

**HETERENOMÍA Y AUTONOMÍA. ANÁLISIS Y EVOLUCIÓN
DE LOS DISCURSOS SOBRE EL CINE EN LA PRENSA
CINEMATOGRÁFICA ESPAÑOLA BAJO EL FRANQUISMO (1939-1975)**

HETERONOMY AND AUTONOMY. ANALYSIS AND EVOLUTION
OF DISCOURSES ON CINEMA IN SPANISH CINEMATOGRAPHIC PRESS
UNDER FRANCOISM (1939-1975)

Jorge NIETO-FERRANDO
Universitat de Lleida
jorge.nieto@udl.cat

Joana Isabel DUARTE
Universidade do Porto
joanaisabelduarte@gmail.com

Resumen: Las revistas cinematográficas son una fuente y un objeto de análisis importante para los historiadores del cine. Este trabajo analiza la evolución de los discursos sobre el cine —cinéfilo, teórico, analítico y crítico— en la prensa cinematográfica bajo el franquismo. Pueden establecerse dos líneas de continuidad. La primera, heterónoma, relaciona el cine con la sociedad. En esta se incluyen las reflexiones teóricas sobre la identidad y la función del cine español, los realismos descriptivo y crítico, el neoidealismo católico, la filmología o las relaciones entre cine y política. La segunda, autónoma, incluye los diferentes tipos de cinefilia y el realismo ontológico. Ambas líneas de continuidad vinculan la teoría al análisis y la crítica, con la salvedad de la cinefilia de las *stars*, y están condicionadas por los límites a la libertad de expresión bajo la dictadura y su evolución.

Palabras clave: Prensa cinematográfica. Franquismo. Teoría del cine. Análisis y crítica de películas. Cinefilia.

Abstract: Film magazines serve as a significant primary source and object of analysis for film historians. This study examines the evolution of discourses on cinema —cinephilic, theoretical, analytical, and critical perspectives— within the Spanish cinematographic press during the Francoist regime. Two lines of continuity can be established. The first, heteronomous, connects cinema with society. This category includes theoretical reflections on the identity and function of Spanish cinema, descriptive and critical realisms, Catholic neo-idealism, filmology, and the relationship between cinema and politics. The second, autonomous, encompasses various forms of cinephilia and ontological realism. Both lines of continuity link theory to analysis and criticism, with the exception of star-focused cinephilia, and are constrained by the limitations on freedom of expression under the dictatorship and their subsequent evolution.

Keywords: Film press. Francoism. Film theory. Film analysis and critique. Cinephilia.

1. INTRODUCCIÓN

La prensa cinematográfica constituye una parte importante de la cultura del cine, junto con los cineclubs, las asociaciones de fans, los festivales de cine, las publicaciones monográficas, etcétera. Es imprescindible para estudiar la cinefilia (Baecque y Frémaux, 1995; Baecque, 2003; Jullier y Leveratto, 2010) y el culto a las celebridades cinematográficas (Morin, 1972; Vincendeau, 2000; DeCordova, 2001; McDonald y Lanckman, 2019), dado que durante mucho tiempo ha sido el principal canal de difusión de las *stars*, estimulando la implicación de las audiencias con estas. También permite comprender el contexto y el horizonte en el que se reciben las películas, la obra de los cineastas, los géneros o los movimientos cinematográficos —tanto en situaciones de equivalencia contextual como de distanciamiento entre el horizonte de producción y el de recepción, en términos de Jauss (2000)—, así como los paradigmas teóricos que fundamentan la crítica y el análisis y su apropiación y adaptación por determinadas comunidades interpretativas a situaciones diferentes de las que surgieron (Aranzubia y Nieto-Ferrando, 2013; Nieto-Ferrando, 2012 y 2016).

Los textos publicados en las revistas cinematográficas son una evidencia de los procesos de comprensión, interpretación, disfrute y valoración de las películas. Pero estos procesos se ponen a disposición de la creación y difusión de epítextos, en la definición de Genette (2001: 295), paratextos que, vinculados a una obra, circulan públicamente. Estos epítextos tienen por objeto influir en la interpretación, disfrute y valoración de las películas por parte de los lectores/espectadores e incluso incidir en las producciones audiovisuales.

Todo esto convierte a las revistas cinematográficas en una fuente y un objeto de análisis interesante para los historiadores y estudiosos del cine y la cultura popular. Sin embargo, de la gran cantidad de cabeceras españolas publicadas desde 1910 —año de aparición de *Arte y Cinematografía*—, prácticamente solo una veintena han sido utilizadas como fuentes u objetos de análisis, centrándose la mayoría de los trabajos en ocho: *Nuestro Cinema* (1932-1935) (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1975; Ramos Arenas, 2016), *Primer Plano* (1940-1963) (Minguet Batllori, 1998; Monterde, 2001; González, 2004; Nieto-Ferrando, 2009; Ortego Martínez, 2013), *Fotogramas* (1946-) (Triana-Toribio, 2014; Buse y Triana-Toribio, 2022), *Film Ideal* (1956-1970) (Tubau, 1983; Nieto-Ferrando, 2009, 2013 y 2016), *Documentos Cinematográficos* (1960-1963) (Caparrós Lera, 2000; Nieto-Ferrando, 2009), *Nuestro Cine* (1961-1971) (Tubau, 1983; Monterde, 2003; Nieto-Ferrando, 2013), *Contracampo* (1979-1987) (Aranzubia, 2007; Nieto-Ferrando, 2013) o *Dirigido por* (Jiménez González, 2025; Nieto-Ferrando, 2013).

Ante esta situación, y más allá de la relevancia de los estudios mencionados, son importantes los *mapas* que ponen en valor otras publicaciones menos conocidas, como los planteados por Duarte (2018), Nieto-Ferrando y Monterde (2018), Nieto-Ferrando

(2019) o Biltreyest y Vijver (2021). También son necesarias investigaciones holísticas, que permitan superar el análisis de las diferentes publicaciones como entidades aisladas, y situarlas en el marco de un ecosistema, el de la cultura cinematográfica, en el que abundan las influencias reciprocas, las continuidades y las rupturas, tanto en sus contenidos como en sus discursos. En este sentido son destacables los trabajos de Hernández Eguíluz (2009) y García Carrión (2013), que abordan los debates sobre el cine español en las revistas de los años veinte y treinta.

Partiendo de estas consideraciones, el objetivo de este trabajo es identificar y estudiar los discursos cinéfilo, teórico y crítico/analítico que aparecen en las revistas cinematográficas publicadas bajo la dictadura franquista (1939 y 1975). Se entiende aquí por discurso sobre el cine un conjunto de textos con características, objetivos y funciones similares que tratan desde una perspectiva determinada el cine. El término *discurso* ha suscitado abundante literatura desde diferentes disciplinas, disquisiciones en las que no podemos entrar. También podríamos optar por *géneros de la escritura sobre cine*. Pero esto generaría más confusión, ya que al hablar de revistas cinematográficas nos ubicamos a medio camino entre el cine y el periodismo, y en ambos los géneros tienen definiciones más o menos consensuadas.

Seguimos la diferenciación entre contenidos y discursos que plantea Nieto-Ferrando (2019). El autor ha identificado seis grandes tipos de discursos sobre el cine: informativo, cinéfilo, crítico, analítico, teórico e historiográfico —aparte del publicitario—. En lo referente a los contenidos de las publicaciones, también diferencia entre revistas generalistas, cuyas páginas publican contenidos sobre cualquier aspecto del cine o la cinematografía, de las revistas especializadas. Estas últimas se dedican fundamentalmente a la industria e instituciones, las estrellas de cine, las películas, la moral y la religión, el cine no profesional, las cinematografías nacionales y regionales, los géneros, la educación con el cine y la historia del cine. Por revistas dedicadas a las películas se entiende aquellas cuyos textos están centrados en su mayoría en la crítica y el análisis de las producciones audiovisuales. Aunque pueda sorprender, tal como indica Nieto-Ferrando (2019), las primeras revistas con cierta entidad centradas sobre todo en las películas aparecen en los años treinta, ya que con anterioridad predominan los contenidos sobre las *stars*, cuestiones industriales o los argumentos novelados.

Un análisis previo de las cabeceras obliga a descartar las revistas dedicadas a las cinematografías nacionales y regionales, la educación con el cine y a la historia del cine, dado que se desarrollan fundamentalmente desde la transición a la democracia. Esto implica dejar fuera el discurso historiográfico, si lo entendemos como el análisis diacrónico que atiende al cine desde su condición estética, tecnológica, económica o social y establece una lógica causal que en muchos casos supera el marco del cine, ya sea a partir de las películas, en tanto que fuentes, o de cualquier otro vestigio del pasado cinematográfico (Allen y Gomery, 1985). Es posible encontrar referencias al pasado en todas las revistas analizadas, pero pocas pueden considerarse historia en el sentido apuntado.

También omitimos el discurso informativo dado que la información cinematográfica no difiere sustancialmente de la información cultural en general. Este tipo de discurso está centrado sobre todo en la actualidad del cine. Lo componen noticias, artículos, reportajes y crónicas que abordan hechos noticiosos sobre el medio cinematográfico. Puede ser expositivo o narrativo (crónicas), pero no contiene —en principio— análisis o valoraciones. Todas las revistas tienen secciones de actualidad, pero estas predominan sobre todo en las publicaciones generalistas, en las especializadas en estrellas y en las dedicadas al cine no profesional —informan sobre las actividades de las asociaciones dedicadas a este cine— y a la moral y la religión —informan sobre las disposiciones de la Iglesia en la materia—.

Las revistas analizadas son 48 (figura 1): todas las que informan, critican, analizan o teorizan el cine en el periodo sin estar sujetas explícitamente a intereses de productoras, distribuidoras o exhibidoras. También se excluyen las publicaciones de cariz técnico, corporativo o publicitario.

Generalistas	<i>Radiocinema</i> (1938-1963); <i>Primer Plano</i> (1940-1963); <i>Cámara</i> (1941-1952); <i>Imágenes</i> (1945-1961), <i>Cinema</i> (1946-1948), <i>Triunfo I época</i> (1946-1961), <i>Fotogramas</i> (1946-), <i>Cinearte</i> (1951-1963), <i>Arcinema*</i> (1952-1960), <i>Cine Mundo</i> (1952-1963), <i>El Espectador Cinematográfico</i> (1954-?), <i>Voz Cinematográfica</i> (1969).
Especializadas en películas	<i>Cine Experimental</i> (1944-1946), <i>Arcinema*</i> (1952-1960), <i>Objetivo</i> (1953-1955), <i>Cinema Universitario</i> (1955-1963), <i>Proyector</i> (1956-1957?), <i>Cine-Club</i> (1956-1958?), <i>Film Ideal</i> (1956-1970), <i>Arte Nuevo</i> (1958), <i>El Cine**</i> (1958-1960), <i>Federación Nacional de Cine-Clubs/Cineinformación</i> (1959-1981?), <i>Esquemas de Películas</i> (1959-1969), <i>Enfoque</i> (1960-?), <i>Documentos Cinematográficos</i> (1960-1963), <i>Temas de Cine</i> (1960-1966), <i>Nuestro Cine</i> (1961-1971), <i>Cinestudio</i> (1961-1973), <i>Pantallas y Escenarios II</i> (1961-1980), <i>Cuadernos Universitarios de Cine</i> (1963), <i>Ensayos de Cine</i> (1964), <i>Cuadernos de Formación Cinematográfica de Cinema Universitario</i> (1965), <i>Griffith</i> (1965-1966), <i>Positivo</i> (1965-1966), <i>Cuadernos Cinematográficos</i> (1968-2003), <i>Dirigido por</i> (1972-), <i>Film Guía</i> (1974-1977).
Especializadas en estrellas	<i>Cine y Radio</i> (1953-1954), <i>Cine-Autógrafo</i> (1953-1955?), <i>Colección Ídolos del Cine</i> (1958-1959?), <i>El Cine**</i> (1958-1960), <i>Gaceta del Cine</i> (1960), <i>Cine en 7 Días</i> (1961-1973).
Especializadas en géneros	<i>Terror Fantastic</i> (1971-1973) <i>Fantastic Films/Neutron</i> (1974) <i>Vudú</i> (1975-1976).

* *Arcinema* tiene una primera etapa especializada en películas y una segunda generalista.

** *El Cine* comienza siendo una revista centrada en las películas para acabar dedicándose a las estrellas.

Especializadas en amateurismo	<i>Otro Cine (1952-1975), Encuadre (1956-1958).</i>
Especializadas en moral y religión	<i>Revista Internacional del Cine (1952-1963).</i>
Especializadas en industria e instituciones	<i>Cineinforme (1962-).</i>

Tabla 1. Revistas por tipos de contenido

El método empleado ha sido el análisis de contenido. Las fases de este estudio han sido las siguientes:

- 1) Detección de la preferencia de cada cabecera por uno o varios tipos de discursos, y en qué momento concreto de su trayectoria. Las investigaciones previas ya citadas han orientado esta fase.
- 2) Identificación de aquellas secciones, series de artículos o artículos independientes clave especialmente significativos respecto a cada uno de los discursos. Los artículos las revistas se han revisado en su totalidad. Respecto a las secciones habituales, en las revistas con más de 501 entregas se han estudiado 1 de cada 10; entre 101 y 500, 5 de cada 10; entre 26 y 100, 3 de cada 10; y todos los números en las de menos de 25. Este criterio se ha aplicado con flexibilidad, dado que los contenidos de algunas secciones, y sobre todo las series de artículos, muestran continuidad con otras previas (sucede, por ejemplo, en *Cine en 7 Días*). En estos casos, si la serie se ha considerado significativa se ha analizado al completo.
- 3) Las secciones, series y artículos seleccionados se han analizado como unidades independientes atendiendo a la perspectiva desde la que abordaban el cine.
- 4) Finalmente, se han estudiado el vínculo de las secciones, series y artículos con otras previas y posteriores con el objeto de identificar la evolución, continuidad o ruptura, así como las derivas y concreciones específicas, de su manera de abordar el cine.

Las fechas que acotan este trabajo responden al comienzo y el final de la dictadura franquista. Numerosos factores determinan la escritura sobre cine en este periodo, pero dos son especialmente relevantes. En primer lugar, la ausencia de libertad de expresión y de prensa, tal como se entiende en las democracias, y la evolución de sus límites a lo largo del tiempo. Esto se concreta en diferentes normativas censoras que encorsetan la producción cultural y un sistema paracensor de subvenciones que permite reconducirla en un sentido propicio para la dictadura. En segundo lugar, la aparición de la disidencia política y cultural —sectores de la cultura que evolucionan desde un apoyo inicial a la dictadura al desencanto— y el incremento de la oposición, con sus políticas frentepopulistas —que buscan aglutinar a los descontentos— y la voluntad de infiltrarse en los canales institucionales de producción y difusión cultural.

2. DISCURSO CINÉFILO. STARS, PELÍCULAS, AUTORES Y GÉNEROS

La cinefilia, entendida como el amor al cine, ha generado un intenso debate entre los estudiosos (Jullier y Leveratto, 2010; Ramos Arenas, 2024). Aquí atendemos a su condición de discurso cuyo objetivo es justamente alimentar esta particular relación de los espectadores con el cine. Para ello busca aumentar sus conocimientos, eruditos y acumulativos, fortalecer el vínculo emocional con las películas y las estrellas e incluso suscitar comportamientos en relación con estas, más allá de la mera asistencia a las salas de exhibición. El discurso cinéfilo no duda en poner a disposición de su función las estrategias de otros discursos, como el informativo o el crítico. Además, se concreta en el tratamiento de las estrellas, de ciertas películas y directores o de géneros como el fantástico y el terror.

El discurso cinéfilo estelar está presente en las revistas generalistas, pero sobre todo predomina en las revistas dedicadas a las estrellas. Tiene dos concreciones muy destacadas: la fotografía y la biografía. Respecto a la primera, con la crisis del *star-system* hollywoodiense en los años cincuenta se aprecia en las revistas españolas la substitución de las fotografías glamurosas por otras que enfatizan los cuerpos de las estrellas, convirtiendo el erotismo en una de las bazas del estrellato. Esto destaca especialmente en las cubiertas de *Cine en 7 Días* (1961-1973) en la década de los sesenta.

Las biografías aparecen en las revistas generalistas y en las centradas en el estrellato; algunas exclusivamente dedicadas a estas, como *Colección Ídolos del Cine* (1958-1959?). Aquí el discurso cinéfilo toma patrones, conflictos y estrategias narrativas propios de la ficción melodramática, y es presentado de manera fragmentada, ya sea con textos autoconclusivos o seriales. Los primeros están conformados por informaciones que provienen de noticias, entrevistas o reportajes que abordan diferentes aspectos de la estrella e interactúan con sus apariciones en las películas, la radio, la prensa del corazón, la publicidad y, con el tiempo, la televisión. Los segundos recurren a la fragmentación serial de la biografía de las estrellas, dividiendo la biografía en diferentes entregas que en ocasiones aparecen firmadas por los propios protagonistas. Nieto-Ferrando (2017) ha analizado como la revista *Cine en 7 Días* recurre a estas estrategias para construir la biografía de Claudia Cardinale, Elisabeth Taylor y Brigitte Bardot.

El discurso cinéfilo centrado en directores y películas adquiere una de sus concreciones más reconocibles en la década de los cincuenta en la revista francesa *Cahiers du cinéma* (Baecque, 2003), a partir de la *política de los autores*, que equipara el director al artista o al escritor —con sus constantes estilísticas, temas exclusivos y maneras específicas de abordarlos—, y del paradigma evaluativo de la puesta en escena —las elecciones del autor vinculadas a la manera en que toma cuerpo la película, en estrecha relación con sus mundos personales y temas propios—. Estos supuestos se adaptan al contexto español en la primera mitad de los años sesenta en *Documentos Cinematográficos*, *Film Ideal o Griffith* (1965-1966), y tienen continuidad en algunos números de *Dirigido por* (1972-).

Para *Documentos Cinematográficos*:

[...] descubrir el modo peculiar en cómo un cineasta dispone la realidad ante la cámara, procura hacerla accesible al espectador, y le confiere un significado, es esencial para la plena comprensión de su pensamiento y de su obra [...], prescindiendo de toda consideración externa de tipo temático, ideológico o técnico (Coma *et al.*, 1962: 7).

La revista también configura un canon de autores dividido en tres categorías:

Los grandes creadores y los maestros ignorados son autores por los que en *Documentos* sentimos auténtica admiración. Las falsas reputaciones integran distintos realizadores a quienes se ha dado, desde un principio, una importancia más o menos inmerecida. Por ídolos caídos entendemos aquellos cineastas que parecieron tener derecho, un día, a un puesto de primera fila y que el transcurso del tiempo y la evolución de su obra han colocado en su verdadero lugar (VV.AA., 1963: 27).

La cinefilia centrada en las películas y los directores recurre a la evaluación del discurso crítico para discriminar al gran creador del resto y comparar y ubicar cada nueva película en el conjunto de su obra. En un primer momento, por tanto, llega a constituir un paradigma crítico sobre la base de la puesta en escena y las contantes autorales. Pero después se centra en el acto de amor, en la comunión entre dos sensibilidades a través de la obra, la del creador y la del escritor cinematográfico, que es el discurso crítico según Guarner (1962). Esta conjunción de sensibilidades da paso al elogio de las películas y de los autores a los que rendir culto, impidiendo cualquier análisis que acabe con la magia. Así puede apreciarse en relación con Stanley Donen en *Dirigido por*, donde Marías muestra la imposibilidad de ejercer el análisis en el discurso cinéfilo:

Cualquier tentativa de disección [de las películas de Donen] las falsearía automáticamente, privándolas del entusiasmo, la alegría, el ímpetu y el dinamismo que las caracterizan, así como del placer que su contemplación proporciona. [...] Ningún análisis de *Cantando bajo la lluvia* podrá restituirnos ni siquiera un pálido reflejo de lo que es la película. Ni siquiera sirve de nada describir una escena —tan integrados están todos sus componentes que la descripción verbal, forzosamente simplificadora y sucesiva, la desintegraría— (Marías, 1974: 4).

Esta manera de abordar el cine entra en crisis en los años setenta por dos motivos. En primer lugar, y respecto a la cinefilia estelar, ya golpeada por la desaparición a principio de los años sesenta de la mayoría de las cabeceras generalistas —*Radiocinema* (1938-1963), *Primer Plano*, *Imágenes* (1945-1961), la primera época de *Triunfo* (1946-1961), *Cinearte* (1951-1963) o *Cine Mundo* (1952-1963), por ejemplo—, deja de publicarse *Cine en 7 Días* sin que haya un recambio claro, con la excepción de la generalista *Fotogramas*. Este tipo de cinefilia se recupera en los años ochenta con revistas como *Pantalla 3* (1982-1997), muy vinculada al colecciónismo cinematográfico.

En segundo lugar, los nuevos planteamientos de izquierdas del denominado Nuevo Frente Crítico (Aranzubia y Nieto-Ferrando, 2007), que introducen en la crítica y el

análisis métodos estructuralistas, se enfrentan enconadamente a la cinefilia del autor al considerarla una de las principales manifestaciones de la denominada *crítica idealista*. Así lo expresan Company y Talens refiriéndose al musical y contestando al artículo de Marías (1974):

¿Qué podía decir dicha crítica de esa escena paradigmática del musical en la que un galán se declara a su amada mediante una canción y unos pasos de baile? Las consideraciones impresionistas sobre el inefable encanto de la situación, la magia de la música y la esfumada belleza de la actriz en el esplendor del crepúsculo, se colocan aquí en primer término, evidenciando la pobreza metodológica del análisis, la paupérrima miseria de sus conclusiones (1981: 60).

No obstante, este tipo de cinefilia sobrevive en algunos artículos de la ecléctica *Dirigido por* y, ya en los años ochenta, en revistas como *Casablanca* (1981-1985) o, desde la nostalgia, *Nickel Odeon* (1995-2003).

A principios de los años setenta, sin embargo, aparece la cinefilia genérica que toma como objeto amoroso el fantástico y el terror con *Terror Fantastic* (1971-1973) y los primeros fanzines: *Fantastic Films/Neutron* (1974) y *Vudú* (1975-1976). El origen de estas publicaciones está en los efectos conductuales de la cinefilia: de comentar las películas, colecciónar material relacionada con estas, asistir a sus proyecciones en grupo o a las primeras semanas de Cine Fantástico y de Terror de Sitges, que comienzan en 1968, a escribir sobre estas. El cinéfilo, que apenas encuentra en otras publicaciones contenidos sobre las películas que *ama* —o no está de acuerdo con cómo son tratadas—, da un paso importante a la edición de sus propias publicaciones saltándose todos los filtros que regulan el acceso a la escritura sobre cine. Muchas de estas publicaciones combinan lo que Staiger denomina *cult-film fandom*, basado en la recuperación de películas olvidadas consideradas estéticamente relevantes por esta comunidad de espectadores, y *cult-film camp fandom* (2005: 124-132). Esta última tendencia, la reivindicación de las películas consideradas de mala calidad y/o exageradas, prospera en numerosos fanzines posteriores desde finales de los años ochenta: *2000 Maniacos* (1989-), *Zineshock* (1991-1995) o *Mundo canalla* (1997-1998), por ejemplo.

En los años sesenta el cine fantástico y de terror ya había comenzado a ocupar espacio en revistas centradas en las películas como *Nuestro Cine*, *Film Ideal* y *Cinestudio* (1961-1973). Las dos últimas publicando monográficos dedicados al género en 1965 (n. 179) y 1967 (n. 61-62). Sin embargo, en estas se abordaba desde una perspectiva analítica o crítica en gran medida alejada de la pasión cinéfila.

3. DISCURSO TEÓRICO. REALISMOS, CATOLICISMO Y POLÍTICA

El discurso teórico atiende a planteamientos generales sobre la naturaleza, el funcionamiento o la función del cine. La teoría se sustenta en un conjunto de supuestos a los que pueden recurrir los estudiosos para poder explicar un fenómeno. Podemos

diferenciar una teoría *autónoma* y otra *heterónoma* del cine. La primera solo sirve para explicar el cine. La segunda, la más frecuente, toma sus referencias de otras disciplinas, como la teoría del arte y la literatura, la antropología, la lingüística, la sociología o la psicología, para aplicarlos y adaptarlos al cine. Es difícil encontrar en las revistas españolas del periodo cuadros teóricos elaborados. Tampoco existe ninguna publicación en la que predomine el discurso teórico. Sin embargo, este es apreciable en las críticas y los análisis y en artículos en todo tipo de publicaciones, aunque destacan en las especializadas en películas.

La tradicional reflexión ontológica que busca definir la naturaleza y la especificidad del cine en la comparación con las otras artes o por su capacidad de ajustarse a la modernidad todavía es frecuente en los años de posguerra (Fernández Flórez, 1945; Tomás, 1941; Castro-Arines, 1944). En *Primer Plano*, muy vinculada a los intereses del nuevo estado en materia cinematográfica, esta comparación permite teorizar la identidad del cine español, la denominada *españolidad* filmica —muy diferente de la denostada *españolada*—. Así, la naturaleza y la identidad del cine español debe reconocerse en la influencia en las películas de la luz de Ribera, Zurbarán o Velázquez y en el teatro del Siglo de Oro (Herrero, 1943; S. F., 1942a), a lo que se añade el casticismo de raíz noventayochista, alejado del folclor superficial, la espiritualidad católica y la búsqueda de temas en una historia de España nacionalista, imperial y protagonizada por grandes nombres (De Rivas, 1941; Sánchez, 1941; S. F., 1942b).

En los años cuarenta y en las revistas intervencionistas, que consideran el cine y la cinematografía como fenómenos en construcción que pueden ser orientados desde sus páginas —*Radiocinema* o *Primer Plano*—, la reflexión teórica sobre la naturaleza y la identidad del cine y su función en muchas ocasiones se funde. Se parte de la consideración de que un cine español con marcada identidad es un instrumento de proselitismo de *lo español* en el mundo y, particularmente, en América Latina. También se exige a la industria ponerse a disposición de los intereses del nuevo estado surgido de la Guerra Civil (Fernández Cuenca, 1942; Fraguas Saavedra, 1943; Mostaza, 1940). Muchos de estos planteamientos están en sintonía con la percepción del momento sobre la poderosa influencia en la sociedad de los medios de comunicación de masas. En las revistas no intervencionistas, que consideran el cine y la cinematografía fenómenos *ya dados* sobre los que informar, valorar y despertar la admiración cinéfila —*Cámara* (1941-1952), *Cinema*, *Fotogramas* o *Imágenes*—, la carga política en las reflexiones sobre la naturaleza y la identidad del cine es mucho menor.

En las décadas de los cincuenta y parte de los sesenta se teoriza la razón de ser del cine sobre la base de diferentes concepciones del realismo y el denominado neoidealismo de los católicos. La función del cine en esos momentos se vincula igualmente a su naturaleza: conocer y mostrar la cotidaneidad (realismo naturalista), la realidad profunda que hay bajo las apariencias (realismo crítico), la relación entre la realidad y la espiritualidad (neoidealismo), por una parte, o vincular la expresión filmica y la percepción de la realidad (realismo ontológico), por otra. La función persuasiva del cine

es sustituida por la cognitiva en los tres primeros casos, aunque el realismo crítico no descarta que el conocimiento persuada de la necesidad de actuar para cambiar la realidad.

La diferencia entre el realismo naturalista, emparentado con el neorealismo, y el crítico, es la que establece Lukács (1966) entre la descripción y la narración. El autor consideraba que el predominio de la descripción en una obra limita su aproximación a la realidad a la superficie, mientras que la narración permite descubrir detrás de las apariencias fenoménicas la totalidad realmente existente. Las primeras referencias al realismo descriptivo aparecen en la segunda mitad de los años cuarenta en la revista generalista *Imágenes* de la mano del cineasta Antonio del Amo (1946; 1947). En los años cincuenta continúa interesando a revistas generalistas y especializadas como *Cine Mundo* o *Arclinea* (1952-1960), pero se teoriza sobre todo en revistas de izquierdas dedicadas a las películas —*Objetivo* (1953-1955) o *Cinema Universitario* (1955-1963)— y toma como referente el pensamiento cinematográfico y la obra del guionista Cesare Zavattini (Ducay, 1953; Muñoz Suay, 1953).

La defensa de este realismo descriptivo aglutina a críticos de muy diferente filiación política, desde falangistas hasta católicos y opositores, y se plantea como una vía para regenerar el cine español. El realismo crítico, sin embargo, está vinculado en exclusiva a la oposición de izquierdas a la dictadura. Éste está presente en *Nuestro Cine* a través del crítico italiano Aristarco (1961a; 1961b) y algunas referencias a Bertolt Brecht. La concepción del realismo del último no se encorseta a una estética específica, y esto permite a los críticos de la revista apreciar como realistas las novedades expresivas que provienen de los nuevos cines europeos (Erice, 1964; San Miguel, 1964; Gubern, 1963).

El realismo descriptivo y el crítico son heterónomos, dado que están fundamentados en la relación entre el cine y la realidad social. Más autónomo es el realismo ontológico, concretado en los años sesenta en *Film Ideal* con los denominados *marcianos*. Partiendo de los planteamientos de André Bazin, estos afirman que la esencia del cine reside en su capacidad de volver a ser reproducción mecánica de la realidad. Según Sagastizabal (1963a; 1963b) y Buceta (1964), esto se logra con los planos de larga duración que permiten al espectador inferir el sentido de la imagen, no de las relaciones entre imágenes establecida por el montaje, el predominio del personaje sobre la acción —aunque sin psicologismos— o la narración más cercana a la crónica que a la historia. El pensamiento de Bazin también influye en *Ensayos de Cine* (1964) (Draper, 1964).

El neoidealismo surge como una manera de reconducir el neorealismo hacia la espiritualidad y contrarrestar su deriva hacia el realismo crítico, más difícil de aceptar por los católicos. Según Aguirre (1957: 23):

[...] el neoidealismo ha nacido de una de las ramificaciones a que ha dado lugar la evolución del neorealismo [...]. El neorealismo se ha aferrado siempre a las causas materiales, sin que [...] dejaren de estar estrechamente ligadas a las morales. Ha llegado al espíritu por el camino de la materia. El neoidealismo tiende a penetrar directamente en los problemas espirituales [...]. Los senderos son distintos, aunque el fin venga a ser el mismo.

El neoidealismo también confiere apoyo teórico a las instrucciones de la Oficina Católica Internacional del Cine respecto a la promoción de las denominadas *buenas películas*, que se concretan en el congreso de esta asociación celebrado en París en 1958. Las *buenas películas* son aquellas consideradas estéticamente relevantes y con potencial para interesar al público y a la crítica, que pueden reconducirse por los críticos, cineclubistas y educadores católicos hacia el canon moral y espiritual defendido por la Iglesia, entendido en un sentido laxo, sin por ello necesariamente abordar temas religiosos.

Fruto igualmente del interés de la Iglesia por el medio cinematográfico son los planteamientos filmológicos de *Revista Internacional del Cine*. La filmología nace en Francia a mediados de los años cuarenta. Su principal impulsor es Gilbert Cohen-Seat, que publica en 1946 *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* y funda la Association Française pour la Recherche Filmologique (1946) y *Revue Internationale de Filmologie* (1947). En ella colaboran Roger Caillois, Edgar Morin, Henri Agel o Roland Barthes, entre muchos otros. La filmología toma sus supuestos teóricos y metodológicos de la lingüística, la psicología y la sociología con el objeto de analizar de manera científica los efectos del cine en las audiencias (Lowry, 1985). Pero para comprender la función y los efectos de las películas debe tenerse en cuenta su funcionamiento.

Todo esto facilita instrumentos para atajar el carácter pernicioso de algunas películas —sin emplear la prohibición— y, al mismo tiempo, recurrir a estas para propios fines proselitistas de los católicos. Gemelli (1952), citando, entre otros, a Pudovkin, Cohen-Seat o Merleau-Ponty, afirma que la atracción que despierta una película es resultado de los procesos que el espectador realiza para interactuar con esta. Conociéndolos y manejándolos adecuadamente toda película caerá rendida a los pies de los católicos. Otros artículos teorizan los efectos pasajeros o duraderos de las películas en función de las características de los espectadores, al mismo tiempo que insisten en la necesidad de que los educadores católicos colaboren con los científicos sociales para calibrar bien la incidencia del cine en su público (Lunders, 1952).

Este interés por el tratamiento riguroso del cine antecede, aunque desde supuestos políticos y con objetivos diferentes, las propuestas teóricas que suscriben, ya fuera de nuestro ámbito de análisis, publicaciones vinculadas al Nuevo Frente Crítico como la etapa final de *Film Guía* (1974-1977), *La Mirada* (1978), *Visual* (1977-1978), la primera época de *Arc Voltaic* (1977-1983) o *Contracampo*. El otro antecedente es la evolución en la segunda mitad de los años sesenta de *Nuestro Cine*, donde la teorización del realismo deja paso a la reflexión sobre las relaciones entre cine y política a partir de la recepción de los nuevos cines latinoamericanos (Rodríguez Sanz, 1967), la evolución de algunos prestigiosos cineastas europeos como Godard y a las nuevas corrientes teóricas que están recomponiendo la crítica y el análisis filmicos. El realismo ahora es rechazado:

los denominados “films sociales” no han hecho otra cosa que caer en el puro idealismo cinematográfico: la evolución desde el neorrealismo hasta el realismo crítico por parte del cine italiano, por ejemplo, ha partido de presupuestos reformistas (García y Llinás, 1971: 31).

El problema ya no es representar la realidad con mayor o menor profundidad, si no romper con la manera de narrar y representar burguesa. De poco sirve aproximarse a la realidad si con ello permanecen intactos los fundamentos del Modo de Representación Institucional.

El germen de estos desarrollos teóricos se sitúa en la atención a los debates planteados en las diferentes entregas de la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro. En estos se introduce la semiótica como método analítico riguroso. En la crónica de la segunda Mostra, celebrada en 1966, Rodríguez Sanz reseña la mesa redonda que había abordado las cuestiones relacionadas con la crítica, cuyo objetivo es exigir

un incremento de los estudios lingüísticos cinematográficos, que permitan fundamentar un análisis científico [...]. Un análisis racional, gramatical, estilístico, ideológico de una forma de expresión empírica, como es el cine, a través de la cual puedan establecerse las verdaderas dimensiones significativas de la obra cinematográfica, cuya complejidad reduce generalmente el crítico a un método más intuitivo que lógico (1966: 44).

Nuestro Cine también reproduce las aportaciones de Pasolini en otras entregas del certamen como “El cine de la poesía”, que publica bajo el título “Crítica y cine nuevo”, y “Lenguaje e ideología en el film” (1965; 1967).

Estos debates teóricos sobre la naturaleza, funcionamiento y función del cine adquieren una particular concreción en la reflexión sobre el cine independiente —es decir, en los márgenes de los canales habituales de producción, distribución y exhibición— en revistas sobre cine amateur como *Encuadre* y *Otro Cine*. En la primera se publican trabajos que defienden tanto la naturaleza realista como formalista del cine amateur (Crespo, 1958; Aguirre, 1957). Cuando a principios de los años setenta se empieza a atribuir una función política al cine independiente, el amateurismo se considera monopolio de las clases favorecidas, un juego cinéfilo e improductivo que debe replantearse como una alternativa al capital y a su ideología (Romero, 1975; Seguí, 1975).

Ya antes, en el marco del cuestionamiento de las políticas que habían dado lugar al Nuevo Cine Español, desde *Nuestro Cine* Molina Foix considera que la esperanza para lograr una auténtica ruptura reside en el cine alternativo. Este cine, que nace del amateurismo y muestra gran diversidad, comparte la lucha “contra las limitaciones expresivas y la exigencia de una labor independiente que alcance a un nuevo público y a un diferente concepto de espectáculo”. Ahora bien, el cine alternativo debe profundizar en:

la voluntad de despegó ideológico [...] de la industria y de las limitaciones que esta comporta, el deseo de una labor artística absolutamente desligada de los mecanismos represivos establecidos a diversos niveles, la aspiración a formular un nuevo lenguaje expresado con total libertad y de manifestar una ideología sin el habitual escamoteo (Molina Foix, 1968: 68 y 73).

4. LOS DISCURSOS ANALÍTICO Y CRÍTICO

Mientras el discurso analítico describe e interpreta cualquier aspecto del cine o la cinematografía, el crítico va un paso más allá y pone dicho análisis a disposición de la valoración. Esta distinción básica, sin embargo, se vuelve compleja en las revistas del periodo analizado.

El análisis cinematográfico aborda desde las condiciones socioeconómicas de producción de las películas, los aspectos legales que las enmarcan, hasta los públicos, el estrellato e, entre otros, la cultura del cine, etcétera. Pero en las revistas intervencionistas es muy frecuente que concluya en valoraciones sobre la cinematografía española, muchas veces por comparación con otras cinematografías. Así sucede en la inmediata posguerra con la sección “Cinema Nacional” de Romero-Marchent en *Radiocinema* (1943; 1944; 1945) o con muchos editoriales de *Primer Plano*. En esos momentos se valora, tanto positiva como negativamente, el potencial de la industria española para convertirse en un instrumento de proselitismo de la *españolidad* a nivel internacional, lo que está relacionado con la concepción del cine como instrumento de propaganda que tienen las instituciones franquistas. En los años cincuenta, algunas revistas especializadas (*Objetivo* o *Cinema Universitario*) toman el relevo en el análisis y la crítica de la cinematografía. Así, conviven análisis de la situación institucional e industrial como el de García Escudero (1954a; 1954b), con demoledoras críticas que niegan la existencia de la cinematografía española y abogan por reconstruirla mirando a la Europa en la que despuntan los nuevos cines.

El análisis de las películas busca comprender la naturaleza, el funcionamiento o la función de una película o un grupo de películas, y puede ser abordado desde diferentes planteamientos teóricos o metodológicos (Aumont y Marie, 1990; Casetti, 2005; Casetti y Di Chio, 2007). Sobre la base del análisis, el discurso crítico evalúa una película o un conjunto de películas comparándolas con otros títulos del mismo género, director, país, etcétera o con supuestos generales sobre cómo debería ser el cine en su momento. La evaluación puede ser explícita —adjetivar una película como *buena* o *mala*— o implícita. Esta última es resultado del tratamiento que recibe en el propio texto crítico, del crítico encargado de ella, con su lugar en la institución crítica, del espacio que le dedica la publicación —páginas finales o centrales, en la sección crítica o independiente de esta— o de si viene o no acompañada de textos informativos, analíticos o entrevistas.

Es importante señalar que el ejercicio evaluativo es comparativo, y que la comparación depende del acceso a un repertorio amplio de películas, otros productos culturales e ideas. Este acceso no siempre es posible bajo el franquismo debido a la

censura y a las políticas de distribuidoras y exhibidoras, lo que condiciona claramente el ejercicio de la valoración. En ocasiones, los propios críticos destacan las disonancias entre lo que está sucediendo en el mundo y lo que se puede hacer y criticar en España (Antonio del Amo, 1967; González Egido *et al.*, 1962). Pero, incluso cuando el crítico está informado por sus viajes a festivales internacionales, una queja recurrente en revistas como *Nuestro Cine* o en las dedicadas al cineclubismo —*Cine-Club* (1956-¿1958?), por ejemplo— es que se critican películas a las que el público español no tiene acceso.

Los discursos analítico y crítico protagonizan las revistas centradas en las películas. Ambos pueden estar sustentados en paradigmas que provienen de la teoría, como los mencionados más arriba. No obstante, también son frecuentes los análisis, fundamentalmente descriptivos, con una relación más laxa con los paradigmas del momento. Estos aparecen en revistas que dedican la totalidad o parte de sus páginas a orientar a los conductores de cineclubs y a otros divulgadores y educadores en la apreciación filmica, como *Enfoque* (1960-¿?), algunas secciones de *Film Ideal* y sus derivadas *Esquemas de Películas* (1959-1969) y *Temas de Cine* (1960-1966), así como *Documentos Cinematográficos* o *Federación Nacional de Cine-Clubs / Cineinformación* (1959-¿1981?). También es frecuente en las revistas cuyo objetivo es enseñar a hacer cine, como *Cine Experimental* (1944-1946), cuyas páginas anteceden el programa del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas creado en 1947 por sus responsables, o, desde el amateurismo, *Otro Cine*.

En el discurso crítico, a los paradigmas se suelen unir los criterios generales de atribución de valor a una película que señala Jullier (2006): el éxito, la calidad técnica, la emoción, el carácter edificante, la originalidad y la coherencia. El carácter edificante supone valorar una película por su capacidad para mostrar algo que es total o en parte desconocido, ya sea aspectos de la realidad, determinadas ideologías y mentalidades, incluso el funcionamiento de la propia película, las particularidades de su director o del arte cinematográfico en general. Los dos últimos remiten a las películas y a su lugar en el cine. La originalidad conlleva una ruptura parcial con el horizonte en el que aparece la película, pero sin caer en la heterodoxia incomprensible, por lo que también debe ser en parte coherente con este. La originalidad y la coherencia implican también al funcionamiento en la propia película de los recursos expresivos y narrativos. Jullier afirma que son bien valoradas las películas que muestran coherencia interna, aunque forzándola parcialmente mediante la originalidad.

Tras la Guerra Civil, momento considerado esencial para la configuración de la industria cinematográfica, *Primer Plano* y *Radiocinema* consideran valiosas las películas que interesan al público y las que equiparan su pericia técnica, entendida como la habilidad del cineasta para manejar los recursos expresivos, a la de las producciones internacionales. Estas críticas recurren igualmente al criterio de coherencia, pues confieren valor a la sintonía de la producción española con la producción internacional considerada técnicamente relevante. También son importantes las películas coherentes con las tradiciones culturales propias, tal como las entiende el franquismo, y que definen

la *españolidad* *filmica*. Todos estos parámetros de valor confluyen en *Raza* (Sáenz de Heredia, 1942) y, cuando sea inapropiado recrear una guerra apoyada por las potencias fascistas, en *El escándalo* (Sáenz de Heredia, 1943) (Giménez Caballero, 1943; De Urbano, 1943).

En los años cincuenta y sesenta la equiparación con el cine internacional, más en concreto con las nuevas corrientes europeas, también es una fuente de valor. Así aparece en numerosos artículos publicados en *Cinema Universitario* y *Nuestro Cine*. Sin embargo, es en la “Nueva historia en cien palabras del cine español”, de García Escudero (1967: 15-25), que revisa y actualiza “La historia en cien palabras del cine español” (1954c), donde puede apreciarse con más claridad. García Escudero hace un repaso a su trabajo como responsable de la Dirección General de Cinematografía y Teatro entre 1962 y 1968, destacando la repercusión en los festivales internacionales del Nuevo Cine Español que había estimulado. La equiparación internacional se convierte en *política de estado* en los años sesenta, y la revista *Nuestro Cine* dedica numerosas páginas a la crítica y promoción del cine equiparable entre 1963 y 1967. También los marcianos de *Film Ideal* confieren valor al cine de Pedro Lazaga al considerar que supera en su modernidad a Louis Malle o Jean-Luc Godard (Molina Foix, 1965).

La apelación a las emociones que suscitan las películas como criterio de valor es frecuente en todas las críticas, pero destaca en la influida por la cinefilia en combinación con el de edificación, dado que esta crítica también se concibe como un acceso privilegiado al mundo personal del autor. Para Guarner, uno de sus introductores, el objetivo de la crítica es la plena comprensión del pensamiento del autor, que es apreciable en “el modo peculiar como un cineasta dispone la realidad ante su cámara, procura hacerla sensible al espectador, le confiere un significado” (1962: 531).

El carácter edificante rige el discurso crítico realista, dado que consideran que el objetivo del cine es generar conocimiento sobre la realidad. Cada una de las corrientes realistas recurre a unos directores y unos títulos clave. El cine de Vittorio de Sica, junto al guionista Cesare Zavattini (*Miracolo a Milano* [1951], *Umberto D.* [1952] o *Il tetto* [1956]), son esenciales para el realismo descriptivo. También se leen desde esta óptica *Torero* (Carlos Velo, 1956) o *Every Day Except Christmas* (Lindsay Anderson, 1957) (García Atienza, 1956; Lowson, 1957). El cine de Antonioni es muy bien valorado desde los supuestos del realismo crítico, tal como los entiende *Nuestro Cine*, pero es *El próximo otoño* (Antxon Eceiza, 1964) la película que encaja perfectamente con estos:

Un film absolutamente adscrito a los postulados del realismo crítico, tal como se entendía unos años atrás. No había ni un cabo suelto. Ni una imagen sin una significación racionalmente decidida. Ni un escenario, ni un personaje, ni un encuadre, que no respondieran a la concreción cinematográfica del presupuesto ideológico (Monleón, 1966: 36).

Cuando en la segunda mitad de los sesenta *Nuestro Cine* revise los supuestos teóricos que fundamentan su ejercicio crítico orientándose a las relaciones entre cine y política, revaloriza el cine de Godard y los nuevos cines latinoamericanos.

La crítica neoidealista, que se fundamenta en añadir al conocimiento de la realidad material la espiritual, toma por referente el cine de Fellini, hasta *La dolce vita* (1960), demasiado desconcertante como ser provechosa para los católicos (Cobos, 1957; García Escudero, 1957; Landáburu, 1957). En general, los premios que la Oficina Católica Internacional del Cine otorga en los festivales internacionales marca las valoraciones críticas en *Film Ideal*, como mínimo hasta 1961, en *Cinestudio* y en la primera etapa de *Cuadernos Cinematográficos* (1968-2003 [1968-1970]). Desprendida ya del neoidealismo, *Cinestudio* aprecia positivamente e intenta reconducir hacia los intereses católicos el denominado *cine transcendente* de Bergman (Burvenich, 1964; Martín Descalzo, 1962; Moreno, 1963; Pelayo, 1969).

Para los críticos marcianos de *Film Ideal* el realismo ontológico se encarna en España en el cine de Pedro Lazaga. De *Trampa para Catalina* (1963), por ejemplo, Guarner destaca que el director consigue “‘ver’ y ‘hacer ver’ personajes y situaciones de la forma más directa y espontanea posible”, señalando respecto a una escena musical:

No se trata simplemente de una aplicación afortunada de una idea de comedia, de una idea de musical. Es la observación justa de un personaje en un momento revelador de tu personalidad, respetando su realidad más ontológica, espacial y temporal. En suma, una idea de documental en su acepción más amplia (Guarner, 1964: 206).

Pero la película que mejor muestra la manera de entender el cine de los marcianos es *Dos chicas locas, locas* (1964), “una salvaje libertad en todos los órdenes”. Es una crónica, no una historia, de hechos: “Mera sucesión de acontecimientos de primitivo orden físico, dinámico, pura fenomenología del acontecer y del obrar, trozo de vida en movimiento”. A ello hay que añadir la ausencia de una planificación previa en la interpretación de los personajes, de preconcepción sobre el trabajo actoral, o de cualquier recurso que permita introducirse en su psicología (Molina Foix, 1965:374).

En los años cincuenta y sesenta, dadas las restricciones a la libertad de expresión que impiden una aproximación crítica a la realidad en textos de carácter referencial, el discurso crítico realista de *Objetivo*, *Cinema Universitario* o *Nuestro Cine* también considera valiosas las películas que aluden veladamente a la realidad presente o pasada. Los comentarios sobre *Novio a la vista* (Luis García Berlanga, 1954), *Muerte de un ciclista*, *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem 1956), *La venganza* (Juan Antonio Bardem 1958), *La caza* (Carlos Saura, 1966) o *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1966) (Artigas, 1954; González Egido y De Prada, 1955; González Egido, 1959; Bilbatúa, 1966) están llenos de advertencias al lector sobre su *verdadero* sentido, sus alusiones veladas e incluso su configuración alegórica. Por ejemplo, respecto a *Muerte de un ciclista*, González Egido y De Prada afirman que “el problema que en realidad se aborda en *Muerte de un ciclista* es la descripción crítica de la actitud vital de toda una generación

perteneciente a la clase media ante determinada circunstancia histórica". Según los autores,

el protagonista pertenece a una generación que estaba en plena juventud, cuando comienza la guerra. [...] Todo acaba con la guerra. Y todo empieza de nuevo. Sin embargo, hay en el momento el vago sentimiento de un engaño. Mientras unos hacían la guerra en las trincheras, otros la hacían en la retaguardia. Juan era de los que luchaban en el campo, mientras alguien le quitaba la novia y mientras su cuñado se buscaba un puesto en la nueva situación (González Egido y De Prada, 1955: 71).

El limitado número de lectores de estas revistas, y por tanto su escasa peligrosidad, les permite ciertas audacias intolerables en otros ámbitos de la cultura. También pueden insinuar que los defectos de películas como *Los jueves, milagro* (Luis García Berlanga, 1957) se deben a la censura: "¿Puede ser de Berlanga ese final? ¿Son dignas de Berlanga muchas otras cosas?" (Juyol, 1958: 15).

5. CONCLUSIONES

Las revistas de cine son esenciales para el estudio de la cultura del cine, la cinefilia o los estudios de recepción. Esto ha despertado el interés de los investigadores, que recurren a las publicaciones cinematográficas como documentos y objetos de análisis. Sin embargo, muchos de los estudios se centran en publicaciones individuales con cierta contextualización, sin abordarlas desde una perspectiva holística que atienda a las líneas de continuidad que subyacen en sus páginas. Este trabajo ha contribuido a suplir este vacío centrándose en el análisis y la evolución de los discursos cinéfilo, teórico, analítico y crítico en las revistas cinematográficas publicadas bajo el franquismo. Cada uno de estos discursos plantea una manera particular de abordar el cine, tiene unas características y funciones específicas, y está condicionado por el contexto de falta de libertad de expresión bajo la dictadura.

Los diferentes tipos de textos sobre cine no pueden considerarse compartimentos estancos. El objetivo del discurso cinéfilo es fortalecer el vínculo emocional entre las audiencias y las estrellas o las películas. Para ello recurre a la crítica, ya que permite la selección de obras y directores a los que rendir culto. La teoría sustenta el análisis y la crítica. Aunque el objetivo de esta última es la evaluación, emplea en su argumentación en muchas ocasiones al análisis. Además, el análisis de la industria y las instituciones españolas deriva con frecuencia en crítica. Esto no quiere decir que los discursos sobre cine no puedan identificarse, sino que sus fronteras son volubles.

Pueden establecerse dos líneas de continuidad claras en los discursos sobre cine bajo el franquismo en función de si se aborda el cine más por su vínculo con la sociedad (aproximación heterónoma) o de manera aislada (aproximación autónoma) (figura 2). La primera se encarna en la inmediata posguerra en la teorización sobre la identidad del cine español y los efectos desde las revistas intervencionistas próximas a la dictadura (*Primer*

Plano y Radiocinema). El hecho de que la crítica sustentada en la teorización de la identidad del cine español tome por referente a *El escándalo* —con planteamientos claramente inscritos en el nacionalcatolicismo—, olvide rápidamente *Raza* y no atienda con tantos honores a otras películas militaristas posteriores, responde a la modulación de los límites de lo decible y lo visible por parte del régimen en un sentido acorde con la evolución de los acontecimientos en la Segunda Guerra Mundial. También supone un incremento de poder por parte de los católicos en las luchas con otros sectores de la dictadura interesados en la cultura y la propaganda, como los falangistas, más cercanos a los fascismos.

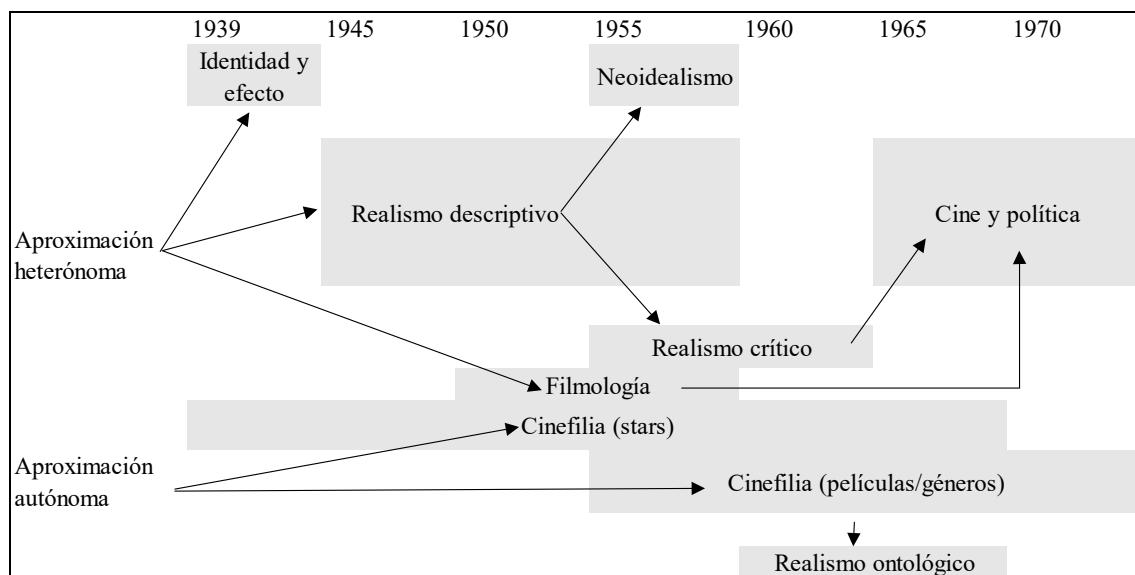


Figura 1. Evolución de los discursos sobre el cine

A finales de los años cuarenta y, sobre todo, en la primera mitad de los cincuenta, el realismo descriptivo incide en el vínculo entre el cine y la realidad social. Este realismo es suscrito por grupos con intereses tan diferentes en la cultura como los falangistas, los católicos, los disidentes y los opositores. Todos ellos están interesados en la renovación del cine español, tal como lo demuestran en las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales celebradas en Salamanca en 1955. A partir de estas, sin embargo, el realismo descriptivo evoluciona hacia el realismo crítico (*Cinema Universitario* y *Nuestro Cine*), por parte de la crítica de izquierdas, y hacia el denominado neoidealismo y la apropiación católica de directores como Fellini y Bergman (*Revista Internacional del Cine*, el primer *Film Ideal* y, en parte, en *Cinestudio*).

El realismo, superado en otros países por las nuevas corrientes cinematográficas, no es ajeno a la situación del momento. El control de la dictadura sobre el acceso mediático a la realidad empuja a sectores disidentes y opositores a suscribir unos supuestos que estrechan la relación entre el cine y la realidad social. Esto se lleva al extremo con la crítica alegórica, que valora positivamente las películas que tratan desde la alusión temas

inabordables o plantean interpretaciones alternativas a las de la dictadura sobre los mismos.

El neoidealismo y la promoción y apropiación de películas con reconocimiento internacional, aunque no aborden cuestiones relacionadas con el catolicismo, tampoco es ajeno al pensamiento católico del momento sobre el cine y los medios, que busca mejorar su imagen deshaciéndose de la censura y el anatema. La imposibilidad de sintonizar el pensamiento católico y la evolución del cine moderno, de sostener el vínculo edificante entre las películas y la realidad filtrada por el catolicismo, empuja a las revistas que lo suscriben a encerrarse en sí mismas, a orientarse hacia posiciones autónomas. Esta evolución es apreciable en *Film Ideal* a partir de los años sesenta. Pero *Documentos Cinematográficos*, publicada por el cineclub del Colegio Mayor del Opus Dei Monterols de Barcelona, ya nace en 1960 centrada en posicionamientos autónomos, y en concreto la cinefilia.

Más recorrido tiene la filmología. Difundida desde *Revista Internacional del Cine*, se propone como un compendio de herramientas para comprender el funcionamiento del cine con los objetivos de formar en la apreciación a los católicos y convertirlo en un instrumento de proselitismo. Algunos de sus supuestos teóricos y, sobre todo, la voluntad de tratar con rigor el hecho filmico y cinematográfico, tienen un amplio recorrido en revistas muy politizadas de la transición (*La Mirada* y *Contracampo*, por ejemplo) desde posiciones ideológicas muy diferentes. Estas últimas son el antecedente de las publicaciones académicas sobre cine.

La aproximación autónoma toma cuerpo en la cinefilia y en el realismo ontológico. La perspectiva cinéfila centrada en las películas surge en el segundo *Film Ideal* (a partir de 1961) y en *Documentos Cinematográficos*, y se centra en el placer que generan las películas y su contribución al conocimiento de la obra de sus autores. Cualquier otra consideración es irrelevante, rechazándose explícitamente la relación entre cine y la realidad social, al menos tal como la plantean los realismos descriptivo y crítico. La cinefilia estelar ya se había configurado en las revistas generalistas desde los años veinte, y, tras un periodo de crisis en la década de los setenta, se recupera en los ochenta. El realismo ontológico difiere sustancialmente de los otros realismos. No se basa en la capacidad de la representación de generar conocimiento sobre la realidad social, sino en estrechar el vínculo entre representación y percepción de la realidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIRRE, A. (1957). “Tres tomas de vistas”. *Encuadre* 7, 12-13.
- AGUIRRE, J. (1957). “El cine y sus estilos”. *Film Ideal* 4, 23.
- ALLEN, R. Y GOMERY, D. (1985). *Film History. Theory and Practice*. New York: McGraw-Hill.
- AMO, ÁLVARO DEL (1967). “9 cartas a Berta”. *Nuestro Cine* 62, 64-66.

- AMO, ANTONIO DEL (1946). “El drama cotidiano en el cine español”. *Imágenes* 14, 5.
- ____ (1947). “Necesidad de un cine de aventuras que sirva de escuela para abordar el gran cine humano y realista”. *Imágenes* 23, 4-5.
- ARANZUBIA, A. (2007). “Vida y milagros de una revista de combate. *Contracampo* (1979-1987)”. En *Contracampo. Ensayos sobre teoría e historia del cine*, J. Talens y S. Zunzunegui (eds.), 13-24. Madrid: Cátedra.
- ARANZUBIA, A. Y NIETO-FERRANDO, J. (2013). “Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70”. *Secuencias* 37, 62-82.
- ARISTARCO, G. (1961a). “Las 4 fases del cine italiano de posguerra”. *Nuestro Cine* 4, 27-33.
- ____ (1961b). “Rocco: Del neorrealismo al realismo crítico”. *Nuestro Cine* 5, 23-26.
- ARTIGAS, F. S. (1954). “Novio a la vista”. *Objetivo* 3, 32-34.
- AUMONT, J. Y MARIE, M. (1990). *Analisis del film*. Barcelona: Paidós
- BAECQUE, A. (2003). *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*. Paris: Fayard.
- BAECQUE, A. Y FREMAUX, T. (1995) “La cinéphilie ou l'invention d'une culture”. *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire* 46, 133-142
- BILBATUA, M. (1966). “Nueve cartas a Berta”. *Nuestro Cine* 52, 6-7.
- BILTEREYST, D. & VAN DE VIJVER, L. (2021). *Mapping Movie Magazines. Digitization, Periodicals and Cinema History*. London: Palgrave Macmillan.
- BUCETA, R. (1964). “Reflexiones para mejor entender”. *Film Ideal* 140, 196-198.
- BURVENICH, J. (1954). “El silencio, de Ingmar Bergman”. *Cinestudio* 21, 15-19.
- BUSE, P. Y TRIANA-TORIBIO, N. (2022). “Letters to Belvedere. Participatory cinephilia in late Francoism”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 23.2, 129-146.
- CAPARRÓS LERA, J. M. (2000). *Cinema y vanguardismo. Documentos Cinematográficos y el Cine-Club Monterols (1951-1966)*. Barcelona: Flor de Viento.
- CASETTI, F. (2005). *Teorías del cine, 1945-1990*. Madrid: Cátedra
- CASETTI, F. Y DI CHIO, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CASTRO-ARINES, J. DE (1944). “Notas para una plástica del cine”. *Cine Experimental* 1, 19-28.
- COBOS, J. (1957). “Almas sin conciencia”. *Film Ideal* 6, 4-5.
- COHEN-SEAT, G. (1946). *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*. Paris: Presses Universitaires de France.
- COMA, J. ; GUARNER, J. L. Y RIPOLL, J. (1962). “La nueva frontera de la crítica. Documentos Cinematográficos”. *Documentos Cinematográficos* 13, 7-9.
- COMPANY, J. M. Y TALENS, J. (1981). “Las cenizas del sentido. Acerca de *Cantando bajo la lluvia*”. *Contracampo* 23, 59-65.
- CRESPO, A. (1958). “Sencillamente, la vida”. *Encuadre* 15, 3-4.
- DE RIVAS (1941). “Temas para el cine español”. *Primer Plano* 50, s. p.

- DECORDOVA, R. (2001). *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press.
- DRAPER, J. (1964). “Editorial”. *Ensayos de Cine* 1, 3-4.
- DUARTE, J. I. (2018). *Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas. Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal (1930-1960)*. Oporto: Universidade do Porto.
- DUCAY, E. (1953). “La obra de Zavattini (Notas para una interpretación)”. *Objetivo* 1, 9-19.
- ERICE, V. (1964). “Realismo y coexistencia”. *Nuestro Cine* 27, 21-25.
- FERNÁNDEZ CUENCA, C. (1942). “El imperio de lo espiritual en el cine”. *Primer Plano* 114, s. p.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1945). “Valor literario del cine”. *Primer Plano* 222, s. p.
- FRAGUAS SAAVEDRA, A. (1943). “Cinematografía con misión hispánica”. *Primer Plano* 129, s. p.
- GARCÍA ATIENZA, J. (1956). “En busca del neorrealismo integral”. *Cinema Universitario* 4, 20-23.
- GARCÍA CARRIÓN, M. (2013). *Por un cine patrio. Cultura Cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia: PUV.
- GARCÍA ESCUDERO, J. M. (1954a). “Los problemas del cine español (I)”. *Objetivo* 2, 17-23.
- _____. (1954b). “Los problemas del cine español (II)”. *Objetivo* 3, 7-14.
- _____. (1954c). *La historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*. Salamanca: Publicaciones del Cine-Club del SEU de Salamanca.
- _____. (1957). “El neorrealismo y lo sobrenatural”. *Film Ideal* 13, 10-11.
- _____. (1967). *Una política para el cine español*. Madrid: Editora Nacional.
- GARCÍA, E. Y LLINÁS, F. (1971). “Godard, una aventura política”. *Nuestro Cine* 105, 29-39.
- GEMELLI, A. (1952). “Psicología y cine”. *Revista Internacional del Cine* 2, 24-26.
- GENETTE, G. (2001). *Umbrales*. Madrid: Siglo XXI.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E. (1943). “El secreto español de *El escándalo*”. *Primer Plano* 163, s. p.
- GONZÁLEZ, F. (2004). “El discurso sobre la técnica en *Primer Plano*, 1940-1945”. *Secuencias* 19, 113-141.
- GONZÁLEZ EGIDO, L. (1959). “Crítica de películas: *La venganza (Los segadores)*”. *Cinema Universitario* 9, 62-67.
- GONZÁLEZ EGIDO, L. Y PRADA, J. DE (1955). “*Muerte de un ciclista*”. *Cinema Universitario* 2, 72-78.
- GONZÁLEZ EGIDO, L.; GUTIÉRREZ, J. M. Y MARCOS, J. (1962). “Conversación con Carlos Saura”. *Cinema Universitario* 16, 15-26.
- GUARNER J. L. (1962). “Las gafas de Parménides (algunas reflexiones acerca de la crítica y su ejercicio)”. *Film Ideal* 104, 530-534.

- ____ (1964). “Trampa para Catalina, de Lazaga”. *Film Ideal* 140, 206.
- GUBERN, R. (1963). “¿Qué es el realismo cinematográfico?”. *Nuestro Cine* 19, 4-13.
- HERNÁNDEZ EGUILUZ, A. (2009). *Testimonios en huecograbado. El cine de la Segunda República y su prensa especializada (1930-1939)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- HERRERO, M. (1943). “Tradición cinematográfica española”. *Primer Plano* 154, s. p.
- JAUSS, J. R. (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- JIMÉNEZ GONZÁLEZ, X. (2025). “El modelo de crítica cinematográfica en la primera etapa de *Dirigido por...* (1972-1989)”. *Documentación de las Ciencias de la Información* 48, 7-19. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5209/dcin.100457> [22/05/2025].
- JULLIER, L. (2006). *¿Qué es una buena película?* Barcelona: Paidós.
- JULLIER, L. ET LEVERATTO, J. M. (2010). *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*. Paris: Armand Colin.
- JUYOL, J. (1958). “Los jueves milagro, pudo ser”. *Arte Nuevo* 2, 14-15.
- LANDÁBURU, F. (1957). “Con Fellini y con Cabiria en Génova”. *Film Ideal* 9, 20-21.
- LOWRY, E. (1985). *The Filmology Movement and Film Study in France*. Ann Arbor: UMI Research Pres.
- LOWSON, I. (1957). “El free cinema”. *Cinema Universitario* 6, 19-21.
- LUKÁCS, G. (1966). *Problemas del realismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- LUNDERS, L. (1952). “Influencia del cine en la infancia”. *Revista Internacional del Cine* 6, 85-88.
- MCDONALD, T. J. & LANCKMAN, L., eds. (2019). *Star Attractions: Twentieth-Century Movie Magazines and Global Fandom*. Iowa City: University of Iowa Press.
- MARIAS, M. (1974). “Stanley Donen”. *Dirigido por* 18, 1-13.
- MARTÍN DESCALZO, J. L. (1962). “El problema de la fe en los personajes de *El séptimo sello*”. *Cinestudio* 3, 30-24.
- MINGUET BATLLORI, J. M. (1998). “La regeneración del cine como hecho cultural durante el primer franquismo (Manuel Augusto García Viñolas y la etapa inicial de *Primer Plano*)”. En *Tras el sueño. Actas del Centenario (VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine)*, J. Cerdán y J. Pérez Perucha (coords.), 187-201. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- MOLINA FOIX, V. (1965). “Pedro Lazaga, hoy (A propósito de *Dos chicas locas, locas*)”. *Film Ideal* 169, 374-376.
- ____ (1968). “Cineastas independientes, una tendencia del cine español”. *Nuestro Cine* 77-78, 68-76.
- MONLEÓN, J. (1966). “Eceiza y los problemas del nuevo realismo”. *Nuestro Cine* 51, 33-38.
- MONTERDE, J. E. (2001). “Hacia un cine franquista. La línea editorial de *Primer Plano* entre 1940 y 1945”. *Cuadernos de la Academia* 9, 59-82.

- ____ (2003). “La recepción del ‘nuevo cine’. El contexto crítico del NCE”. En *Los “Nuevos Cines” en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, C. F. Heredero y J. E. Monterde (eds.), 103-119. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- MORENO, F. (1963). “*Fresas salvajes*”. *Cinestudio* 7, 10.
- MORIN, E. (1972). *Las stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa.
- MOSTAZA, B. (1940). “El cine como propaganda”. *Primer Plano* 10, s.p.
- MUÑOZ SUAY, R. (1953). “En busca de un tiempo vulgar”. *Objetivo* 1, 20-24.
- NIETO-FERRANDO, J. (2009). *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939-1962)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca
- ____ (2012). “La reflexión y la crítica católica en la prensa cinematográfica bajo el franquismo. Del nacional-catolicismo a Ingmar Bergman”, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 18.2, 855-873. Disponible en línea: https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2012.v18.n2.41051 [22/05/2025].
- ____ (2013). *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- ____ (2016). “André Bazin en Marte. La exasperación del realismo ontológico como paradigma crítico en la revista *Film Ideal* y el cine de Pedro Lazaga”. *L'Atalante*, 22, 143-153. Disponible en línea: <https://doi.org/10.63700/299> [22/05/2025].
- ____ (2017). “La revista *Cine en 7 Días* (1961-1973) y la crisis del *Star-System*. Imágenes, personajes e historias de las estrellas en la prensa cinematográfica”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 23.1, 489-503. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5209/ESMP.55609> [22/05/2025].
- ____ (2019). “La prensa cinematográfica española como fuente y objeto de la historia del cine. Análisis y evolución de sus contenidos (1910-2010)”. *Historia y Comunicación Social* 24.1, 237-258. Disponible en línea: <https://doi.org/10.5209/hics.64493> [22/05/2025].
- NIETO-FERRANDO, J. Y MONTERDE, J. E. (2018). *La prensa cinematográfica en España, 1910-2010*. Valencia: Shangrila.
- ORTEGO MARTÍNEZ, O. (2013). “Cine, realismo y propaganda falangista: un ejemplo en la revista *Primer Plano*”. En *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*, M. A. Ruiz Carnicer (ed.), 394-407. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico.
- PASOLINI, P. P. (1965). “Crítica y cine nuevo”. *Nuestro Cine* 46, 50-58
- ____ (1967). “Lenguaje e ideología en el film”. *Nuestro Cine* 65, 47-54.
- PELAYO, A. (1969). “*La vergüenza*, de I. Bergman”. *Cinestudio* 76, 11-12.
- PÉREZ MERINERO, C. Y PÉREZ MERINERO, D. (1975). *Del cinema como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema (1932-1935)*. Valencia: Fernando Torres.
- RAMOS ARENAS, F. (2016). “Film Criticism as a Political Weapon. Theory, Ideology and Film Activism in *Nuestro Cinema* (1932-1935)”. *Historical Journal of Film Radio and Television* 36.2, 214-231. Disponible en línea: <https://doi.org/10.1080/01439685.2016.1167466> [22/05/2025].

- ____ (2024). *Enfermos de cine. Una historia cultural de la cinefilia en España, 1947-1967*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- RODRÍGUEZ SANZ, C. (1966). “Pesaro año II. Segunda muestra internacional de cine nuevo”. *Nuestro Cine* 54, 41-55.
- ____ (1967). “Notas previas para una autoconciencia estética del cine del tercer mundo”. *Nuestro Cine*, 60, 23-31.
- ROMERO, F. (1975). “El cine amateur. Apunte histórico sobre una triste realidad”. *Cinema 2002* 1, 53-55.
- ROMERO-MARCHENT, J. (1943). “Cinema Nacional. ¡Arriba la cinematografía española!”. *Radiocinema* 83, s. p.
- ____ (1944). “Cinema Nacional. Panorámica”. *Radiocinema* 96, s. p.
- ____ (1945). “Cinema Nacional. Consideraciones ante el proceso actual”. *Radiocinema* 111, s. p.
- S. F. (1942a). “Invención de la luz española”. *Primer Plano* 87, s. p.
- ____ (1942b). “Exaltación de lo Castizo”. *Primer Plano* 85, s. p.
- SAGASTIZABAL, J. (1963a). “Un arte vivo”. *Film Ideal* 115, 131-135.
- ____ (1963b). “Cine de actores. Un arte creativo”. *Film Ideal* 125, 460-470.
- SAN MIGUEL, S. (1964). “Notas sobre el nuevo realismo italiano”. *Nuestro Cine* 27, 14-20.
- SÁNCHEZ, A. (1941). “Trascendencia y misión de la hora española”. *Primer Plano* 53, s. p.
- SEGUÍ, J. L. (1975). “Primeras cuestiones”. *Cinema 2002* 4, 60-61.
- STAIGER, J. (2005). *Media Reception Studies*. New York / London: New York University Press.
- TOMÁS, M. (1941). “Novela o teatro”. *Primer Plano* 63, s. p.
- TRIANA-TORIBIO, N. (2014). “Film Cultures in Spain’s Transition: the ‘Other’ Transition in the Film Magazine *Nuevo Fotogramas* (1968-1978)”. *Journal of Spanish Cultural Studies* 15.4, 455-474.
- TUBAU, I. (1983). *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- URBANO, R. de (1943). “El triunfo de la fe española”. *Primer Plano* 160, s. p.
- VINCENDEAU, G. (2000). *Stars and Stardom in French Cinema*. London / New York: Continuum.
- VV. AA. (1963). “Documentos y los autores”. *Documentos Cinematográficos* 16-17, 26-42.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 13/01/2025
Fecha de aceptación: 18/07/2025