían causado el éxito esperado: el Nuevo Cine Español no transgredió las normas del realismo, las llevó a sus máximas consecuencias; y la Escuela de Barcelona hizo lo propio con la Nouvelle Vague, convirtiéndose en su epígono.

La reflexión abierta por las transferencias teóricas de los realismos, el baziniano-cahierista y el aristarquista-zavattiniano, no consiguió obrar una «revolución». La fortaleza del régimen, que obligaba a los cineastas a aceptar las vías posibilistas o a no trabajar, absorbía cualquier intento emancipador ahogándolo o transformándolo. Atenta a la oportunidad política, la crítica asumió así el testigo de prescribir nuevas definiciones del campo a partir de la denuncia de los mecanismos heterónomos, coincidiendo con un proceso de contrainformación asumido por el cine marginal, y en la adopción de metodologías de análisis científicas de los filmes, en una maniobra de creación de capital simbólico.

La definición heterónoma del campo era la de un realismo sin realidad, los recursos de un realismo decimonónico desprovisto de elementos de conflicto para con el régimen que se iba adecuando a los tiempos con el único fin de entretener. Hasta que *El espíritu de la colmena* anunció su derrumbamiento a través de la ruptura con el tópico y la verosimilitud. Muy pronto, este filme se volvió terreno de los teóricos que, como Vicente Hernández-Esteve, lo exponían en congresos internacionales, demostrando el capital simbólico aportado por la cinta en su reconocimiento de puertas afuera y en su importancia para el pensamiento local. Si la revolución inicia con una mirada original sobre el campo, con una reescritura en palabras de Vicente Sánchez-Biosca, la postura abanderada por Víctor Erice abrió un brecha por la que se filtrarían los proyectos que iban a florecer en una década prácticamente cerrada por él mismo con *El Sur*. El espacio vacío que sobreviene a la demolición de un relato debía ser ocupado por otro, de ahí que hubiera premura por captar la esencia de ese ínterin fugaz en el que algo se está transformando en otra cosa.

Como revolución científica, la difusión de la semiología en el séptimo arte propició un tipo de crítica que marcó una distancia epistemológica con la valoración de gusto que imperaba en la prensa especializada, adquiriendo el capital simbólico de la autoridad y ocupando la centralidad paradigmática, junto con el acercamiento historicista, en la academización de los saberes cuando estos se ampliaron al multiplicarse las cátedras dedicadas al audiovisual. De esta manera, el proyecto que pretendía desmontar los discursos heterónomos y fomentar la reflexión consiguió extenderse por medio de la educación reglada, consiguiendo la consolidación de la revolución simbólica. El giro semiótico propició, por otra parte, una revisión de la tradición teórica española de la relación literatura – cine, recuperándose el espíritu de la filmoliteratura en cuanto que proyecto auténticamente local.

Esta generación de teóricos, críticos, realizadores y escritores, muchos de ellos cultivadores de varias de esas facetas a la vez, se insertó en los medios especializados en una verdadera labor de socavamiento de la crítica heterónoma que no consiguió, de todos modos, desbancar a un tipo de cinefilia más comprometida con el *contar* que con el *decir*. No obstante, con la caída del programa político que sustentaba buena parte del apremio del periodo extraordinario del campo y con la legitimación de los estudios de cine, el itinerario de estas revistas tendió a la desaparición o a la transformación en publicaciones académicas. Las cabeceras que no habían participado activamente de la instauración del paradigma semiótico lograron seguir existiendo al ser menos coyunturales y más adaptables a los tiempos.

Irónicamente, la revolución simbólica se saldó con un reconocimiento en el eje mercantil a través del Oscar obtenido en 1983, abriendo un potencial mercado para el campo español cuando su oferta interna se reducía debido a los altos costes productivos, el alza en el precio de las entradas y el descenso de espectadores, que disponía de otras formas de ocio. Frente a ese público desafectado crecía, por otra parte, el público experto que accedía a las cámaras de vídeo hogareñas, al VHS y a la televisión por cable; la imagen audiovisual se volvía omnipresente en una versatilidad de formatos asequibles. La crisis del paradigma, a la que estuvo unida una crisis económica profunda del sector cinematográfico, se cerró con un nuevo «modo de representación» único —que no dejaba de ser el M.R.I. de siempre— alentado desde las políticas culturales que perseguía la calidad en la senda de los cines europeos, parafraseando a Carlos Losilla.

El estado final autónomo fue el de la convivencia de la producción restringida, centrada en generar capital simbólico, y la gran producción, centrada en el retorno de lo invertido. La academización de los contenidos facilitó la permanencia de los estudios de cine y del pensamiento de la disciplina, independizándolo de la existencia circunstancial de la divulgación periodística y legitimando sus saberes.

8. Anexos
8.1. Tablas

Tabla 1

	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984
<i>Productoras registradas</i>	79	60	67	52	987	1055	1148	1243	1318	1543	1498
<i>Estudios de rodaje</i>	4	5	6	5	15	16	16	15	16	17	17
<i>Estudios de doblaje</i>	12	10	14	16	17	19	19	20	20	21	21
<i>Laboratorios</i>	6	6	6	6	7	7	7	7	7	7	8
<i>Distribuidoras</i>	226	221	215	224	427	462	506	552	632	632	666
<i>Permisos de rodaje (largometrajes)</i>	104	105	119	115	0	0	0	0	0	0	0
<i>Largometrajes españoles y coproducciones</i>	115	102	107	60	104	103	118	137	156	99	75

Tabla 2

	1974**	1975	1976	1977	1978	1979	1980	1981	1982	1983	1984
<i>Espectadores cine español</i>		78.800.000,00	76.600.000,00	76.563.816,00	51.731.460,00	35.700.000,00	35.647.639,00	38.791.685,00	36.188.642,00	30.100.000,00	26.300.000,00
<i>Recaudación cine español (pesetas)</i>		3.727.900.000,00	4.171.100.000,00	4.742.900.000,00	4.532.980.000,00	3.651.000.000,00	3.650.876.000,00	5.672.162.000,00	6.221.743.000,00	5.846.300.000,00	5.567.200.000,00
<i>Gasto medio por persona en cine español (pesetas)</i>		50,7	57,2	54,47	87,62		102,41	146,22	171,92	203	223,6
				75,2	94,6	111,8	128,2	150,4	174,8		

*Entre 1977 y 1982 hay discrepancias entre las estadísticas anuales y la revisión realizada en el Anuario de 1985

**No hay datos

8.2. Entrevistas

Jesús González Requena: «En los últimos diez años se ha ido produciendo una regresión intelectual y teórica muy fuerte»

Jesús González Requena (Madrid, 1955). Profesor de la Universidad Complutense de Madrid, desarrolló en la década de los ochenta el método de análisis textual denominado «Teoría y lectura del texto», aplicados en su hacer crítico durante su colaboración en medios como La Mirada o Contracampo. La conversación por vía telefónica con la autora tuvo lugar el 13 de abril de 2019.

¿Cómo se produjo su vinculación con las revistas *La Mirada* y *Contracampo*?

Yo estuve en la fundación de las dos revistas. Simplemente, nos reunimos y montamos una revista. La primera entró en crisis en seguida por conflictos internos y a continuación montamos la segunda. La financiación fue siempre mínima y casi todo se hacía gratis. Por lo que se refiere a *La Mirada*, la iniciativa de financiación vino de parte de Domènec Font, y en *Contracampo* por parte de Paco Llinás.

¿Cómo definiría la línea editorial de la publicación?

Las dos nacieron de la reunión de gente que en aquel momento estábamos muy interesados por el cine, unos desde la crítica y otros desde la universidad, y con unas referencias políticas y teóricas más o menos comunes. Del lado político, todos estábamos a la izquierda del PC en los tiempos del tardofranquismo y la transición, ese fue un punto que nos reunió, aparte de una sensibilidad teórica vinculada al marxismo y al estructuralismo. Por mi parte, la verdad es que en *Contracampo* me resistía a lo que yo percibía como un exceso de ideologización, de politización de la revista, en la que participé de manera conflictiva. Por ejemplo, me oponía a escribir críticas negativas, siempre me pareció una actividad inútil; otros consideraban que teníamos que tomar partido y denunciar las películas «reaccionarias», «revisionistas». Muchos de mis colegas estaban obsesionados por prestar atención a los cines más interesantes, emergentes, más comprometidos política y artísticamente.

Usted también intentaba un acercamiento más teórico dentro de la publicación.

Sí, yo era más teórico, tenía un perfil más claramente universitario. Cuando se montaron estas revistas nos podríamos haber clasificado por edades en dos grupos: el grupo mayoritario, que era más mayor, y los miembros más jóvenes con una diferencia como de ocho o diez años.

¿Qué intereses perseguía la revista? ¿Incidir en el sector productivo, opinar sobre la política cultural y cambiarla, crear un público experto, consolidar unos modelos teóricos para un campo de estudios en ciernes?

Depende de para quién. Digamos que la primera idea a mí me pilló de lejos, pero era una prioridad para Paco Llinás o Julio Pérez Perucha. Para los que estábamos del lado universitario el interés mayor era la creación de un enfoque teórico metodológico. En un proyecto como este siempre hay gente que lo que quiere en el origen es hacer cine y le interesa también la crítica; en mi caso yo nunca me lo planteé. Cuando entro en la universidad, que es más o menos cuando empiezan estos proyectos, yo ya tengo una idea muy clara de que no me interesa ser cineasta sino dedicarme a la teoría, por lo que no tenía relaciones con el mundo profesional. En cambio, estaban muy interesados en el mundo profesional Maqua, Llinás y Perucha.

¿Cuál considera que ha sido el alcance de *Contracampo* en el campo cinematográfico español y específicamente en su área teórica?

Mi relación con los profesionales del cine ha sido poca. En ciertos encuentros sí he notado que algunos cineastas seguían las cosas que hacíamos con interés y se pudieron ver influidos. En el plano teórico, creo que es una revista que la gente que se dedica a la teoría del cine la conoce. Hay dos factores: por una parte, ya en la época de *Contracampo* digamos que éramos la única revista propiamente teórica o con un componente teórico fuerte y las demás nos tenían bastante manía por eso, y en el mundo profesional también hubo siempre un sector antiteórico que les tenía mucha manía a estas cosas. Y luego, por lo que se refiere a la influencia en el mundo teórico o universitario creo que sí, que ha influido hasta cierto punto. El problema es que —esta es una opinión personal— el estado de los estudios de cine en la universidad española es un desastre, aunque probablemente lo sea también en muchos otros países. Creo que en los últimos diez o más años se ha ido produciendo una regresión intelectual y teórica muy fuerte. El nivel en muchas de las facultades en las que se enseña cine o comunicación audiovisual es muy bajo, muy separado, carente de formación teórica, muy silvestre, muy cinefílico en todo caso. Y cuando es cinefílico, aunque en otras épocas lo combatíamos mucho, hoy casi es de agradecer, porque en la mayor parte de los casos no hay ni cinefilia, sino una especie de sociología de la comunicación bastante poco ilustrada.

¿Estaría de acuerdo con la siguiente afirmación?: «*Contracampo* comienza siendo una revista que hace una crítica de un tono militante y, en sus últimos tres números, estando ya las asinaturas de cine consolidadas en algunas universidades, deriva su atención a una comunicación de tipo académico»

Sí, fui uno de los que más decididamente apostó por ello, coincidiendo con un periodo en el que fui secretario de redacción. Así sucedió, lo que motivó bastante enfado de algunos miembros de la revista por esa transformación

¿Y esa transformación se debió a que sus lectores eran más conocedores de la teoría o porque ya no tenía sentido hacer crítica militante en un contexto democrático?

En ese sentido, has de tener en cuenta que cuando nacen estas revistas estábamos todavía, no sólo en España, en toda Europa, en un periodo en el que esto de la teoría estaba bastante más de moda, tenía más difusión, se publicaba más ensayo, había un sector de espectadores y lectores que, aunque fueran minoritarios era bastante más amplio que el actual interesado en estas cosas. Te contaré un índice de esa transformación. Yo iba habitualmente a los congresos de la Asociación de Semiótica Vasca que montaban mis amigos Santos Zunzunegui y José María Nadal. Siempre venían los capitostes del grupo greimasiano, la semiótica francesa de moda, y de pronto un año había pasado algo: no presentaron nada teórico y todo lo que nos contaron fue algo así como “cómo convencer a las empresas de que la semiótica que ellos hacían era interesante”. Fue un síntoma de que, de pronto, había cambiado la percepción y había disminuido masivamente el interés por la teoría y quien más y quien menos lo que quería era colocar productos en el mercado empresarial. Visto desde hoy, creo que es el momento en el que se produce esa inflexión de la progresiva desaparición de la teoría en estos campos de las ciencias humanas y sociales. Otra cosa es que en la universidad se haya mantenido algo gracias a la institución, pero cada vez más separado de un entorno cultural que lo recogiera.

Hacia sus números finales, que fueron patrocinados por la Generalitat y el Ayuntamiento de Valencia, ¿el equipo de *Contracampo* tenía la intención de

convertirla en una revista académica especializada? ¿Por qué no prosperó la última etapa de *Contracampo*?

En ese momento había una crisis económica muy fuerte en la revista y Jenaro Talens propuso ese apoyo financiero de la Universidad de Valencia, una iniciativa que permitió la salida de esos últimos números. Aunque también provocó en un sector menos universitario un desinterés que favorecería que el proyecto desapareciera, supongo.

Usted se graduó en el posgrado en Historia y Estética del cine en la Universidad de Valladolid, y da un seminario en la Complutense desde 1983. ¿Hay una eclosión de la entrada de los estudios de cine en el ámbito académico a partir de la democracia con la mayor autonomía para escoger las asignaturas a impartir?

El curso de Valladolid es una institución muy antigua que existía desde los años '60, en la que fui alumno con 16 años. Años más tarde me invitaron a ir de profesor. Era una institución muy anterior al nacimiento de las facultades de Ciencias de la Información o de la Comunicación. Básicamente, ese interés por la teoría y por la cultura cinematográfica no procedía de la universidad, procedía de ese espacio cultural que existía entonces, muy vinculado a una sensibilidad política. Las facultades de Ciencias de la Comunicación o de audiovisual nacieron influidas de manera muy dominante por gente que no tenía interés ni en el cine ni en la teoría cinematográfica, gente de perfil periodístico o profesional de la comunicación en el sentido más genérico, esos sociólogos de la comunicación que se han dedicado a hacer investigaciones empíricas para demostrar lo que ya todo el mundo sabía. Fueron siempre un sector de resistencia contra la teoría cinematográfica. Todo lo que los sacara de sus cuatro tópicos de la sociología funcionalista aplicada a la comunicación les parecía perder el tiempo. En mi facultad, he oído a gente muy influyente decir que el cine estaba de más ahí.

El hecho de que usted imparta este seminario desde el año 1983, ¿es síntoma de que la Universidad Complutense institucionalmente apuesta por el estudio del cine desde la vertiente más teórica?

Lo diría en otros términos: la Complutense es muy grande y suele darse la posibilidad de hacer cosas diversas. Lo que yo hago dentro del paisaje de la facultad es muy minoritario. Agradezco que me hayan dejado hacerlo, pero no obedece a una política, a una decisión de apoyarlo.

Vicente Sánchez-Biosca: «En el número sobre la enunciación de *Contracampo* se ve algo difícilmente pensable con anterioridad»

Vicente Sánchez-Biosca (Valencia, 1957). Profesor de la Universidad de Valencia, fue director de la revista Archivos de la Filmoteca entre 1992 y 2012. Ha publicado, entre otros libros, El montaje cinematográfico (Paidós, 1996) o NO-DO: El tiempo y la memoria (Cátedra, 2018). Actualmente trabaja sobre la producción y circulación de imágenes de atrocidades en el siglo XX. Lo que sigue es la transcripción de una conversación telefónica con la autora el 7 de mayo de 2019.

¿Cómo se produjo su vinculación con la revista *Contracampo*? ¿Se encontraba ya dentro de la academia?

En abril del '85 presento mi tesis doctoral sobre el expresionismo alemán y esa es la vía de mi incorporación [en el medio]. Me incorporo en la universidad, en el año '86, con una oposición. En los últimos momentos de *Contracampo* sí que desempeñé un papel en el interior de la revista.

¿Cómo describiría la línea editorial de *Contracampo* y su relación con el área académica?

Cuando uno piensa en *Contracampo* desde la última época da la sensación de que es una revista muy académica, o fuertemente académica, que estudia sobre la enunciación y el psicoanálisis tiene una presencia realmente fuerte. Eso no es en absoluto en el '79, ni lo es en los años inmediatamente posteriores. La revista era muy variada, una mezcla heterogénea de muy poca gente con tradición universitaria y otra gente de militancia político-estética, del teatro, de la música. La cabeza motriz era Francisco Llinás, un hombre con tan pocas pretensiones de figurar que usó el seudónimo Ignasi Bosch para no duplicarse y que con una herencia personal consiguió que *La Mirada* se convirtiera en *Contracampo*.

Este equilibrio era muy precario, pero se garantizaba gracias a que él proveía de las fuentes económicas, y empezó a desequilibrarse cuando las leyes para crear revistas se volvieron mucho más estrictas. La revista siempre llevaba unas fechas de retraso enormes, era muy militante, muy difícil. Fue en torno al número 39 en que, por medio de Jenaro Talens, catedrático muy joven de la universidad de Valencia, se consigue, desde el espacio de Teoría de la Literatura, una gran aportación económica e institucional del Ayuntamiento de Valencia.

Con todo esto, Talens, que había participado secundariamente en la revista, aunque no había escrito, consigue dar una inyección económica, al mismo tiempo conduciéndola a parámetros más universitarios que en aquel momento en el estudio del cine no existían. Había muy pocas universidades con Ciencias de la Información y en Madrid estaba la escuela de cine, pero no había estudios regulados, por lo menos de Teoría del Cine, salvo algún curso aislado en Historia del Arte y demás. Entonces, en torno al invierno del '85 se produce este giro.

¿Considera que *Contracampo* puede haber contribuido, desde los profesionales que la conformaban, a crear el campo de los estudios de cine en España tras los años de la dictadura?

No es fácil de responder. Creo que, como en todos los procesos históricos, hay algo siempre que lamentar, y es la pérdida o la caída de ciertas firmas o de ciertas personas que no entran en los proyectos académicos posteriores. Unas figuras que para mí fueron

fundamentales en la vida de *Contracampo* fueron José Luis Téllez y Alberto Fernández Torres. Son autores de los que prácticamente nadie hablaría cuando se reconstruye la historia de *Contracampo*.

Seguramente quienes más contribuyeron al futuro de una academia o de un estudio de cine en la universidad española serían Jesús González Requena, y en parte Jenaro Talens como aglutinador de un movimiento que tuvo que una serie de fenómenos editoriales paralelos de mucha importancia porque iluminan *Contracampo*. Por ejemplo, *Eutopías*, una revista de poca duración que salió del Instituto de Cine y Radiotelevisión, y que es una organización que creó Jenaro Talens en Valencia; él también colaboró con *Ideologías y Literatura*, y publicó una serie de monografías entre las cuales hay una mía, otra de González Requena, una de Juan Miguel Company que se titula «La realidad como sospecha» y es su tesis doctoral. Versaba sobre la relación entre el realismo y el naturalismo literario y el cine de los primeros tiempos. Esas tres obras son quizá la producción colateral que ilumina la nueva dirección de *Contracampo* en ese momento.

En el número sobre la enunciación [n.42, 1987] se ve algo difícilmente pensable con anterioridad. Inspirado en la literatura francesa de ese momento, en el psicoanálisis y también en una nómina de autores en alguna medida considerable, es una coordinación de Jesús González Requena. Las personas que escribimos allí estamos más ligadas a la universidad que lo que vemos en el número inmediatamente anterior, que es mucho más variado.

Jorge Urrutia: «Casetti decía que los primeros que han trabajado en la relación cine y literatura han sido los españoles»

Jorge Urrutia (Madrid, 1945) es poeta y profesor emérito de la Universidad Carlos III de Madrid. Como teórico ha abordado la relación entre el cine y la literatura ya desde su tesis doctoral, titulada «La literatura española y el cine (bases para un estudio)», y se ha interesado por los sistemas de comunicación, siempre con un enfoque semiótico. La entrevista tuvo lugar por videoconferencia el 16 de marzo de 2020.

En el libro *Contribución al análisis semiológico del film* (Fernando Torres, 1976) usted afirma: «La tan solicitada incorporación del cine a la universidad no debe consistir en la creación de un cine-club, o de una asignatura de historia del cine, o en llamar facultad a una escuela de técnicos, sino que debe consistir en la consideración del cine y en todo lo que lo rodea desde el punto de vista del saber totalizador (parcelando -no fragmentado- cuando es necesario) que clásicamente se ha venido considerando como universitario.» Echando la vista atrás y viendo que estas opciones han sido las mayoritarias en la entrada del cine en la academia, ¿cómo cree que ha sido la evolución de los estudios de cine desde que usted escribió este diagnóstico?

El problema es cómo se crean las facultades llamadas de Ciencias de la Información. El franquismo crea una escuela de periodismo heredera de la que tenía la Iglesia antes de la Guerra Civil, que era la escuela del periódico *El Debate*, la única y muy buena. Después de la guerra se crea la escuela de periodismo para tener unos periodistas domesticados, puesto que para trabajar en un periódico había que tener el carnet. Bajo ese mismo modelo se crea la escuela de cine, donde lo que se quiere son fundamentalmente técnicos.

No se admitían más que dos o cuatro alumnos por año y la película de fin de estudios se hacía en 35 mm; era la única escuela de cine en el mundo en que los estudiantes se titulaban con una película en 35 mm. Se podía porque terminaban los estudios dos personas. La escuela, sobre todo en dirección, se ve infiltrada por gente del Partido Comunista, casi todos los que van titulándose están en el ámbito del PC. Se piensa desmontar la escuela de periodismo, la de televisión y la de cine y hacer otra estructura, y además multiplicar el número de estudiantes para difuminar todo. Hay una función política en esas facultades.

España es un país que vive en torno a las modas. A finales de los sesenta los escaparates de las librerías estaban llenas de libros de lingüística, luego fueron libros de cine, y ahora han desaparecido los de lingüística y los de cine de los escaparates y la crítica literaria prácticamente también ha desaparecido. El paso siguiente fue aplicar la nueva teoría de la traducción, no como paso de una lengua a otra, sino como la textualización de cualquier cosa. Si eso se entendía como traducción, las adaptaciones literarias desde el punto de vista formal o argumental eran siempre traducciones.

¿Entonces diría que fue un momento muy preciso en la historia en el que convergieron el análisis del lenguaje que propone la semiótica y una necesidad política de marcar una distancia con ciertos productos culturales?

A mediados de los sesenta para los universitarios españoles acercarse al cine era un acto de rebeldía, porque era enfrentarse a unos estudios perfectamente reglados. Aunque esto no se recoja porque la persona era próxima al fascismo, en el año 1954 en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas se publicó un libro que se llamaba *Filmoliteratura: temas y ensayos*, de Joaquín de Entrambasaguas. El cine no estuvo apartado de la universidad española, Entrambasaguas era catedrático de Literatura de la universidad de Madrid y en el '54 nadie

hablaba de cine y literatura en el mundo. En la Complutense estaba también un profesor como Alonso Zamora Vicente, que siempre tuvo mucho interés por la relación entre el cine y la literatura; de hecho, tiene un ensayo que se titula *Tirso de Molina, escritor cinematográfico*, donde el concepto de cine se relacionaba con la rapidez, una opinión tan clásica. Y luego también estaba Manuel Alvar, que se preocupó y tiene un ensayo sobre la influencia del cine en la novela contemporánea. Quiero decir que cuando llegamos a la escritura en los años sesenta gentes como Vicente Molina Foix, Jenaro Talens, Pepe Romera y yo había una lejana tradición que nosotros obviábamos.

En el año 1969 me fui a Estrasburgo. Había empezado a hacer una tesis que me dirigía Entrambasaguas, con un problema enorme. Me compré los *Ensayos sobre la significación en el cine* de Christian Metz y lo primero que hice fue romper todos los papeles que llevaba de la tesis y tirarlos, y entonces fui a conocer a Christian Metz, con quien tuve mucha relación: traduje *Langage et cinéma* (1971) y fui al congreso que él organizó en la UNESCO en el año '72 o '71, donde conocí a todos los franceses que estaban trabajando sobre cine.

Alrededor del año 1974 reuní en la Caja de Ahorros de Cáceres a Jenaro Talens, Vicente Molina Foix, Roger Odin, François Jost, Francesco Casetti y a Francesc Llinás, que traía a Jesús González Requena, que era todavía un estudiante y estaban intentando poner en marcha Contracampo. Eso coincide con la llegada del estructuralismo francés. La llegada de la semiótica significa que el análisis que se puede hacer con los textos literarios posiblemente se pueda hacer con otro tipo de textos, el teatro, el cine, etc., de manera que ninguno de nosotros, salvo Llinás y González Requena, hacíamos solamente trabajos sobre cine, hacíamos sobre teatro, sobre literatura en general, pero además hacíamos teatro, hacíamos cine y hacíamos literatura; estábamos todos en el teatro universitario, yo rodé dos documentales, escribíamos todos poesía. Era una teoría y una práctica.

Para nosotros el estudio del cine no era, sobre todo con relación a la literatura, comentar argumentos. Aceptábamos una frase de Genette que decía que la historia de la literatura es la historia de las formas. A mí lo que me interesaba personalmente era ver si había unas estructuras profundas narrativas que pudieran localizarse tanto en el cine como en la literatura. Hay un planteamiento del punto de vista marxista que entiende que existe una ruptura, un *décalage* entre los gustos populares y los de la élite cultural por lo que hay que buscar un procedimiento de enlace. Ligado a ese principio de estudios sobre cine y literatura, Vicente Molina Foix, Jenaro Talens, Guillermo Carnero y yo mismo estamos haciendo una poesía de ruptura con la Generación del 50 y por eso se llamó a ese grupo de poetas Generación del Lenguaje. Se entiende que la literatura revolucionaria es una literatura que explota el lenguaje y no los argumentos. Y a través de esa preocupación por el lenguaje es como se llega al cine. Hemos abandonado porque no nos interesan los argumentos, sino el lenguaje.

Román Gubern comentó en una entrevista realizada por Iván Tubau que el estructuralismo entró en España en 1965 por Barcelona con la presencia de Umberto Eco y el Gruppo 63 en unas jornadas de vanguardia y arte comprometido. ¿Coincide con él?

No; antes de ir a Barcelona Umberto Eco vino a Madrid, publicó aquí el *Diario Mínimo* (1963) y estuvo hablando con algunas gentes de la Generación del 50. El estructuralismo entra por muchas traducciones. Ya salíamos al extranjero, en todas las ciudades importantes había librerías grandes que tenían obras extranjeras. Quien viene a Madrid y da unas conferencias es Roman Jakobson.

Los primeros estructuralistas españoles son los latinistas. La lingüística estructural entra por los catedráticos de latín. Yo entro en la facultad de Madrid en 1963, tengo de profesor de

lingüística a Antonio Roldán y el primer libro que obliga a comprar es el *Curso de Lingüística General* de Saussure. Él explicó el estructuralismo en primero de carrera, ¡en el año 1963!

La universidad anterior a la Guerra Civil, sobre todo la de Madrid, fue importantísima, uno de esos hechos trágicos de la cultura española. Pedro Salinas era ayudante de la cátedra de Literatura y Américo Castro el catedrático. Pedro Salinas en sus clases explicaba *Manhattan Transfer* de Dos Passos y el *Ulises* de Joyce. Los poetas no estaban ni traducidos, los estudiantes estaban leyendo en inglés. Esa universidad española de los años treinta era muy importante, esa es la caída terrible de los años cuarenta. Y nos salva la edición argentina, porque eso no tenía problemas para la censura, y así toda la novelística italiana neorrealista importante luego relacionada con el cine la leímos con ediciones argentinas. La lingüística, la teoría literaria, todo eso pasaba por la censura sin problema ninguno. En la universidad no te hablaban de ello, pero en los años sesenta fueron importantes los bares de las facultades.

¿Fue la reflexión crítica aportada por el estructuralismo y la semiótica lo que generó el clima de «espíritu de vanguardia» que comenzó a sentirse en el arte en España a partir de 1969 como una manera de expresar el antifranquismo o esta reflexión fue la consecuencia teórica de la transferencia de unos presupuestos ideológicos?

Cuando murió Franco, empezó a haber una serie de pintadas que decían «Con Franco vivíamos mejor»; y aparecieron otras, la más divertida era una que apareció en Sevilla que decía «Franco, vuelve aunque sea de cabo». Inmediatamente empezaron a haber pintadas que decían «Contra Franco vivíamos mejor». Toda la oposición al franquismo estaba unida, el problema es que se rompió la oposición y se crearon los partidos políticos. La actividad cultural se había convertido en una actividad política. Se creó una contracultura, una resistencia, entonces todo lo que salía de lo reglado era político, el cine como materia de estudio era izquierdista, eso es lo que explica que el libro de Entrambasaguas del año 54 desaparezca, nadie va a citar un libro de un falangista que se hizo cargo en una imprenta valenciana de lo último que quedaba de Miguel Hernández y lo quemó. Nadie dice que Entrambasaguas publicó en una revista del CSIC *Poeta en Nueva York* de Lorca, no se puede decir que Franco lo prohibió porque hay una edición encartada en amarillo en la revista; y, sin embargo, decimos que no se publicó, porque no estamos dispuestos a aceptar que el franquismo hizo determinadas cosas. ¿Qué fue antes, la preocupación por la semiótica o por lo político? Van unidos, es una ruptura desde el punto de vista lingüístico, lo que está cambiando es el lenguaje y se empieza a hablar de leer un cuadro. La preocupación es el lenguaje, se entiende que la lucha revolucionaria tiene que hacerse a través del lenguaje.

¿Cómo cree que ha sido la relación entre la realización cinematográfica y la teoría literaria en las décadas de los setenta y los ochenta?

En el caso de los teóricos literarios y cinematográficos... es que son los mismos. François Jost es alumno de Genette y es un teórico de los medios y del sentido político de los medios —que es la evolución que se ha producido, de la lingüística cinematográfica hasta la televisión. En los realizadores modernos, Álvaro del Amo es muy teórico. Lo que hay es un problema de época.

¿Una cuestión generacional de una gente muy movilizada en lo artístico como forma de expresión contra una generación nueva que vive en un mundo globalizado y empieza a tener un interés por una *world fiction*?

Hay momentos candentes, como fue todo el final del franquismo. En España, las protestas contra el franquismo de los estudiantes son coetáneas de las protestas estudiantiles en California, o los movimientos de París del 68. Yo estuve en el París del 68, pero ya la policía

me había roto un brazo en una manifestación en Madrid. Lo importante era un enfrentamiento con el sistema, tenía ese matiz frente a Estados Unidos o a Francia, que eran democracias. La diferencia fundamental que veía con mis amigos franceses es que ellos no podían entender que el que yo estuviera en Cannes era un acto de rebeldía política. Eso pasaba también en los teóricos, algunos tenían muy en claro que eso era ir en contra del *establishment*; cuando ese interés se pierde, se dedican a otras cosas.

Entonces, ¿de qué manera contribuyó la semiótica en la expansión de los debates sobre el cine en España? ¿A partir de qué momento es posible afirmar que el campo español de los estudios de cine ya no es tan solo receptor de debates y nuevos paradigmas, sino participante activo y promotor?

Francesco Casetti siempre ha dicho que en Europa no se conocía bien todo lo que se había escrito en España. Y decía que los primeros que han trabajado en la relación cine y literatura han sido los españoles. Hay trabajos anteriores a la Guerra: un hijo de Menéndez Pidal hizo una tesis sobre cine en el '29, que se preocupara científicamente del cine es muy sintomático. Ocurre otra cosa en la historia del cine español, y es que no fue nunca una distracción de esclavos o de gente popular, porque a los dos o tres días de la primera proyección de cine en Madrid [el 14 de mayo de 1896] por Promio, el realizador de los Lumière, la familia real en pleno se presentó. El cine cobró prestigio; en el Teatro de la Zarzuela, cuando terminaba el espectáculo se proyectaban 4 o 5 películas. El cine nunca ha tenido mal nombre en España. El público era muy inteligente.

El libro de Cohen-Séat [*Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma (1946)*] fue muy importante, porque hace la distinción entre lo fílmico y lo cinematográfico, una distinción estructuralista que le permite trabajar a Metz. Muy importante fue la influencia de Julia Kristeva a partir de la revista *Cinéthique*, y un artículo de Jean-Louis Baudry: «Cine: los efectos ideológicos producidos por el aparato de base» [1970], acerca de que los instrumentos que se utilizan condicionan el resultado final del enunciado, de cómo los materiales tienen carga ideológica. Javier Aguirre, un realizador de vanguardia, tiene un corto en el que sitúa una cámara con trípode inmóvil en medio de la puerta del sol de Madrid. ¿Qué quiere denunciar? Que el uso de un objetivo u otro es un uso ideológico. Una investigadora brasileña, Flora Süssekind, publicó un libro que se llama *Cinematógrafo de letras* [1987], donde explicaba la influencia de ciertas tecnologías sobre la literatura, empezando por la máquina de escribir, o del fonógrafo en la poesía de vanguardia brasileña. Todo está en relación con el texto de Baudry, que ella no conocía. Cuando se inventa el magnetoscopio, provoca una ruptura en la lectura de la película, porque permite la vuelta atrás. En el cinematógrafo el tiempo de lectura es igual al de proyección. El vídeo doméstico rompe el sistema de percepción de la película. El cine muere con la aparición del vídeo, no es lo mismo la luz proyectada que la luz emitida.

¿Entonces usted considera que la reflexión sobre el cine sufre un cambio a partir del uso masivo del vídeo?

Cambia totalmente. Los trabajos de las secuencias cinematográficas fotograma a fotograma, los primeras que hizo Talens, los que hizo al principio Jesús González Requena, se hacían en la moviola, lo que significa tener el celuloide. Cuando empecé a interesarme por esto, en los cines pequeños de París la gente tenía un bolígrafo con linterna, porque luego quién sabía cuándo podía volver a ver la película.

Hacia los años 80 se empieza a hablar muchos más del texto del film, de analizar película a película, de dejar de lado el análisis sintagmático que se venía haciendo desde Metz y retomar la idea del sujeto de la enunciación, del sentido del filme. ¿Cree que esto tiene que ver con esas posibilidades técnicas?

Probablemente. De todas maneras, cuando surge el problema sobre el sujeto y el receptor, que viene de la escuela alemana de Constanza, aparecen análisis aplicados al cine, entonces descubrimos *La dama del lago* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947) como única película hecha en cámara subjetiva, por ejemplo.

¿Cómo cree que finalmente se han articulado los estudios de cine en España? ¿Se han desarrollado como una disciplina?

Esto se perdió. Creo que las facultades conducen a una práctica o a una historia en el sentido más tradicional. Frente a la historia del cine de [Georges] Sadoul o la de [Román] Gubern, frente a la historia de la literatura de [Ángel] Valbuena, de Juan Luis Alborg, lo que ahora tenemos son libros en los que se encarga un capítulo a cada uno, con lo cual no hay una conducción ideológica única, luego no hay el mismo concepto de cine o de función.

BIBLIOGRAFÍA

- «I Simposium de estudios cinematográficos (didáctica e historia), Sant Feliú de Guixols, junio-1976». *Cinema 2002*, n. 24 (feb. 1977): 31-33.
- «Agradecimiento». *Film Guía*, n. 1 (1974): 2.
- A.G.B. «Los trabajadores de la industria del cine piden la dimisión del ministro de Cultura». *La Vanguardia*, 30/06/1978: 53.
- Aguilar, Gonzalo. «Vanguardias». En *Términos críticos de sociología de la cultura*. Dirigido por Carlos Altamirano. Buenos Aires: Paidós, 2002: 231-235.
- Alfaya, Javier. «El sur, o el arte del buen contar». *Casablanca*, n. 31-32 (jul.-ago. 1983): 51-52.
- Altamirano, Carlos. «Campo intelectual». *Términos críticos de sociología de la cultura*. Dirigido por Carlos Altamirano. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Althusser, Louis y Étienne Balibar. *Para leer El capital*. 10ª ed. México: Siglo XXI editores, 1974.
- A. M. M. «Alternativa de política cinematográfica en Cataluña. Agrupación de técnicos de Producción de CCOO». *La Vanguardia*, 17/12/1978: 66.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 3ªed. Reino Unido: Verso, 2006.
- Ansola González, Txomin. «El decreto Miró: una propuesta ambiciosa pero fallida para impulsar el cine español de los 80». *Archivos de la Filmoteca*, n. 48, (oct. 2004): 102-121. <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/309>
- Antolín, Matías. «“Opera prima”. Una historia de amor donde nunca se dice “te quiero”». *Cinema 2002*, n. 60 (feb. 1980): 46-49.
- ____ «La «crítica» y el «analfilmismo»». *Cinema 2002*, n. 44 (oct. 1978): 56-59.
- ____ «II simposio de estudios cinematográficos. El cine de las nacionalidades». *Cinema 2002*, n. 29-31 (sept. 1977): 57-65.
- Andrew, James Dudley. *Concepts in Film Theory*. Nueva York: Oxford University Press, 1984.
- Añover, Rosa. «La política administrativa en el cine español y su vertiente censora». Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- «Aparato». *La Mirada*. n. 1 (abr.1978): 12.
- «Aparece “Casablanca”, nueva revista de cine». *El País*, 08/01/1981. https://elpais.com/diario/1981/01/08/cultura/347756411_850215.html
- Arnau Roselló, Roberto. «Los colectivos cinematográficos en la España tardofranquista: militancias, transgresiones y resistencias». *Doc On-line*, n. 15 (dic. 2013): 293-318. http://doc.ubi.pt/15/artigos_roberto_arnau.pdf
- Aumont, Jacques y Jean-Louis Leutrat. Presentación en *La Théorie du Film. Colloque de Lyon*. Compilado por Jacques Aumont y Jean-Louis Leutrat. París: Éditions Albatros, 1980.
- Aranzubia Cob, Asier y Jorge Nieto Ferrando. «Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70». *Secuencias* n. 37 (2013): 62-82.

Aranzubia Cob, Asier. «Vida y milagros de una revista de combate. Contracampo (1979-1987)». En *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Editado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui. Madrid: Cátedra, 2007: 13-34.

Arconada, César M. «Boletín del cineclub». *La Gaceta Literaria*. N. 49. 01/01/1929: 7.

Arthur, Paul. «Routines of Emancipation: Alternative Cinema in the Ideology and Politics of the Sixties». En *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Editado por David E. James. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Austin, J. L. *How to do things with words*. 2ª ed. 2ª reimp. Editado por J. O. Urmson y Marina Sbisa. Reino Unido: Oxford University Press, 1980.

Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

____ «La actividad estructuralista». En *Ensayos críticos*. Traducido por Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2003: 293-302

____ «Las dos críticas». En *Ensayos críticos*. Traducido por Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2003: 337-344.

____ «¿Qué es la crítica?». En *Ensayos críticos*. Traducido por Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2003: 345-352.

____ «La muerte del autor». En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. 2ª ed. Barcelona: Paidós, 1994: 65-72.

____ «El discurso de la historia». En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. 2ª ed. Barcelona: Paidós, 1994: 163-178.

____ *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1972.

Batlle, Joan. «Del cine y de la realidad». *Film Guía*, n. 14 (1976): 5.

Benet, Vicente. *El cine español: una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2012.

de Benito, Santiago. «I Simposio de Estudios Cinematográficos (Didáctica e Historia)». *Cinema 2002*. n. 17-18 (jul.-ago. 1976): 85-86.

Berthier, Nancy y Jean-Claude Seguin. Introducción en *Cine, nación y nacionalidades en España*. Coordinado por Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin. Madrid: Casa de Velázquez, 2007. XV-XVIII

Blanco, Gabriel. «Cría cuervos». *Cinema 2002*, n. 14 (abr. 1976): 28-32

Blanco Mallada, Lucio. «La enseñanza oficial de cine en España». *Área Abierta*. Vol. 16, n. 2 (2016): 3-12. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2016.v16.n2.52026

Bonet, Eugeni y Manuel Palacio. *Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, s/d.

Bonet Mojica, Luis. «Los más importantes empresarios del cine de toda España celebrarán una “cumbre” en Madrid el día 19. Ante la que califican como “extrema crisis” del sector de exhibición». *La Vanguardia*, 12/07/1984: 43.

Bonet Mojica, Luis; Albert Mallofré, Diego Muñoz y Josep Sandoval. «Valoración positiva del Real Decreto sobre el cine español por parte de los profesionales del sector. Incrementa las ayudas para la realización de películas españolas de calidad». *La Vanguardia*, 30/12/1983: 43.

Bonet Mojica, Luis. «Cine español (verdadero) en TVE. Bardem, Saura, Picazo...». *La Vanguardia Española*, 22/06/1974: 56.

____ «Muchos problemas para tan poco cine». *La Vanguardia Española*, 20/10/1973: 55.

Bosch, Ignasi. «Dos films españoles». *Contracampo*. N. 36 (verano 1984): 56.

Bourdieu, Pierre. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. 1ª reimp. Madrid: Taurus, 2015.

____ «El efecto Manet. ¿Qué es una revolución simbólica?». *Sociología contemporánea*. Actualizado el 9 de diciembre de 2013. <https://sociologiac.net/2013/12/09/inedito-pierre-bourdieu-el-efecto-manet-que-es-una-revolucion-simbolilca/>

____ «La génesis social de la mirada». En *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010: 241-248.

____ «La producción de la creencia: Contribución a una economía de los bienes simbólicos». En *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010: 153-230.

Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron. *Los herederos. Los estudiantes y la cultura*. 2ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

Bourdieu, Pierre. *Homo Academicus*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008.

____ *Los usos sociales de la ciencia*. 1ª reimp. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

____ «Las condiciones sociales de la circulación de las ideas». En *Intelectuales, política y poder*. 1º ed, 2º reimp. Buenos Aires: Eudeba, 2003. 159-170.

Bourdieu, Pierre et al. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

Bourdieu, Pierre. «Campo intelectual y proyecto creador». En *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor, 2002: 9-50.

____ «Les conditions sociales de la circulation des idées». *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 145 (2002): 3-8.

____ «La marchandisation de la culture». *Inter*, n. 80 (2001): 5-9.

____ «Existe-t-il une littérature belge ?». *Études de Lettres*. Vol. 4, n. 207 (1985): 3-6.

____ «L'identité et la représentation [Éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région]». *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 35 (1980): 63-72.

____ «Les trois états du capital culturel». *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 30 (1979): 3-6.

____ «Sur l'objectivation participante: Réponse à quelques objections». *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 23 (1978): 67-69.

Bourdieu, Pierre et al. *El oficio del sociólogo*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1976.

Bourdieu, Pierre. «Méthode scientifique et hiérarchie social des objets». *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 1 (1975): 4-6.

____ «Champ intellectuel et projet créateur». En *Les Temps Modernes*. N. 246 (1966).

Cabrerizo Pérez, Felipe. «Los primeros acuerdos de cooperación entre la España franquista y la Italia fascista (1938)». *Archivos de la Filmoteca*. N. 48 (oct. 2004): 122-133.

Camporesi, Valeria. *Pensar el cine*. Madrid: Cátedra, 2014.

Cantos Pérez, Antonio. «Algunas muestras de la influencia fílmica en las letras de nuestro siglo», *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*. Vol. 1, n. 2 (1978): 355-363.

Canudo, Riccioto. «Manifiesto de las Siete Artes». *Filosofía.org*. Consultado el 20 de noviembre de 2020: <http://www.filosofia.org/hem/192/9230125.htm>

Caparrós Lera, J. M. *Historia del cine español*. Madrid: T&B Editores, 2007.

_____. *Cinema y vanguardismo. Documentos cinematográficos y Cine-Club Monterols*. Barcelona: Flor del Viento, 2000.

_____. «Ayer y hoy del nonato cine catalán». Separata en *Nuestro Tiempo*. N. 216 (junio 1972).

Carandell, Luis. «El caso de la escuela de cine. A propósito de un informe». *Triunfo*. N. 422. 04/07/1970: 7-8.

Carreño, José María y Octavi Martí. «Furtivos». *Fotogramas*. N. 1.405 (19 sep. 1975): 37

Carreño, José María. «Cria cuervos». *Fotogramas*. N. 1.425 (6 feb. 1976): 32.

Casanova, Pascale. *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Casetti, Francesco. «Il testo del film». *Cuadernos de filología I, Teoría: lenguajes*. N.1 (1979): 103-128.

Chateau, Dominique. «Le role de l'analyse textuelle dans la théorie». En *La Théorie du Film. Colloque de Lyon*. Compilado por Jacques Aumont y Jean-Louis Leutat. París: Éditions Albatros, 1980: 66-72.

Cifra. «Próxima consolidación de estudios de cinematografía, publicidad, radio y televisión». *La Vanguardia Española*, 24/09/1974: 9.

_____. «Las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales. Ayer fueron clausuradas en la ciudad de Salamanca». *La Vanguardia Española*, 20/05/1955: 18.

Cinema 3. *CCMA.cat*. Acceso del 25 de mayo de 2020. <https://www.ccma.cat/tv3/cinema-3/programa/>

Cine español: Una historia por autonomías. Coordinado por J. M. Caparrós Lera. 2 vols. Barcelona: FPU, 1996- 1998.

Colin, Michel. «La dislocation». En *La Théorie du Film. Colloque de Lyon*. Compilado por Jacques Aumont y Jean-Louis Leutat. París: Éditions Albatros, 1980: 73-91.

Comas, Ángel. *Emisora Films, Studio System en el primer franquismo*. España: Me gusta escribir, 2016.

Company, Juan Miguel y Vicente Sánchez-Biosca. «Una escritura del tiempo». *Contracampo*. N. 40/41 (1985-1986): 14-33.

Company, Juan Miguel y Jenaro Talens. «Cenizas del sentido». *Contracampo*. N. 23 (sept.1981): 59-64.

Company, Juan Miguel. «Saturación de la mirada. A propósito de BILBAO de Bigas Luna». *La Mirada*. N. 4 (oct. 1978): 21-22.

____ «Mirada y representación. A propósito de El viaje a Mannheim, de Augusto M. Torres». *La Mirada*. N. 3 (jun.-jul. 1978): 28.

Consejo de redacción. «Editorial». *Film Guía*. N. 13 (1976): 2.

Corbalán, Pablo. «Cine y teatro». *ABC*, 25/06/1981: 21.

Cruz Ruiz, Juan. «El Espíritu de la Colmena cae sobre Londres». *Triunfo*. N. 631 (2 nov. 1974): 84

Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. 2ª ed. Traducido por Gonzalo García. Barcelona: Crítica, 2004.

Delclós, Tomás. «El desencanto». *Dirigido por...* N. 36 (sep. 1976): 30.

«Descubren en París la primera película rodada en euskera». *Eitb.eus*. Actualizado el 29 de noviembre de 2013. <https://www.eitb.eus/es/cultura/detalle/1794036/primera-pelicula-rodada-euskera--gure-sor-lekua/>

«DESTINO Recomendación». *Destino*. N. 1.886 (24 nov. 1973): 75

Devesa, Dolores. «Un centro de documentación cinematográfica. Realidades y esperanzas de la Filmoteca Nacional». *Documentación de las Ciencias de la Información*. N. 5 (ene. 1981): 271-274. <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/DCIN8181110269A>

Díez Puertas, Emeterio. «El canon desde el poder: el cine de Interés Nacional (1944-1964)». Comunicación. XV Congreso Internacional sobre Literatura, Periodismo y Cine: el canon y su circunstancia (Universidad Complutense de Madrid, 23-24 de junio de 2014). https://www.academia.edu/16839894/El_canon_desde_el_poder_el_cine_de_Inter%C3%A9s_Nacional_1944_1964?auto=download

____ «El Círculo Cinematográfico Español (1940-1944)». *Historia y Comunicación Social*. N. 13 (2008): 47-62. <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0808110047A>

«Doble victoria española en América. Ballesteros gana el Masters por segunda vez y Garci recibe el Oscar a la mejor película extranjera». *La Vanguardia*, 13/04/1983: 1.

Domenech, Miquel. «En este momento». *Film Guía*. N. 14 (1976): 3.

Dopazo, Antonio. «José Luis Borau». *Film Guía*. N. 9 (ago.-sep. 1975): 39.

Dosse, François. *Historia del estructuralismo: El campo del signo, 1945-1966*. Vol. 1. Madrid: Akal, 2004.

____ *Historia del estructuralismo: El canto del cisne, 1967 hasta nuestros días*. Vol. 2. Madrid: Akal, 2004.

Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. 2ª ed. Barcelona: Lumen, 1981.

«Editorial». *Contracampo*. N. 39 (1985): 4-5.

____ N. 38 (1985): 4-5.

____ N. 36 (1984): 4-5.

____ N. 31 (nov.-dic. 1982): 4-5.

____ N. 21 (abr.-may. 1981): 4.

- ____ N. 16 (oct.-nov. 1980): 4.
- ____ N. 8 (ene. 1980): 4.
- ____ N. 2 (may. 1979): 4.
- ____ N. 1 (abr. 1979): 4.
- «Editorial. Decíamos mañana...». *Fotogramas*. N. 1.644 (11 feb. 1981): 3
- «Editorial». *Cinema 2002*. N. 1 (mar. 1975): 9
- ____ *Cinema 2002*. N. 65-66 (jul.-ago. 1980): 3
- «Editorial». *Contracampo*. N. 1 (abr. 1979): 4.
- «Editorial». *Dirigido por...* N. 47 (1977): 3.
- «El cine español en crisis». *Film Guía*. N. 3 (1974): 2
- «El colectivo Yaiza Borges, Premio Microclima 2017». *Canarias 7*. Actualizado el 30 de noviembre de 2017. <https://www.canarias7.es/cultura/cine/el-colectivo-yaiza-borges-premio-microclima-2017-MK2804439>
- «El crítico Guido Aristarco habló sobre el cine neorrealista». *El País*, 4/03/1981. https://elpais.com/diario/1981/03/04/cultura/352508415_850215.html
- «El I Festival Nacional de Vídeo», se celebrará en Madrid». *El País*, 20/03/1984. https://elpais.com/diario/1984/03/20/radiotv/448585202_850215.html
- «Empezamos mal». *La Mirada*. N. 2 (may. 1978): 1.
- de Entrambasaguas, Joaquín. *Filmoliteratura*. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1954.
- Equipo dos. «Y ahora, ¿qué? Un S.O.S. de Equipo dos». *Cinema 2002*. N. 7 (sep. 1975): 71
- Equipo dos. «El porqué de un cine político». *Cinema 2002*. N. 4 (jun. 1975): 55.
- Escudero, Isabel. «Cine y cambio democrático». *Cinema 2002*. N. 34 (dic. 1977): 41-42.
- Espagne, Michel. «La notion de transfert culturel». *Revue Sciences/Lettres*. N. 1 (2013): 1-8. DOI : 10.4000/rsl.219.
- de España, Rafael. Prólogo a *Emisora Films, studio system en el primer franquismo*, de Ángel Comas. España: Me gusta escribir, 2016: 7-12.
- Estella, Ignacio. «Cuando las actitudes devienen norma. Institucionalizaciones del vídeo en el Estado español». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Vol. 4 (2007): 96-108. https://img.macba.cat/public/uploads/publicacions/desacuerdos/desacuerdos_04.pdf
- Esteve, Pau. Prólogo a *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Coordinado por Jorge Urrutia. Valencia: Fernando Torres, 1976: 13-22.
- Europa Press. «La delegación cinematográfica española volvió de Nueva York». *La Vanguardia*, 20/11/1983: 62.
- ____ «El Primer Congreso Democrático del Cine Español. Dará comienzo el viernes y se prolongará hasta el domingo». *La Vanguardia*, 12/12/1978: 65.
- ____ «Se creará el Centro Español de Cinematografía. Englobaría a la Filmoteca Nacional y la Escuela de Cinematografía». *La Vanguardia*, 08/06/1978: 63.

- ____ «La reunión de directores españoles de cine, suspendida». *ABC*, 22/11/1969: 75.
- ____ «Reivindicaciones de los directores-realizadores de cine. Abolición de la censura previa, restableciendo el pleno derecho a la libertad de expresión». *La Vanguardia Española*, 20/11/1969: 16.
- Even-Zohar, Itamar. «Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas». En *Teoría de los Polisistemas: Estudio introductorio*. Compilación de textos y bibliografía por Montserrat Iglesias Santos. Traducción de Montserrat Iglesias Santos revisada por el autor. Madrid: Arco, 1999: 23-52.
- Fages, Pere. «El cine de arte y ensayo frente a la censura cinematográfica». *El País*, 21/07/1978. https://elpais.com/diario/1978/07/21/sociedad/269820015_850215.html
- Fanès, Félix. *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, 2008.
- Fernández Santos, Ángel. «33 preguntas eruditas sobre 'El sur'». *Casablanca*. N. 31-32 (jul.-ago. 1983): 55-58.
- Font, Domènec. «El "Noticiari Catalá" cumple un año. Con 27 números monográficos». *La Mirada*. N. 3 (jun.-jul. 1978): 4-5.
- Font, Domènec y Pau Esteve. «Cine de intervención». *Dirigido por...* N. 33 (may. 1976): 18-23.
- Freixas, Ramón y Joan Bassa. *Diccionario personal y transferible de directores del cine español*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2006.
- Galán, Eduardo. *O bosque inanimado. Cien años de cine en Galicia*. Betanzos: Centro Galego de Artes da Imaxe, 1997.
- García, Ángeles. «Méndez Leite modifica el 'decreto Miró' del cine. Sólo el 18% de los espectadores prefiere ver películas españolas». *El País*, 29/10/1986, https://elpais.com/diario/1986/10/29/cultura/530924404_850215.html
- ____ «200 profesionales del cine firman un escrito de apoyo a Pilar Miró». *El País*, 21/12/1984. https://elpais.com/diario/1984/12/21/cultura/472431614_850215.html
- García Fernández, Emilio Carlos. *Historia del cine en Galicia (1896-1984)*. La Coruña: La Voz de Galicia, 1985.
- García-Merás, Lydia. «El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista». *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Vol. 4 (2007): 16-41. https://img.macba.cat/public/uploads/publicacions/desacuerdos/desacuerdos_04.pdf
- García Rayo, Antonio. «Sobre los críticos al uso que dejan de escribir o siguen escribiendo». *Cinema 2002*. N. 58 (dic. 1979): 23
- Genover, Jaume. «El espíritu de la colmena, de Víctor Erice». *Dirigido por...* N. 9 (ene. 1974): 25.
- Giménez Martínez, Miguel Ángel. «El sindicalismo vertical en la España franquista: principios doctrinales, estructura y desarrollo». En *Revista mexicana de historia del derecho*. Vol. 31 (ene.-jun. 2015): <https://revistas.juridicas.unam.mx/index.php/historia-derecho/article/view/10213/12239>
- Godard, Jean-Luc. *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*. Editado por Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas. Traducción de Natalia Ruiz Martínez y Javier Bassas Vila. Barcelona: Intermedio, 2010.
- Gómez Sánchez, Juan Pedro. «Umbral estetosemiótico del texto fílmico». *Cinema 2002*. N. 60 (feb. 1980): 44-45.

- González García, Fernando. «Intermedialidad, institución y polisistemas. El cine como sistema dinámico: legitimación cultural e instituciones». *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital* 8. N. 1 (2019): 13-38.
- González, Palmira. «El cine en Barcelona, una generación histórica: 1906-1923». Tesis doctoral inédita. Universidad de Barcelona, 1984.
- González Requena, Jesús. «Enunciación, punto de vista, sujeto». *Contracampo*. N.42 (1987): 6-41.
- _____. «Film, discurso, texto. Hacia una definición del discurso artístico». *Revista de Ciencias de la Información*. N. 2 (1985): 15-40.
- _____. «Un mundo descorporeizado. Para una caracterización semiótica del discurso televisivo». *Contracampo*. N. 39 (1985): 7-16.
- _____. «Identificación y suspense a la luz del psicoanálisis». *Contracampo*. N. 32 (ene.-feb. 1983): 17-26
- _____. «La fractura de la significación en el texto moderno». *Contracampo*. N. 28 (mar. 1982): 50-58.
- _____. «En el umbral de lo inverosímil». *Contracampo*. N. 23 (sept. 1981): 11-18.
- _____. «Cuerpo a cuerpo». *Contracampo*. N. 20 (mar. 1981): 37-42.
- _____. «Film, texto, semiótica». *Contracampo*. N. 13 (jun. 1980): 51-60.
- _____. «Narratividad / discursividad en el telefilm norteamericano». *Contracampo*. N. 2 (may. 1979): 46-48.
- _____. «Burguesía y aparato cinematográfico». *La Mirada*. N. 1 (abr.1978): 13-19.
- Gubern, Roman. «Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español». *Historia del cine español*. 7ª ed. Madrid: Cátedra, 2010: 9-18.
- Gubern, Román y Domènec Font. *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros, 1975.
- Hall, Stuart. «La cuestión de la identidad cultural». En *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Colombia: Envión editores, 2010: 363-404.
- _____. «Introducción: ¿Quién necesita la identidad?». En *Cuestiones de identidad cultural*. Compilado por Stuart Hall y Paul du Gay. Buenos Aires: Amorrortu, 2003: 13-39.
- Harguindey, Ángel S. «Henri Langlois, creador de la Cinemateca francesa». *El País*, 14/01/1977. https://elpais.com/diario/1977/01/15/sociedad/222130810_850215.html
- _____. «"Vitoria", del colectivo de Cine de Madrid, premiado en Leipzig». *El País*, 2/12/1976: https://elpais.com/diario/1976/12/03/cultura/218415606_850215.html
- Heinich, Nathalie. *El paradigma del arte contemporáneo*. Madrid: Casimiro, 2017.
- _____. *Des Valeurs. Une approche sociologique*. Paris: Gallimard, 2017.
- _____. *Sociología del arte*. 2ª ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- Heredero, Carlos. «Lenguaje y práctica del cine político». *Cinema 2002*. N. 34 (dic. 1977): 36-40

- Hernández, Marta. «Introducción». *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal, 1976. 5-12
- _____. «Miseria de la cinefilia bajo cualquiera de sus disfraces». *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal, 1976. 13-20
- _____. «La crítica de cine». *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal, 1976. 175-188
- _____. «La Filmoteca Nacional». *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal editores, 1976: 153-155.
- _____. «Festivales cinematográficos». *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal editores, 1976: 141-147.
- Hernández, Marta. «Un posible cine alternativo». *Cinema 2002*. N. 11 (ene. 1976): 44-45.
- Hernández-Esteve, Vicente. «El texto filmico como contexto (A propósito de El espíritu de la colmena, de V. Erice)». En *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles*. Actas del 1º Symposium Internacional del Departamento de Español de la Universidad de Groningen. Zamora: Universidad de Groningen, 1979.
- Hernández-Esteve, Vicente. «Proposiciones sobre el espacio “film” (texto filmico y verbalización)». *Cuadernos de filología I, Teoría: lenguajes*. N.1 (1979): 129-142
- Hernández Les, Juan. «Opera prima». *Cinema 2002*. N. 64 (jun. 1980): 19.
- _____. «La irresistible ascensión del cine gallego». *Cinema 2002*. N. 27 (may. 1977): 69-74.
- _____. «El desencanto. La espontaneidad estructural de los Panero». *Cinema 2002*. N. 21 (nov. 1976): 32-33.
- Hernández Ruiz, Javier y Pablo Pérez Rubio. *Voces en la niebla: El cine durante la Transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Hidalgo, Max. «Modelos y problemas en el estudio de la circulación de la teoría literaria (I): Candido (1959), Haroldo de Campos (1989) y el secuestro del Barroco». *Revista Landa 7*. N. 2 (2019): 219-249.
- Higson, Andrew. *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford: Clarendon, 1997.
- Hueso Montón, Ángel Luis. «El cine en Revista de Occidente (1923-1936)». *Revista de Occidente*. N. 40 (1984): 45-61.
- Jarvie, I. C. *Sociología del cine*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.
- Jiménez, Fernando. «El caso Matesa: Un escándalo político en un régimen autoritario». En *Historia política: Ideas, procesos y movimientos sociales*. N. 4 (2000): 43-68.
- Jover, Jaime. «Críticas en la Semana del Cine Español de Murcia contra la política administrativa en materia de cine». *La Vanguardia*, 21/10/1984: 54.
- J. R. C. «“¿Qué he hecho yo para merecer esto?”». Entrevista con Pedro Almodóvar». *Casablanca*. N. 42 (jun. 1984): 10-12.
- Kelly Hopfenblatt, Alejandro. «Panorama sobre la situación de los estudios de cine en Argentina a partir del año 2000». *Miguel Hernández Communication Journal*. N. 8 (2017): 19-50.
- Kirchner, Antoni. «El espíritu del mediodía». *Fotogramas e Video*. N. 1.687 (jun. 1983): 88-89.

Kuhn, Thomas S. *La estructura de las revoluciones científicas*. Traducción de Carlos Solís. 4ª ed., 1ª reimp. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2017.

«La clave del marxismo». *Triunfo*. N. 878. 24/11/1979: 32.

«La “Concha de Oro” para la película española “El espíritu de la colmena”, de V. Erice». *La Vanguardia Española*. 27/09/1973: 52.

«La cuadratura del círculo A. Exposición». *Filmoteca de Catalunya*. Dossier de prensa. Filmoteca de Catalunya, 19 de octubre de 2017 a 11 de febrero de 2018.

Lara, Fernando. «Razones que el crítico no entiende». *Triunfo*. N. 679 (31 ene. 1976): 53-54.

Ledo Andión, Margarita, Antía María López Gómez y Marta Pérez Pereiro. «Cine europeo en lenguas de naciones sin estado y pequeñas naciones». *Revista Latina de Comunicación Social*. N. 71 (2016): 309-331. <http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1097/17es.html>

Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós, 1991.

«L'intervention de Pierre Bourdieu : « Maîtres du monde, savez-vous ce que vous faites ? »». *Liberation*, 13/10/1999. http://www.liberation.fr/medias/1999/10/13/l-intervention-de-pierre-bourdieu-maitres-du-monde-savez-vous-ce-que-vous-faites_287781.

Llinás, Francesc. Prólogo a *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*, de Juan Miguel Company. Madrid: Cátedra, 1987: 9-11.

____ «Opera prima, de Fernando Trueba (España, 1980)». *Contracampo*. N. 13 (jun. 1980): 65-66.

____ «PSOE: Alternativa cinematográfica». *La Mirada*. N. 3 (1978): 23-25.

Losilla, Carlos. «La invención de la modernidad. Historia y melancolía en el relato del cine». Tesis doctoral. Universitat Pompeu Fabra, 2010.

____ «Legislación, industria y escritura», *Escritos sobre cine español 1973-1987*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989: 33-43.

Los festivales internacionales de cine en España: 19 conversaciones. Valladolid: 23 Semana Internacional de Cine, 1979.

«Los herederos de «Revista de cine»». *ABC*, 23/06/1981: 36

«Los motivos de Berta». *Casablanca*. N. 39 (mar. 1984): 13.

Lotman, Iuri. *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Traducido por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 2000.

Lozano, Sergio. «Memoria de Bocaccio, un lugar con historia. La discoteca de la gauche divine». *La Vanguardia*, 16/01/2020. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200116/472918204062/bocaccio-gauche-divine-franquismo-intelectuales.html>

Lucas, Beatriz. «Los cines Alphaville cambian de cara. La distribuidora pamplonesa Golem ha comprado las salas y las reformará en breve». *El País*, 24/11/2005. https://elpais.com/diario/2005/11/24/madrid/1132835081_850215.html

Marías, Miguel. «Opera prima». *Dirigido por...* N. 73 (1980): 62.

____ «José Luis Borau. El francotirador responsable». *Dirigido por...* N. 25 (s/d): 20-25.

Marinero, Manolo. «El sur». *Casablanca*. N. 30 (jun. 1983): 54.

- Martín, Lucía. «Alphaville, la sala que cambió el rumbo del cine en España». *Madridiario*, 26/11/2017. <https://www.madridiario.es/450772/alphaville-sala-cambio-rumbo-cine-espana>
- Martínez, Guillem. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de la cultura española*. Barcelona: Debolsillo, 2012.
- Martínez Redondo, J. J. «Sede propia para la Escuela Oficial de Cinematografía. Veinte años después de su creación». *ABC*, 02/11/1966: 28-31.
- Martínez Tomás, A. «San Sebastián: XXI Festival Internacional de cine. Los eslovacos, en el certamen por primera vez. Subterráneas maniobras en torno a los premios». *La vanguardia Española*. 26/09/1973: 55.
- Masó, Ángeles. «Garci: del cine de la Transición al cine de la democracia». *La Vanguardia*, 13/04/1984: 29.
- Masó, Sara. «Opinión ciudadana sobre el cine. Entre el clasicismo y la renovación». *La Vanguardia*, 22/12/1981: 57.
- Medrano, Adela. «La enseñanza universitaria de la realización cinematográfica». Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 1981.
- Metz, Christian. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós, 2001: 87-88.
- Mirizio, Annalisa. «Primeros debates sobre el cine: de la fotogenia a la cinematograficidad». En *Fuera de cuadro*. Editado por Annalisa Mirizio (Madrid: Pigmalión Edipro, 2014): 15-49.
- _____. «El anacronismo visual en el cine militante de Helena Lumbreras. Notas a propósito de la influencia de Pasolini y Zavattini». *Journal of Spanish Cultural Studies*. Vol. 4, n. 18 (2017): 425-441. DOI: 10.1080/14636204.2017.1380156.
- Mitry, Jean. «De l'origine des Ciné Clubs». En *1895, Revue d'Histoire du cinéma*. N. 3 (1987): 7-14.
- _____. *Historia del cine experimental*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.
- Molina Foix, Vicente. «¿Qué he hecho yo para merecer esto?». *Fotogramas & Video*. N. 1.703 (dic. 1984): 82.
- Montañá, Claudi y Albert Abril. «Cine independiente». *Ajoblanco*. N. 2 (dic.1974): 23.
- Monterde, José Enrique. «El cine moderno en España». *Crónica de un desencuentro. La recepción del cine moderno en España*. Coordinado por José Enrique Monterde y Marta Piñol. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2015: .
- _____. «Continuismo y disidencia (1951-1962)». En *Historia del cine español*. 7º ed. Madrid: Cátedra, 2010: 239-294.
- _____. *Veinte años de cine español: Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*. Barcelona: Paidós, 1993.
- _____. «El sur. Erice, diez años después». *Dirigido por...* N. 104 (may. 1983): 6-7.
- _____. «Arrebató». *Dirigido por...* N. 82 (abr. 1981): 61-63.
- Monterde, José Enrique y Esteve Rimbau. «Jaime Chávarri: ¿una práctica contradictoria?». *Film Guía*. N. 14 (ene. 1977): 32-35.
- M. T. «Los motivos de Berta, de José Luis Guerín». *Dirigido por...* N. 119 (1984): 23-24.
- Nieto Ferrando, Jorge y José Enrique Monterde. *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*. Shangrila Ediciones, 2018.

Nieto Ferrando, Jorge. «Fernando Torres editor». *Diccionario de Audiovisual valenciano*: 167. <http://diccionarioaudiovisualvalenciano.com/wp-content/uploads/2018/10/Diccionario-Audiovisual-Valenciano.pdf>

____ «De la práctica filmica a la crítica y analítica. El cine alternativo y militante en la prensa cinematográfica del tardofranquismo y la transición a la democracia (1967-1978)». *Estudios sobre el mensaje periodístico* 24. N. 1 (2018): 817-833.

____ *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2012.

Nuere Menéndez-Pidal, Marta. «Gonzalo Menéndez-Pidal». *Fundación Ramón Menéndez-Pidal*. Acceso el 10 de diciembre de 2019. <http://www.fundacionramonmenendezpidal.org/gonzalo-menendez-pidal-madrid-1911-madrid-2008/>

Oubiña, David. «La ideología de las formas». *Kilómetro 111*. Consultada el 3 de diciembre de 2020. <http://kilometro111cine.com.ar/la-ideologia-de-las-formas/>

____ «Bazin, Deleuze y la crítica cinematográfica en Argentina». *AdVersus* 26. N. 11 (jun. 2014): 116-132.

Palacio, Manuel y Carmen Ciller. «La clave de TVE, un programa de debate en la historia de la televisión en España (1976-1985)». *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Vol. 20. N. especial (2014): 227-241. https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.45100

Pardo, Alejandro. «Coproducciones internacionales españolas: ¿estrategia financiera o expresión multicultural?». *Comunicación y sociedad* 20. N. 2 (2007): 133-173. <https://hdl.handle.net/10171/16492>

«Pasamos a ser mensuales». *Fotogramas & Vídeo*. N. 1.666 (sep. 1981): 4

Pérez Bowie, José Antonio. *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

Paz Gago, José María. «Teorías semióticas y semiótica filmica». *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*. N. 17 (2001): 371-387. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18501721>

Pérez Millán, Juan Antonio. «De la Filmoteca Nacional al florecimiento de las Autonómicas (1984-1986)». En *Filmoteca Española: Cincuenta años de historia (1953-2003)*. Madrid: Filmoteca Española, 2005: 67-81.

Pérez Perucha, Julio y Vicente Ponce. «Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la Transición democrática en el cine español». En *El cine y la transición política en España (1975-1982)*. Editado por Manuel Palacio. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011: 223- 268.

Pérez Perucha, Julio. «Arrebato, de Iván Zulueta (España, 1979)». *Contracampo*. N. 16 (nov. 1980): 60-61.

____ «Bilbao, de Bigas Luna (España, 1978)». *Contracampo*. N. 5 (sep. 1979): 34-35.

Polo, M. A. «Cría cuervos. El décimo film de Carlos Saura. El mismo equipo de siempre, prácticamente. Abundantes espacios cerrados». *Cinema 2002*. N. 5-6 (jul.-ago. 1975): 54-56.

«Por qué». *Fotogramas*. N. 1.619 (14 nov. 1979): 3.

Porras, Enrique et al. «Historia de la televisión». *Tele-Día*. N. 45: 633-639.

Porter i Moix, Miquel. «Historia del cinema a Catalunya». *Diccionari del cinema a Catalunya*. Revisado el 1 de febrero de 2005. <https://www.enciclopedia.cat/ec-cinema-1125.xml>

Prats, Joan. «Los márgenes de la recuperación de la Historia (Anotaciones sobre «La ciutat cremada» y «La saga de los Rius»)». *Film Guía*. N. 14 (1976): 36-39.

____ «En la búsqueda de una metodología». *Film Guía*, n. 14 (1976): 4.

____ «Cría cuervos». *Film Guía*. N. 12 (feb.-mar. 1976): 17.

«Presentación». *Dirigido por...* N. 0 (1972): 3.

Puigdomènech, Jordi. *Treinta años de cine español en democracia (1977-2007)*. Madrid: Ediciones JC, 2007.

«Puntualización». *Film Guía*. N. 4 (1974): 2.

Quintana, Ángel. «Madrid-Barcelona: Dos modelos estéticos contrapuestos». *Cine, Nación y nacionalidades en España*. Coordinado por Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin. Madrid: Casa de Velázquez, 2007.

Ráfales Gil, Antonio. «Hemos dado a conocer películas inéditas en España, tan interesantes por sus temas como por sus técnicas de rodaje». En «Los festivales de cine en España», J. M. Caparrós Lera, Informe Especial, *Mundo*, 3/6/1972: 26.

Ramos Arena, Fernando. «Un canon en transición. Tradición, entusiasmo y desencanto en la revista *Casablanca* (1981-1985)». *Archivos de la Filmoteca*. N. 78 (abr. 2020): 95-108. ISSN electrónico 2340-2156.

Ramírez Llorens, Fernando. «Censura, campo cinematográfico y sociedad». *Oficios Terrestres*. N. 33 (jul.-dic. 2015): 77-98.

«Reaparece la revista de cine “Fotogramas”». *El País*, 4/02/1981.
https://elpais.com/diario/1981/02/04/cultura/350089211_850215.html

Rentero, Juan Carlos. «Cría cuervos». *Dirigido por...* N. 30 (feb. 1976): 28-29.

Rafael Repiso Caballero, Daniel Torres Salinas y Emilio Delgado López Cozar. «La investigación científica sobre Cine en España a partir de sus tesis doctorales: Análisis de redes sociales (1978-2007)». En *Icono14*. N. 2, vol.11 (2013): 385-404.

____ «Análisis bibliométrico de la producción española de Tesis Doctorales sobre Cine 1978-2007». Comunicación. Universitat Jaume I, 4-6 de mayo de 2011: 976-987.

«Revista de cine». *RTVE.es*. Televisión a la carta. Acceso el 25 de mayo de 2020,
<https://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/revista-cine-02-05-1981/5534264/>

Riambau, Esteve. «El periodo «socialista» (1982-1992)». En *Historia del cine español*. 7º ed. Editado por Jenaro Talens. Madrid: Cátedra, 2010: 393-423.

Riambau, Esteve y Casimiro Torreiro. *La Escuela de Barcelona: el cine de la «gauche divine»*. Barcelona: Anagrama, 1999.

____ «De Víctor Hugo a Mallarmé (con permiso de Godard)». *Las Vanguardias artísticas en la historia del cine español*. Actas del III Congreso de la A.E.H.C. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1991.

«Ricardo Bofill», *El País*, 06/09/91,
https://elpais.com/diario/1991/09/06/ultima/684108002_850215.html

Rigaud, Gilbert. «Semana de cine de los países catalanes». *Cinema 2002*. N.27 (mayo 1977): 40-42.

Rivas Morente, Víctor. «La construcción cultural del cine: Anomalías, resistencias y desvíos en Madrid en torno a 1913». Tesis doctoral. Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, 2014.

____ «El concepto de campo cinematográfico». *ZER*. Vol. 17, n. 32 (2012): 209-220.

Rodríguez Méndez, José María. «Los héroes del telefilm «made in USA». 10 años de propaganda puritana». *Fotogramas*. N. 1.321 (8 feb. 1974): 56.

Rodríguez Merchán, Eduardo. «La enseñanza del cine en España: perspectiva histórica y panorama actual». *Comunicar*. Vol. 15, n. 29 (2007): 13-20.

Rodríguez Tranche, Rafael. «Cine y vanguardia en España (1975-1989)». *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*. Actas del III Congreso de la A.E.H.C. San Sebastián: Filmoteca Vasca, 1991: 413-423.

Roldán Larreta, Carlos. «Paisaje después de la batalla. Una aproximación al cine vasco contemporáneo». *Revista internacional de los estudios vascos*. Vol. 2, n. 49 (2004): 551-595.

Rom, Martí. «“INFORME GENERAL...” Sobre el derrumbamiento franquista». *Cinema 2002*. N. 38 (abr. 1978): 62-63.

____ «Colectivo de cine de clase». *Cinema 2002*. N. 24 (feb. 1977): 68- 70.

____ «Aproximación al cine gallego». *Cinema 2002*. N. 17-18 (jul.-ago. 1976): 87-89.

Romaguera, Joaquim y Llorenç Soler. *Historia crítica y documentada del cine independiente en España 1955-1975*. Barcelona: Laertes, 2006.

Ruiz Carnicer, Miguel Ángel. «La voz de la juventud. Prensa universitaria del SEU en el franquismo». *Bulletín Hispanique* 98. N. 1 (1996): 175-199.

Ruiz Muñoz, María Jesús. «El cine alternativo como instrumento de cambio durante la Transición española. Función política, social y cultural de los cineclubs y los festivales». *Razón y palabra*. N. 80 (ago.-oct. 2012). Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199524426011>

Said, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Madrid: Debate, 2004.

Salvador Marañón, Alicia. *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana. Historia de UNINCI: Una productora cinematográfica española bajo el franquismo*. Egeda, 2006.

Sánchez-Biosca, Vicente. «Las culturas del tardofranquismo». *Ayer*. Vol. 4, n.68 (2007): 89-110. http://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/68-4-ayer68_CrisisDescomposicionFranquismo_Sanz.pdf

____ «El elixir romántico de la postmodernidad o la comedia según Pedro Almodóvar», *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, (Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989): 111-123.

____ «El dispositivo descubierto». *Contracampo*. N. 42 (1987): 52-64.

Sánchez Millán, Alberto. «La vanguardia cinematográfica en el cine-club español y "La Gaceta Literaria": (nota informativa)». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vanguardia-cinematografica-en-el-cineclub-espanol-y-la-gaceta-literaria-nota-informativa--0/html/ff903890-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

Sánchez Noriega, José Luis. «Fecundidad del cine español en el exilio». *Cine para leer*. Acceso el 12 de marzo de 2020. <http://www.cineparaleer.com/punto-de-vista/item/662-fecundidad-del-cine-espanol-del-exilio>

____ «Introducción: una nueva mirada sobre el cine de la Transición». En *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Editado por José Luis Sánchez Noriega. Barcelona: Laertes, 2014: 9-15.

____ «Trayectorias, libertades e identidades en el cine español (1974-1984)». En *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Editado por José Luis Sánchez Noriega. Barcelona: Laertes, 2014:

Santa Eulalia, Mary y Pascual Cebollada. *Madrid y el cine: panorama filmográfico de cien años de historia*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2000. <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM001017.pdf>

Santos Fontenla, César. «Cine: escuela de Barcelona. Una nueva mirada entre el pop y Mallarmé». *Triunfo*. 18/11/1967: 34-43.

Sapiro, Gisèle. «La teoría de los campos en sociología: génesis, elaboración, usos». *El taco en la brea*. N. 5 (2017): 435-455. <https://doi.org/10.14409/tb.v1i5>

____ *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.

Schaeffer, Jean Marie. *¿Qué es un género literario?* Traducido por Juan Bravo Castillo y Nicolás Campo Plaza. Madrid: Akal, 2006.

«Schizo». *Centro Galego de Artes da Imaxe*. <https://cgai.xunta.gal/gl/schizo>

Secretaría General Técnica del Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. «La elaboración en España de proyectos de planes, programas de estudio y evaluación». En *Revista de educación*. N. 207-208 (1970): 72-73. <http://www.educacionyfp.gob.es/revista-de-educacion/numeros-revista-educacion/numeros-anteriores/1970/re207-208.html>

Serraller, J. A. y A. Silvan. «Los Taviani, en Madrid». *Cinema 2002*. N. 2 (abr. 1975): 41-45.

«SITGES: Las jornadas internacionales de las Escuelas de Cinematografía». *La Vanguardia Española*, 01/10/1967: 52.

«Solidaridad entre los actores». *Cinema 2002*. N. 1 (mar. 1975): 11.

Soria, Florentino. «Los primeros treinta años: una larga carrera de obstáculos». *Filmoteca Española: Cincuenta años de historia (1953-2003)*. Madrid: Filmoteca Española, 2005: 21-57.

Stachlin, Carlos. «Presentación». *Cuadernos cinematográficos*. N. 1 (1968).

Stange, Hans y Claudio Salinas. «Hacia una elucidación del campo de estudios sobre cine en Chile». *Aisthesis*. N. 46 (2009): 270-283.

Talens, Jenaro y Santos Zunzunegui. «Prólogo». *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*. Editado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui. Madrid: Cátedra, 2007: 7-11.

Talens, Jenaro. «Práctica crítica y reflexión metapoética». *Teorías semiológicas aplicadas a textos españoles*. Actas del 1º Symposium Internacional del Departamento de Español de la Universidad de Groningen. Zamora: Universidad de Groningen, 1980.

Talens, Jenaro y Juan Miguel Company. Prólogo a *Cuadernos de filología I, Teoría: lenguajes*. N.1 (1979).

____ «El espacio textual: tesis sobre la noción de texto». *Cuadernos de filología I, Teoría: lenguajes*. N. 1 (1979): 35-48

Talens, Jenaro. Preliminar en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, de Jenaro Talens et al. Madrid: Cátedra, 1978: 11-12.

____ «Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión». *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 1978: 17-60.

- «Teoría del cine». *La Mirada*. N. 1 (abr. 1978): 31-39.
- Terré, Laura. «Sala Aixelá (1959-1975)». Folleto de mano. *La Virreina Centre de la Imatge*. https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/sites/default/files/2019-11/Aixela%20pdm%20ES_0.pdf
- Tynianov, Yuri, et al. *Los formalistas rusos y el cine*. Compilado por François Albèra. Barcelona: Paidós, 1998.
- Torreiro, Casimiro. «¿Una dictadura liberal? (1962-1969)». *Historia del cine español*. 7º ed. Madrid: Cátedra, 2010: 295-340.
- Tranche, Rafael y Vicente Sánchez-Biosca. *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 2011.
- Trenzado Romero, Manuel. *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. Madrid: CIS-Siglo XXI de España Editores, 1999.
- Tubau, Iván. *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*. Barcelona: Publicacions Edicions Universitat de Barcelona, 1983.
- UNESCO. «Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento 1». Actas de la Conferencia General. Belgrado, 23 de septiembre a 28 de octubre de 1980.
- «Un esfuerzo común». *Film Guía*. N. 0 (1974): 2.
- Urrutia, Jorge. *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1984.
- Utrera, Claudio. «Aproximación a la fenomenología de la crítica cinematográfica». *Cinema 2002*. N. 59 (ene. 1980): 42-43.
- Utrera, Rafael. «Andalucía». *Cine español: Una historia por autonomías*. Coordinado por J. M. Caparrós Lera. 2 vols. Barcelona: FPU, 1996- 1998.
- de Valck, Marijke. «Film festivals, Bourdieu, and the Economization of Culture». *Canadian Journal of Film Studies*. Vol. 23, n.1 (mar. 2014): 74-89.
- Vallés Copeiro del Villar, Antonio. *Historia de la política de fomento del cine español*, 2ª ed. Ediciones de la Filmoteca: Valencia, 2000.
- de Vicente, Felipe-José. *Conflictos e ideologías en la Universidad*. Madrid: Prensa Española S.A., 1976.
- Vidal-Beneyto, José. «La clave de “La clave” o la verdad a medias». *Tribuna Libre. El País*, 20/07/1979.
<http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/50463/JVB84.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Vilches, Lorenzo. *La lectura de la imagen: Prensa cine, televisión*. 5º ed., 4º reimp. Barcelona: Paidós, 1992.
- _____. «Bilbao: Un objeto alucinante». *La Mirada*. N. 4 (oct. 1978): 25-27.
- Villafañe, Justo. «La enseñanza de la imagen en la Universidad Española». *Contracampo*. N. 34 (1984): 73-81.
- Villegas López, Manuel. *El nuevo cine español*. San Sebastián: Festival Internacional del cine, 1967.
- Weber, Max. *Sociología de la religión*. Buenos Aires: La Pléyade, 1978.

____ *Economía y sociedad: Esbozo de sociología comprensiva*. Edición de Johannes Winckelmann. 2ª ed., vol. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.

Weinrichter, Antonio y Mariel Guiot. «Alphaville/Musidora. Marca y mediación. Notas sobre la recepción del cine de autor». *Crónica de un desencuentro. La recepción del cine moderno en España*. Coordinado por José Enrique Monterde y Marta Piñol. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2015:

Weinrichter, Antonio. «Lenguaje e ideología en el cine». *Cinema 2002*. N. 47 (ene. 1977): 36-37

Yáñez, María. «O que arde. A película-acontecemento que a nosa xeración precisaba». *Vinte*. (11/10/2019): <https://vinte.praza.gal/artigo/a-pelicula-acontecemento-que-a-nosa-xeracion-precisaba>

Zavala Alvarado, Lauro. «Los estudios sobre cine en México al inicio del nuevo siglo». En *Miguel Hernández Communication Journal*. N. 8 (2017): 51-84.

Zunzunegui, Santos. «El estupor de lo nuevo. Pesaro y la “nueva crítica”». En *En torno al nuevo cine italiano. Los años sesenta: realismo y poesía*. Editado por José Enrique Monterde. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2005: 143-154.

____ «Between History and Dream: Víctor Erice’s El espíritu de la colmena». *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Editado por Jenaro Talens y Santos Zunzunegui. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998: 128-156.

____ «¿Qué punto de vista?». *Contracampo*. N. 42 (1987): 42-51.

____ *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya, 1985.

____ «Video-arte: Fragmentos de una imagen». *Contracampo*. N. 33 (1983): 46-49.

BOE núm. 58, de 8 de marzo de 1963.

____ núm. 17, de 20 de enero de 1967.

____ núm. 78, del 1 de abril de 1971

____ núm. 144, de 24 de mayo de 1943.

BOE núm. 50, de 19 de febrero de 1947.

____ núm. 61, de 26 de febrero de 1947.

____ núm. 205, de 23 de julio de 1952.

____ núm. 138, de 9 de junio 1962.

____ núm. 187, de 6 de agosto de 1970

____ núm. 248, de 16 de octubre de 1971.

____ núm. 252, de 21 de octubre de 1975.

____ núm. 181, de 30 de julio de 1977.

____ núm. 183, de 2 de agosto de 1977.

____ núm. 187, de 6 de agosto de 1977.

____ núm. 226, de 21 de septiembre de 1977.

____ núm. 227, de 22 de septiembre de 1977.

- _____ núm. 253, de 22 de octubre de 1977.
- _____ núm. 274, de 16 de noviembre de 1977.
- _____ núm. 287, de 1 de diciembre de 1977.
- _____ núm. 249, de 17 de octubre de 1979.
- _____ núm., de 7 de noviembre de 1979.
- _____ núm. 312, de 29 de diciembre de 1979.
- _____ núm. 208, de 31 de agosto de 1981.
- _____ núm. 234, de 30 de septiembre de 1981.
- _____ núm. 157, de 2 de julio de 1982.
- _____ núm. 234, de 30 de septiembre de 1982.
- _____ núm. 267, de 6 de noviembre de 1982.
- _____ núm. 10, de 12 de enero de 1983.
- _____ núm. 209, de 1 de septiembre de 1983.
- _____ núm. 304, de 21 de diciembre de 1983.
- _____ núm. 63, de 14 de marzo de 1984.
- _____ núm. 284, de 27 de noviembre de 1984.