

# LA APROPIACIÓN DE LA NOVEDAD

## *La prensa cinematográfica española ante el cine moderno (1956-1971)*

Jorge Nieto

El análisis de la crítica y la reflexión sobre cine en la prensa cinematográfica presupone un acceso privilegiado a la recepción de las películas, aunque requiere considerar sus propias particularidades y al hecho de que, junto a esta recepción, implica la producción de un texto para su difusión pública. La recepción crítica supone la valoración, sujeta ésta a unos paradigmas más o menos explícitos y consensuados y a un repertorio, es decir, la parte accesible y susceptible de ser comentada de la totalidad del cine. El repertorio permite acotar el campo de lo criticable y las variables que lo definen son de muy diversa índole: desde las políticas culturales, de distribución y exhibición del cine, hasta la acción de la censura, la cultura cinematográfica del crítico o, evidentemente, los propios paradigmas, dado que establecen el marco de los objetos susceptibles de ser comprendidos dentro del mismo y los criterios para su valoración y análisis. Los cambios en el repertorio están sujetos a la modificación de los factores que lo pautan y limitan.

Nos interesan en este trabajo —necesariamente introductorio— los paradigmas, los supuestos sobre el cine que rigen de manera formal o informal el ejercicio de la crítica, así como los métodos consensuados para su correcta aplicación; en concreto los derivados de las propuestas católicas acerca del cine, el realismo y la cinefilia, y cómo a partir de estos las revistas españolas se apropian del cine moderno entre 1956 y 1971. Las fechas que acotan este trabajo responden a la aparición de *Film Ideal* y al momento en que deja de publicarse *Nuestro Cine*.

### LA APROPIACIÓN CATÓLICA Y LAS "BUENAS PELÍCULAS"

Sin duda una de las primeras publicaciones en plantearse la actitud a tomar frente al cine moderno es *Revista Internacional del Cine*, e influye de manera importante en la primera etapa de *Film Ideal* y de *Cinestudio*. La revista concreta las disposiciones de



la Oficina Católica Internacional del Cine (OCIC), expuestas en sus diferentes congresos y reuniones, que discurren desde las posiciones reaccionarias hasta las regeneracionistas respecto al medio cinematográfico, del anatema a la atención a sus posibilidades para el proselitismo: dos tendencias recurrentes en el pensamiento católico sobre la pantalla desde prácticamente el nacimiento del cine. Uno de los temas frecuente en estos congresos —de hecho, centra el celebrado en París en 1958—, y por tanto en la revista, son las denominadas “buenas películas”, su promoción y estímulo.

La cuestión que se plantea es si dichas “buenas películas” deben estar inspiradas en el dogma, las tradiciones y los valores morales que difunde la Iglesia (ARANGUREN, 1952; MYLE, PAOLELLA, BARBERO, 1952; BOULTING, 1952; FLIPO, 1952; SPEAIGHT, 1952) o si es posible incluir entre éstas títulos que no compartan explícitamente estos principios, aunque pueda inferirse de ellos cierta sintonía. La respuesta viene con la justificación de Pierre d’André (D’ANDRÉ, 1955), redactor jefe de la edición francesa de *Revista Internacional del Cine*, de los galardones que la OCIC concede en los festivales internacionales. Según el autor, estos premios, más que a la película religiosa, están destinados a recompensar aquella que “*esté centrada sobre un problema humano, cuya solución se adapte a la moral cristiana (aunque no se haga directamente referencia o llamamiento a ésta) [...], en la medida en que el mensaje que la película contiene presuponga todo un sustrato cristiano. Provocando la adhesión del público a tal mensaje, sin unirlo desde un principio con un postulado religioso, se puede esperar que una libre reflexión llevará al espectador a reconocer, más tarde o más temprano, que no hay otro humanismo más auténtico que el humanismo cristiano.*”

D’André reconoce, por otra parte, que muchos católicos no entienden los premios otorgados, más aún si dejan de lado los temas religiosos, y *Revista Internacional del Cine* en muchas ocasiones tiene que justificarlos. Sucede, por ejemplo, con *Las noches de Cabiria* (Le notti di Cabiria; F. Fellini, 1957), que recibe una mención especial de la OCIC en el X Festival de Cannes (1957), sometiéndose a un análisis exhaustivo en el número 30 (S.F., 1957), donde intentan explicarse sus valores espirituales.

Es posible detectar entre 1955 y 1959 cierta sintonía entre las películas reconocidas en los festivales internacionales y las “buenas películas”. En 1955, por ejemplo, la Mostra de Venecia concedió el León de Oro a *La palabra* (Ordet; C. Th. Dreyer, 1955), que desde la reflexión cristiana —aunque no católica— refleja “*el triunfo de la fe*”, según Cebollada (1955:48). La coincidencia entre los premios católicos y los oficiales serán plenas con *Marty* (id.; D. Mann, 1955), *Doce hombres sin piedad* (*Twelve Angry Men*; S. Lumet, 1957) y *El general de la Rovere* (*Il generale della Rovere*; R. Rossellini, 1959), y *Revista Internacional del Cine* elogiará estas películas y el buen criterio de los jurados. *El general de la Rovere*, por ejemplo recibe el galardón de la OCIC por suponer “*un*

*testimonio de una revitalización personal, de la que no está ausente el elemento espiritual y religioso. Al contacto de la fraternidad y del sufrimiento heroicamente aceptado al servicio de una gran causa, se despierta en el alma de un vil estafador el sentido de un ideal que le llevará hasta el sacrificio de su vida*" (BERNARD, 1959:41).

*El general de la Rovere* había sido premiada en Venecia en 1959. Ese mismo año, Cannes otorgó su Premio Internacional a *Nazarín* (L. Buñuel, 1959), que generó mucho desconcierto entre los críticos católicos (Centro Católico de Orientación Cinematográfica Pío XI, 1959:45), y un año más tarde a *La dolce vita* (F. Fellini, 1960), donde, además, era presentada *La aventura* (L'avventura; M. Antonioni, 1960), igualmente cuestionadas. Los críticos católicos solo podían rescatar del certamen *El manantial de la doncella* (Jungfrukällan; I. Bergman, 1960), considerada por Carlos María Staehlin (1961:55), tras justificar sus escenas más escabrosas, como "*la victoria del cristianismo sobre el paganismo, no por destrucción, sino por conversión, es decir, una victoria según el auténtico espíritu cristiano, gracias a la inmolación de una víctima inocente y a una milagrosa intervención de Dios*".

El idilio entre *Revista Internacional del Cine*, el cine moderno y los principales festivales de cine es, por tanto, efímero. Pero la consigna de promocionar las películas aprovechables desde la ética y la moral católicas, preferiblemente sin aferrarse a hagiografías o temas propios, protagonizan buena parte de las páginas de las revistas *Film Ideal* y *Cinestudio*, que centran su atención, además, en dos directores concretos: Federico Fellini e Ingmar Bergman.

*Film Ideal* hereda en un primer momento los supuestos de *Revista Internacional del Cine*, y lleva a cabo una extensa campaña de promoción de las películas de Fellini hasta convertirlas en un referente inapelable para los católicos. La campaña arranca con la buena acogida de *Almas sin conciencia* (Il Bidone, 1955) (COBOSa, 1957), a la que sigue la celebración del Oscar recibido por *La Strada* (1954) —también había sido premiada en Venecia y galardonada por la OCIC (APA, 1957; COBOSb, 1957)— y tendrá su clímax con *Las noches de Cabiria* (LANDÁBURU, 1957 y 1958). Todo ello conduce a García Escudero a concluir que Fellini es el máximo exponente de la evolución que está viviendo el cine italiano, denominada por algunos "*neorrealismo 'hacia arriba' o neoidealismo, donde se puede vislumbrar una realidad superior a la terrena*". Los puntos de partida de su cine, considera el autor, son idénticos a los del neorrealismo, pero su mensaje "*lo eleva Fellini hasta el plano sobrenatural. Sin ser él católico, su cine es una esplendorosa manifestación de esa 'otra realidad', de la cual afirma que es compatible con el neorrealismo*". Esto puede apreciarse, por ejemplo, en *La Strada*, "*ese Ladrón de bicicletas del reino del espíritu*" (GARCÍA ESCUDERO, 1957; vid. MARTÍNEZ, 1957). Pero las alabanzas a la obra de Fellini se acaban con *La dolce vita* (1960), demasiado ambigua para ser aprovechada por los críticos católicos.

Puede afirmarse, de hecho, que es la aparición de la desconcertante *La dolce vita*, coincidente con la crisis del primer intento por parte de los católicos de apropiarse de la modernidad a través de los premios en los festivales y de su difusión en la crítica y la reflexión, lo que empuja a atender a la obra de Ingmar Bergman. Su cine “trascendente” es introducido en España por Carlos María Staehlin desde la Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos<sup>1</sup>. *El séptimo sello* (Det sjunde inseglet, 1957) y *El manantial de la doncella* arman un gran revuelo en la segunda época de *Film Ideal*. José María García Escudero (1961) llegó a resumir la postura mantenida por algunos críticos católicos y de izquierdas ante ambas películas señalando que “*todo lo que es auténtico y, por auténtico, fuerte, se le hace amargo a su dulzona sensibilidad [...] Lo malo es que, del lado contrario, están los que rechazan esos mismos platos, porque no les parecen demasiado amargos; porque los encuentran poco materiales*”. Los primeros “*conciben un cine superficialmente moral, pero se resisten a admitir un cine que nos enfrente nada menos que al misterio de la divinidad*”; los segundos, más impresionados con las películas que abordan problemas sociales, rechazan su contenido y su estilo, considerado simbolista y expresionista. Para el autor, el expresionismo era un molde que podía llenarse de cualquier tema, entre ellos el social y el religioso. Bergman apostaba por este último, y García Escudero concluía su artículo con una reflexión que amplificaba la resonancia del cineasta sueco: “*Algo debe significar que al cine estrictamente social haya sucedido el de quienes, desencantados de que socialmente se puedan remediar todos los males que nacen de la condición humana y que ningún paraíso en la tierra podrá curar. La diferencia es que unos, como Dreyer, Bresson y Fellini, buscan el remedio en Dios, y otros, como Antonioni, se limitan a desesperar. Bergman es un Antonioni que busca a Dios.*” *Film Ideal* apuesta por reconocer y apropiarse temporalmente del cine de Bergman, aunque con el tiempo irá deshaciéndose de sus preocupaciones religiosas.

La crítica católica encuentra también acomodo en *Cinestudio*. De hecho, puede decirse que son los títulos apoyados por la OCIC los que marcan una parte importante de la agenda de esta revista. Sorprende, sin embargo, el caso de Robert Bresson, cineasta muy apreciado por los católicos desde los años cincuenta y cuyas películas en la década siguiente y principios de los setenta serán premiadas por esta institución en la mayor parte de los festivales importantes, que no merece una atención equiparable desde las páginas de

---

<sup>1</sup> Staehlin sería el responsable de la manipulación que sufrirá la banda sonora de sus películas, como ha señalado Juan Miguel Company (1990:9-10), para ensalzar el milagro divino de *El manantial de la doncella* o, mediante doblaje, enfatizar la “causa suprema” que rige el destino de Isak Borg en *Fresas salvajes* (Smultronstället; 1957). El propio Staehlin (1962) defenderá en *Film Ideal* la fidelidad al original del doblaje en español de *El séptimo sello*, y concluía señalando que “*ignoramos por qué razón muchos quieren negar a Bergman una religiosidad que el mismo confiesa.*”

*Cinestudio*, y cuando esta se produce será a regañadientes. Sucede con *Procès de Jeanne d'Arc* (1962), tildada por Luis Mamerto López Tapia de simple y deshumanizada en el número 10 (1963). El comentario venía motivado por el premio de la OCIC en Cannes en 1962, la concesión del Lábaro de Oro en la Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid en 1963 y la retrospectiva que este último festival dedicaría al cineasta. Más benévola es la entrevista que la revista recoge en el número 63-64 (1967) con motivo del premio de la OCIC en Cannes a *Mouchette* (1967), justificado en su introducción por la manera en que era retratada justamente *Mouchette*, perteneciente a “esa raza de violentos que Dios prefiere a los pecatos”. Lo que el jurado apreciaba era “la ternura que ha puesto el autor en este personaje, mostrándolo a nuestra vista como se le podría ver desde la altura, a la luz de las ‘Beatitudes’”.

Especial mención merece Pasolini, en concreto su *El evangelio según San Mateo* (Il vangelo secondo Matteo, 1964). El extenso y elogioso comentario de Avelino Velasco, aparecido en el número 28 (1964), destaca los premios que la OCIC le ha concedido, y sobre todo uno muy especial, “el Premio OCIC de los OCICs”, a las películas ya galaronadas por esta institución, para más adelante resumir los puntos por los que había sido merecedora de este honor: es fiel al evangelio, supera con creces a películas anteriores sobre la vida de Cristo, representa las enseñanzas sociales de la Sagrada Escritura y puede suscitar un rico debate. Todo ello conduce al autor a afirmar que “si nosotros los cristianos no favorecemos la exacta comprensión y el éxito de este film, perderemos una feliz ocasión de apostolado [...] ¿Será mucho aventurar esta conclusión: el film de Pasolini, nacido en una conciencia marxista, es un instrumento apologético digno de servir a la extensión del reino de Dios?”. Con todo, la principal virtud era su replanteamiento de las hagiografías, denostadas y consideradas excesivamente beatas hasta el momento por los mismos católicos dentro de los esfuerzos por emplear el cine con fines proselitistas, y el hecho de estar realizada por un intelectual alejado del catolicismo —la película es presentada como “un magnífico film cristiano hecho por un marxista”—.

Pero es Bergman quien centra la atención. La primera película que merece el comentario detallado de *Cinestudio* es *El séptimo sello*. En el número 3 (1962) José Luis Martín Descalzo (1962) considera que el tema recurrente en la filmografía del cineasta sueco es “la derrota del racionalismo y el triunfo de las fuerzas irracionales”, y en esta película queda concretado en la búsqueda infructuosa de pruebas de la existencia de Dios: “El caballero busca el sentido de la vida; busca también —evidentemente— a Dios. Pero [...] no busca la fe en Dios, sino su evidencia”. Lo significativo es que la película está en sintonía, según el autor, con el triunfo de la irracionalidad en la cultura occidental desde el principio del siglo XX frente a la fría racionalidad decimonónica. La religión, sobre todo el arte en relación con ella, ha vivido este cambio, “y así, frente a un arte

religioso [...] apologético [...] hemos asistido en finales del siglo XIX y a lo largo del XX al avance de un arte religioso que [...] ha exaltado los caminos no puramente racionales de lo religioso. Como ejemplo típico de todo ello señalemos que los grandes personajes religiosos de la novela o el cine actuales nunca han destacado por su fuerza apologética, por su personalidad robusta en lo humano, sino por una serie completamente opuesta de factores: su infantilidad, su fuerte debilidad, su misteriosa luz interior, su desconcertante presencia de Dios, hasta desembocar muchas veces [...] en algo que racionalmente podríamos llamar locura.” Martín Descalzo pone como ejemplo la Gelsomina de *La strada*. Con todo, lo interesante de este artículo es que para justificar la apertura de la crítica católica a películas alejadas de los temas estrictamente católicos recurre a situar la evolución de una parte importante del pensamiento occidental en una senda coincidente con la irracionalidad religiosa.

*Fresas salvajes* acrecienta la consideración de Bergman como un “realizador metafísico y angustiado, a la búsqueda de Dios y la Trascendencia”, tal como resume Juan Miguel Company (1990:10) al abordar la recepción crítica de las películas del cineasta en *Cinestudio*. Y esta apreciación la sustenta José María Pérez Lozano (1963) justamente en la manipulación del doblaje que atribuía los acontecimientos que había vivido Isak Borg a la *motivación suprema* en lugar de a las más humildes casualidad o causalidad. Según Fernando Moreno (1963), la cuestión que aborda la película es la búsqueda de la paz espiritual, concedida por Dios al anciano al final de su camino. En *Los comulgantes* (*Nattvardsgästerna*, 1963), el clímax de esta manera de aproximarse a las películas de Bergman, también se abordaría como el “silencio de Dios” (MARTIN, 1963). Esta película compondrá junto a *Como en un espejo* (*Sasom i en spegel*, 1961) o *El silencio* (*Tystnaden*, 1963) una suerte de trilogía sobre “*la estructura religiosa de la personalidad humana [...] la vida humana como estructura abierta a los otros y como confrontación con lo trascendente*” (PELAYO, 1969). Pero incluso cuando Bergman escapa a los sentidos atribuidos por los críticos católicos a sus películas, se apela a su complejidad y a la necesidad de la instrucción del espectador para poder entenderla. Así sucede con el comentario a *El silencio* de Jos Burvenich (1964). El autor considera que la polémica suscitada por la película equivale a la generada tras el estreno de *La dolce vita*, y también responde a un visionado pacato, poco instruido, que ha motivado la incompreensión e incluso la irritación de muchos católicos. Ello es debido, afirma Ángel Llorente (1964), al erotismo de algunas escenas y a la complejidad de la tesis filosófico-religiosa que contiene, y la resume afirmando que “*Dios existe, porque El silencio es el mundo sin Dios, o es el mundo simplemente; solo que Dios no se manifiesta dulce y bondadosamente. Dios no habla y este silencio de Dios son [...] los odios. [...] En lo más profundo del lodo, Bergman ve la gracia de Dios*”. Pero el autor apunta también las características más

terrenales de la trilogía que concluye con esta película: el número reducido de personajes y escenarios, espacio temporal muy limitado y la sobriedad formal. Es lo que “la crítica francesa ha denominado ‘cine de cámara’”, que no debe confundirse, por sus características, con un teatro filmado.

La crítica católica de *Cinestudio* intentará mantener dentro de su campo de acción a un cineasta tan prestigioso como Bergman, y ello a pesar de tener que emplear grandes dosis de retórica para hacer digeribles aspectos difícilmente aceptables de sus películas. Con todo, tras *El silencio* esta manera de ejercer la crítica entra en crisis; incluso es curioso como Adolfo Bellido (1968) introduce su comentario a *Persona* (1966) con un reconocimiento de la ambigüedad del sentido, donde destaca la capacidad de muchas películas, y en concreto las del cineasta sueco, de producir “lecturas divergentes”, subjetivas, construidas por los espectadores, lo que supone reducir la apropiación católica del sentido a una más de las muchas posibles. En esta dirección, Pérez Lozano insiste en el número 69 (1968), monográfico dedicado a la religión y el cine, en la necesidad de los críticos católicos de ampliar sus horizontes, dado que para un espectador cristiano toda película puede contener valor religioso, y ello “resulta tan evidente en *El acorazado Potemkin* como en *Ordet*; la razón de los marineros sublevados es tan válida como el milagro de *Dreyer*”. Ello conducirá a aceptar lo anatematizado poco tiempo antes. Así sucede, por ejemplo, con *Nazarín*, que en este mismo número monográfico recibe la atención de José Luis Garcí y Ángel Llorente (1968) con motivo de la Mención Especial en la Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos de Valladolid en 1968 y la concesión del premio convocado por la *Cinestudio* en este mismo certamen.

#### LA APROPIACIÓN REALISTA

Uno de los debates más interesantes en la crítica cinematográfica de los años sesenta es la diferenciación entre descripción y narración en lo referente al realismo. La primera se vincula al realismo naturalista, al neorealismo superficial en su retrato de ciertas situaciones sociales; la segunda al realismo crítico, a la posibilidad de, mediante ciertas estrategias narrativas, mostrar las estructuras profundas que subyacen a las manifestaciones más evidentes. Algunas revistas de los años cincuenta llegan a convertir los supuestos del primero en paradigma desde el que ejercer el comentario, que además puede ser asumido por posturas de izquierda —*Objetivo* o *Cinema Universitario*— o, ya lo hemos visto, católicas —*Film Ideal*—. El realismo crítico toma cuerpo en *Nuestro Cine*.

Ahora bien, el problema es que el referente para el realismo crítico son las propuestas del crítico literario marxista Lukács, autor conocido por ejemplificar sus planteamientos

con la literatura decimonónica y su rechazo a la modernidad de las vanguardias, que considera formalistas y burguesas, en un momento en que el cine moderno —y más en concreto los nuevos cines— se caracteriza, entre otras cosas, por hacer evolucionar —incluso revolucionar— las maneras más convencionales de narrar. Lukács es introducido en *Nuestro Cine* a través de las aportaciones de Guido Aristarco, cuyos textos son muy ilustrativos respecto a sus concepciones teóricas. Así, por ejemplo, en su análisis sobre el cine realista italiano de posguerra (ARISTARCO, 1961a), plagado de referencias a la literatura decimonónica, distingue entre la tendencia descriptiva y la narrativa, encarnadas por Zavattini-De Sica y Visconti respectivamente: “Zavattini, cuyo estilo podríamos definir como ‘neozoliano’, es un gran cronista de la vida pública italiana [...]: especifica el fenómeno tal como aparece, lo expone mediante simple descripción, conjuga el presente. Visconti, cuyo estilo es ‘neobalzaquiano’ [...] relata. No se limita a presentar el fenómeno; analiza su esencia, conjuga el pasado y el presente y observa el futuro: ve ‘de dónde’ y el ‘hacia’”<sup>2</sup>. Ahora bien, Fellini y Antonioni están siguiendo un camino diferente. El primero destruye la razón, “la soledad de sus personajes está ligada a una tendencia de la vanguardia decadente, a la condición humana juzgada como eterna e inmutable, diametralmente opuesta a la soledad momentánea, contingente, dialéctica, propia del realismo crítico: lucha por una solución humana y eficaz, pero es una lucha sin perspectivas, excepción hecha de una perspectiva mística. Para Fellini, el mundo es inmutable, el único movimiento posible al hombre se sitúa fuera de la Historia, se verifica en la intimidad del hombre poniéndole en relación, en tanto que individuo, con el “Individuo Absoluto”. Así, *Zampanò* en *La strada*, *Augusto* en *Il bidone*, *la prostituta* de *Le notti di Cabiria* no tienen otro recurso que alcanzar la “Gracia” o el “Milagro”.

Antonioni comparte este irracionalismo, pero su postura es laica y parte de la consideración de que “el hombre está solo en la sociedad, no existe relación entre el objeto y el sujeto ni entre el Individuo y el Individuo Absoluto”. Aristarco es contundente a la hora

---

<sup>2</sup> Aristarco profundiza en estas cuestiones a propósito de *Rocco y sus hermanos* (Rocco e i suoi fratelli, 1960) (1961b): “La realidad no es sólo la superficie del mundo externo tal cual es inmediatamente percibido, los fenómenos momentáneos; es más decisivo el reflejo de lo que es que el de lo que aparece, la esencia del fenómeno que su exterioridad. La profundización comprensiva de la esencia es uno de los presupuestos indispensables para que surjan auténticas obras realistas. El naturalismo se limita a la descripción del fenómeno, al presente; el realismo revela la esencia del fenómeno, indica el dónde y el cuándo; el naturalismo se contenta con la reproducción de lo cotidiano; el realismo aspira a la máxima profundidad y comprensión, indaga, penetrando lo más posible en los momentos sustanciales velados tras la superficie [...]. El naturalismo está ligado a lo “medio”; el realismo a lo “típico”. Lo “medio” transforma la representación literaria de la vida en movimiento en una descripción de estadios relativamente inmóviles, la acción llega a perder toda función real en el conjunto de la obra, que se limita a la simple descripción de los acontecimientos de todos los días. Lo “típico” viene caracterizado por el hecho de que en ello convergen y se intercalan en contradictoria unidad todos los trazos salientes de aquella unidad dinámica en la cual la verdadera literatura realista refleja la vida: todas las contradicciones más importantes —sociales, morales y psicológicas— de una época”.

de afirmar que, si bien el cine de ambos directores es “*artísticamente interesante por sus confluencias decadentes, por su volver, más o menos directamente a Dreyer (Fellini), de otro a Bergman (Antonioni), [...] no tiene nada en común con el neorrealismo y el realismo*”.

Las opiniones de los críticos de *Nuestro Cine* coinciden en la valoración de Visconti con Aristarco, pero marcan distancias con claridad en su apreciación sobre el alejamiento del realismo de Antonioni. En ocasiones, como sucede con José Luis Egea en “Entre el neorrealismo y el futuro” (1962), la condición realista de sus películas queda reducida a una ambigua comprensión total de la “dialéctica autor-realidad”. Esta imprecisión puede verse también en los atributos que le aplica Alfonso Sastre al caracterizar su filmografía como “neorrealismo interior” (SASTRE, 1961) o en la consideración de Erice (1963), con motivo de *El eclipse* (*L'eclisse*; M. Antonioni, 1962), de que es un renovador de los métodos realistas, superador de los moldes estilísticos del neorrealismo y se ajusta a las circunstancias socioculturales de la Italia del milagro económico. A ello habría que añadir su capacidad para retratar la decadencia de la burguesía y una forma de narrar ajustada a la novela más actual, aunque al mismo tiempo sea capaz de desarrollar la capacidad expresiva del medio fílmico hasta extremos impensables.

Justamente es Erice el que aporta una de las reflexiones más sugerentes sobre el tema en “Realismo y coexistencia” (1964). El futuro director sitúa la evolución del cine en relación con los cambios históricos más inmediatos en el ámbito político y social, y en concreto en la denominada coexistencia pacífica. Así, al analizar el cine realista se pregunta si no “*se tratará de enriquecer el realismo con sistemas estéticos que nacen de la sociedad burguesa*”, si el cine del momento no debería caracterizarse por la coexistencia de dos estéticas contrapuestas. Son los más importantes directores italianos los que han captado la necesidad de adecuar el realismo a la Historia. Erice apuesta por una concepción abierta del realismo que permita asumir las novedades formales que están desarrollándose en estos momentos, y para ello acude a la autoridad de Bertolt Brecht: “*No es la idea de estrechez, sino la de amplitud, la que conviene al realismo. La realidad misma es amplia, variada, llena de contradicciones. No son las formas externas las que hacen que un escritor sea realista. Si observamos de cuantas maneras se puede describir la realidad, veremos que el realismo no es una cuestión de forma. [...] La verdad puede ser liquidada de muchas maneras y expresada, también, de variadísimas formas.*”

Poco tiempo más tarde, y ante la inadecuación del realismo crítico tal como se venía pensando a partir de los planteamientos de Lukács para aproximarse a los nuevos derroteros del cine, Julio C. Acerete (1967) sitúa buena parte de la modernidad cinematográfica —en concreto las películas de Michelangelo Antonioni, Joseph Losey, Chris Marker, Francesco Rosi, Luchino Visconti y Valerio Zurlini— bajo los supuestos brechtianos.

Como puede apreciarse, el debate sobre el realismo tiene como referente el cine italiano. La opinión respecto a la *Nouvelle Vague* es muy diferente, y viene marcada por las aportaciones de José Monleón. En el número 8 (1962), por ejemplo, el crítico considera *Jules y Jim* (Jules et Jim; F. Truffaut, 1962), *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*; J.L. Godard, 1961), *Una vida privada* (*Vie privée*; L. Malle, 1962) o *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*; A. Resnais, 1961) carentes de compromiso ideológico, ajenas a su tiempo y confusas, aunque muestren talento desde el punto de vista formal. Es reconocida su rebeldía respecto al cine previo, su ruptura con los planteamientos de producción y las maneras habituales de hacer cine o su conexión con la cultura cinematográfica, pero es rechazada “su insolidaridad. Su pensamiento pequeño burgués. La idea de que el arte y el compromiso se excluyen. La N. V. ha hecho en este terreno un daño atroz, porque, fuera de sus fronteras, ha servido de bandera a los ‘cinematografistas’, a los que no querían saber nada de nada ‘que no fuese de cine’”.

Poco a poco, sin embargo, aparecen algunos tímidos intentos de reconocer la importancia del movimiento francés; incluso son achacados los primeros posicionamientos al desconocimiento. Es muy significativo que la proyección de un ciclo en Filmoteca Nacional dedicado a este cine viniera comentada en el número 38 (1965) por un texto de César Santos Fontenla titulado “Ante un primer contacto con la nouvelle vague”. En la siguiente entrega (1965) aparece “La ‘Nouvelle Vague’ en la Filmoteca Nacional”, cuestionario pasado a José Luis Egea, Víctor Erice y José Monleón para calibrar la importancia del movimiento. Egea reconoce, dada la pobreza cultural de España, que “en cierta medida, todos nos hemos inventado un poco la N.V., y por ello la crítica realista ha pecado en ocasiones de doctrinarismo, y la crítica metafísica se ha ‘elevado’ a las alturas del más selecto nirvana. El resultado siempre ha sido inválido”. Erice va más lejos al señalar que los expertos en la estética realista han cambiado su actitud ante lo que hasta ese momento era considerado, siguiendo los planteamientos de Lukács, una manifestación más la vanguardia decadente. Por suerte esta actitud estaba quedando atrás, y “la cuestión [...] es que la problemática estética que algunas obras de la nouvelle vague nos propone puede ayudarnos [...] a dilucidar el concepto de realismo y a la aplicación práctica de una metodología analítica”.

Ahora bien, la revitalización definitiva se produce con la deriva hacia el cine político de alguno de sus directores. Ello puede apreciarse en “Godard, una aventura política” (1971), donde Emiliano García y Francisco Llinás analizan la evolución de su cine. Los autores comienzan con una reflexión sobre las relaciones entre cine y política, negadas, como indican, por el idealismo burgués. En la lucha política, el cine “no trata en ningún momento de lograr una toma efectiva del poder y su consiguiente transformación, sino solamente ser un elemento coadyuvante a que dicha transformación sea efectiva”.

Al hablar de “cine”, continúan, en realidad nos referimos a un tipo concreto, el cine-espectáculo, oscureciendo la existencia de aquel que va más allá, como el cine marginal o underground. El cine-espectáculo busca la alienación de la clase a la que se dirige. El propósito de un cine revolucionario será intentar invertir esta función ideológica, pero *“hasta ahora, 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. [...] Este mismo proceso puede advertirse en los movimientos ‘progresistas’ del cine americano, los nuevos cines de las democracias populares, o incluso, a un distinto nivel, en el controvertido ‘nuevo cine español’”*. Un cine revolucionario lo será siempre que *“trate de destruir radicalmente toda concepción feudal, burguesa, pequeño-burguesa, liberal, individualista, nihilista, la del arte por el arte, aristocrática, pesimista, decadente, y toda aquella que vaya en contra de los intereses populares”*. Supondrá también *“una inversión de los valores y de las normas por las cuales hasta ahora se ha regido el medio de expresión cinematográfico, incluso en los autores conscientemente ‘progresistas’”*.

Según los autores, Godard ha discurrido desde unas películas carentes de compromiso a la práctica del cine revolucionario: *“Se ha desplazado entre dos polos: 1) Individualismo, conciencia de que se dirige a (y es consumido por) un público burgués (masoquista) a quien hay que hostigar, molestar, violentar en sus sistemas de valores (incluyendo el código tradicional cinematográfico), hacia (2) conciencia de clase, ignorancia total del público burgués, análisis materialista de una serie de hechos (situaciones) políticos, didactismo (consecuencia directa de lo anterior)”*. Hay, por tanto, continuidad entre ambas etapas, y en la segunda, a su quebranto de los códigos, su rechazo de los valores y normas establecidos, aunque sea más intuitivo que racional, añadirá la conciencia política. Todo ello toma cuerpo en la ruptura con la historia, con los elementos dramáticos, dado su carácter enajenante, y en la falta de enmascaramiento de la condición fílmica de las películas.

A partir del cine de Godard, García y Llinás adelantan algunos puntos claves del debate que protagonizará la crítica con posterioridad. Por una parte, el hecho de que el cine es uno más de los campos de la batalla política; por otra, que esa lucha se ejerce sobre todo en el ámbito del lenguaje. El problema ya no es describir o narrar, el naturalismo de las apariencias, de lo superficial, o el realismo crítico que escarba hasta encontrar las causas profundas, si no romper con la manera de narrar y representar convencional. De poco sirve aproximarse a la realidad si con ello permanecen intactos los fundamentos del Modo de Representación Institucional.

Estas reflexiones, pronto sustentadas con el instrumental analítico de la semiótica y un marxismo más preciso, tienen también un antecedente en las aproximaciones a los

nuevos cines en Latinoamérica, orientados hacia la búsqueda de un lenguaje propio, apegado a la realidad sociocultural de los diferentes países, antiimperialista, nacionalista, ideológicamente comprometido y militante. Se parte de la ineffectividad de sustituir unos contenidos impropios por otros propios y comprometidos sin operar una revolución formal, sin lograr modelos de representación autóctonos ajenos a los impuestos desde el exterior. Todo ello viene acompañado de una importante reflexión teórica, en especial en el *Cinema Novo* brasileño, y la voluntad de trascender las fronteras latinoamericanas para convertirse en el modelo a seguir por las cinematografías de los países del denominado Tercer Mundo. Los nuevos cines latinoamericanos discurren en paralelo a las experiencias europeas y norteamericana, y están influidos por ellas, pero con una importante carga ideológica muy atractiva para los redactores de *Nuestro Cine*, y ello a pesar de que las nuevas propuestas latinoamericanas renegaban del realismo, al menos del neorrealista y del socialista difundido desde la Unión Soviética.

La primera referencia documentada sobre los otros nuevos cines viene de la mano de Carlos Rodríguez Sanz en el número 60 (1967) con "Notas previas para una autoconciencia estética del cine del tercer mundo", primera entrega de la serie "Cine en el Tercer Mundo". El autor parte de la necesidad de evaluar estos cines en función de criterios propios, dado que el valor de los productos culturales no puede medirse por comparación con los occidentales: *"El valor en sí de una estilística dependerá de su correlación con el ámbito cultural general de la civilización en que se produce. [...] La función del crítico [es] rechazar categorías culturales que considerándose universales son locales, y formular en contraste con aquellas las propias"*.

En el ámbito de la producción ello conlleva la necesidad de crear una estética propia, *"una estética de los países proletarios frente a la estética de las sociedades industriales"*, un arte diferenciado y con procesos evolutivos autónomos: *"[La] primera fase del proceso de concienciación del artista subdesarrollado será, por tanto, nacionalista [...]. Una conciencia del subdesarrollo llevará implícito el rechazo de una moral prestada, unas apariencias culturales artificiales y superpuestas, una organización heterónoma y unas formas políticas de regulación social impuestas. El rechazo de toda influencia colonizadora, la reversión a lo autóctono, supondrá la violenta repulsa hacia la oligarquía local, en la que encarna y mediante la que se mantiene aquélla. Un cine del subdesarrollo será en principio necesariamente proletario y campesino, pues sólo en las clases económicamente menos favorecidas se encontrará la particularidad nacional. La obra del cineasta deberá por tanto arraigar [...] en la cultura popular."*

El hecho de que el cine del subdesarrollo nazca en entornos con escasa tradición cinematográfica puede ser una ventaja, un incentivo para crear unas maneras de hacer propias que busquen su identidad en la cultura popular. Ahora bien, hay antecedentes

de este cine en la producción soviética de los años veinte, en el neorrealismo e incluso en algunas películas de Jean Rouch, Pier Paolo Pasolini o Joris Ivens: “*En España, La caza, de Carlos Saura, en su compleja elementalidad, [es] un excelente exponente del cine del subdesarrollo*”.

El cine del subdesarrollo discurrirá de la crítica social a la revolución. Con todo, Rodríguez Sanz señala que se manifiesta fundamentalmente de dos maneras, “*como cine de resistencia o de liberación al servicio de un proceso de autoconciencia (actitud que podría tipificar el actual cine brasileño), y como un cine específicamente revolucionario, es decir, al servicio del proceso de transformación de la naturaleza y de las relaciones humanas y de producción tipificable en el actual cine cubano*”. Respecto al primero, en este mismo número y el siguiente (1967) —segunda entrega de “Cine del Tercer Mundo”— aparece “Cine brasileño”, de Manuel Pérez Estremera, donde el crítico aborda los condicionantes socioculturales, políticos e históricos que le afectan, la situación previa a la aparición del *Cinema Novo* y los directores que lo protagonizan: Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Roberto Farias o Glauber Rocha. En cuanto a la producción revolucionaria, las primeras referencias al cine cubano las aporta el director y crítico de esta nacionalidad Eduardo Manet, que en el número 44 (1965) repasa la situación creada por la revolución, la fundación del ICAIC y dividirá la evolución de este cine en tres etapas: la primera bajo la influencia del neorrealismo de Zavattini, la segunda caracterizada por la repercusión de la renovación que irradian la *Nouvelle Vague* y las películas de Antonioni, y una tercera donde a los realizadores ya reconocidos —Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea— aparecen nuevos nombres como Jorge Fraga, Roberto Fandiño, Fausto Canel, José Massip, Fernando Villaverde, Manuel Octavio Gómez, Alberto Roldan o el propio Eduardo Manet.

#### LA APROPIACIÓN CINÉFILA

Uno de los caballos de batalla de la teoría y la reflexión sobre el arte marxistas es la lucha contra el denominado idealismo estético, y sobre todo uno de sus axiomas más extremos: la imposibilidad de comprender el misterio de la creación y de la obra, su resultado. En el cine el idealismo conduce a la cinefilia, al amor al cine por encima de todas las cosas, que adquiere una de sus concreciones más reconocibles en la década de los cincuenta en la revista francesa *Cahiers du cinéma* y cuyos ecos llegan a publicaciones españolas como *Documentos Cinematográficos*, la segunda etapa de *Film Ideal* y a algunas entregas de *Dirigido por*. En sus manifestaciones más extremas, la crítica insiste en la imposibilidad de explicar, y con ello acabar con la magia, una película y plantean

como única solución la admiración y el culto, pues el cine más que analizarlo hay que amarlo: anteponen, por tanto, el sentimiento amoroso a la razón analítica.

En la segunda etapa de *Film Ideal* la cinefilia viene acompañada por el paradigma “autor/puesta en escena” y la reflexión sobre la modernidad cinematográfica. Como es conocido, el primero se sustenta en la consideración del director de cine como un equivalente del artista o del escritor. Con ello busca un sujeto responsable detrás del film, con ciertas constantes estilísticas, temas exclusivos y maneras específicas de abordarlos, visiones del mundo personales. El autor queda constituido como categoría interpretativa y crítica capaz de establecer esquemas de aproximación a las películas, y se le distingue del artesano por su “puesta en escena”. Esta remite a la serie de elecciones del autor vinculadas a la manera en que toma cuerpo la película —puntos de vista elegidos, planos y su duración, la interpretación de los actores, etcétera— en estrecha relación con sus mundos personales y temas propios. Por otra parte, la noción de “modernidad” es ampliada hasta comprender, justamente sobre base de la evaluación de la puesta en escena y el estilo del autor, una parte destacable del cine americano; también cierto cine español más comercial, como el de Pedro Lazaga, en este caso a partir de la exasperación de las reflexiones de André Bazin sobre el realismo de los denominados “marcianos” (vid. GUARNER, 1962; MOLINA FOIX, 1965). *Film Ideal* demuestra la flexibilidad del concepto, no atado a un periodo histórico —el de los nuevos cines o sus antecedentes—, incluso su aplicación con carácter retrospectivo y su función como criterio de revalorización e integración en el canon, acompañado en este papel por la noción de “autoría”.

Con todo, la primera etapa de *Film Ideal* se apropia del cine moderno siguiendo los supuestos de los comentaristas católicos y la comparación con el neorealismo, norte de la crítica cinematográfica en estos momentos. Así, por ejemplo, Pérez Lozano desgrana las constantes apreciables en las películas de Jacques Tati en el número 11 (1957) haciéndolas pasar por el filtro de la retórica neorrealista, y encuentra un cineasta tierno, que prefiere los temas cotidianos y puede considerarse un realista cómico. El estreno de *Mon oncle* viene acompañado de las alabanzas de José A. Sobrino, que da unas gracias emocionadas al cineasta “*porque nos has enseñado en tu última película la lección inapreciable de contemplar la vida con ojos bondadosos y enamorados. De integrar en la familia del arte cristiano al “hermano sol” con el hermano automóvil. Porque has producido un film no sólo moralmente impecable, sino positivamente aleccionador: examen de conciencia de nuestra vida electronizada, irrespirable para los niños y los perros callejeros.*”

Respecto a la comparación con el neorealismo, también es reseñable el número 55-56 (1960), que recoge varios textos dedicados al *Free Cinema*, cuyas raíces son buscadas en las propuestas de Zavattini y en la escuela documentalista británica de John Grierson. El

cine de Lindsay Anderson, Karel Reisz y Tony Richardson ha constituido un revulsivo en el panorama británico, creando películas honestas, que bucean entre las vicisitudes de los británicos anónimos de finales de la década y rompen con los corsés de la industria. Ello de alguna manera ha influido en la *Nouvelle Vague*.

El panorama cambia cuando *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959) es presentada en Cannes en 1959 y recibe el premio de la OCIC. Su director, François Truffaut, representa a la “nueva ola” que, según Alfonso Sánchez (1959), dominará el cine del momento, sin renegar de un pasado cinematográfico estimable —“*Aceptan a Jean Renoir como maestro y rinden homenaje a Roberto Rossellini*”— y sus orígenes en el cine-clubismo y la crítica cinematográfica, especialmente gracias a André Bazin. Son jóvenes, aparecen en bloque y están revolucionando la producción cinematográfica reduciendo los costes al mínimo y haciendo cine sin estrellas. Junto a Truffaut deben destacarse los nombres de Claude Chabrol —*El bello Sergio* (*Le beau Serge*, 1958) y *Los primos* (*Les cousins*, 1958)— y de Louis Malle —*Los amantes* (*Les amants*, 1958)—.

Enrique M. Martínez (1959a), corresponsal de la revista en París, sin embargo, advierte de que la polvareda que han levantado estas películas oculta algunos aspectos oscuros de este ecléctico movimiento: “*En la ‘joven ola’ hay mucho bueno: sinceridad, sencillez, camaradería, arte, coraje, estilo. Y mucho malo: falta de elevación, de moral, de ideales claros, de esperanza*”. A continuación, parcela los nuevos directores desde el punto de vista moral en “limpios” —Truffaut, Rivette y Camus—, “ambiguos” —Chabrol, Resnais y Astruc— y “negativos” —Malle, Molinaro y Vadim—. El mismo autor (1959b) considerara *Los cuatrocientos golpes* una película “*de testimonio. En modo alguno un film moralizador al uso. Pese al premio de la OCIC, las imágenes son —diría que convenientemente— duras. Los fallos de ritmo, la imprecisión de muchos encuadres —demasiado fugitivos, incapaces de aprehender los volúmenes, demasiado nerviosos— y el excesivo preciosismo, impiden, tal vez, darle una calificación óptima. Pero, con todo, es un buen film*”. Justamente esos “errores de forma”, convertidos en “audacias”, son los que alaba Basilio Martín Patino cuando en el número 60 (1960) la revista someta a reevaluación el movimiento francés. También aprecia como valores positivos su revolución en la producción y la ruptura con las servidumbres comerciales, las marcadas diferencias entre los cineastas y el nuevo concepto de la profesión, entendido como una batalla por el cine de autor. Para el futuro cineasta, sin embargo, la *Nouvelle Vague* tiene mucho de oportunista y de erudición de “rata” de filmoteca. En ese mismo número 60 (1960), José María Pérez Lozano (PÉREZ LOZANO, 1960) destacará de la *Nouvelle Vague* “*su inmoralidad de mal gusto, grosera de vieja novela verde de kiosco. [...] Es la suya una inmoralidad totalmente lógica, porque está en la mala literatura que han aprovechado. [...] Con todo, el estilo de la N. V. se acerca a una ausencia de pensamiento que puede*

*llegar a una total vulgaridad. [...] No ha pasado aún, pese a todo, el empuje inicial de la N. V. Pero sí creemos que este empuje debe resolverse en un cine mejor, de raíz humana, de más carga ideológica, sin pedanterías y simplicidades.”*

Tras la salida de Pérez Lozano de *Film Ideal* en 1961 y después de unos meses de indefinición, entre 1962 y 1967 prácticamente solo el cine francés y las prácticas anticanónicas marcianas comparten espacio, aunque limitado, con el cine americano. La valoración que merece la *Nouvelle Vague* supone también una ruptura con la etapa anterior, cuando las dudas morales que despertaba llegaban a anteponerse a su relevancia en el panorama cinematográfico internacional. Ahora bien, las referencias al movimiento francés impregnan buena parte de los contenidos de la revista en estos momentos, más aún cuando los supuestos críticos que sus protagonistas habían esgrimido desde *Cahiers du Cinéma* están muy presentes ahora en *Film Ideal*; incluso en ocasiones la revista interrumpe su amor al cine americano con artículos y dossieres específicamente dedicados a la *Nouvelle Vague*, lo que permitirá rechazar las acusaciones de atender en exclusiva al cine americano.

Sucede con “Nouvelle Vague. 4 años de lucha (notas)”, texto de Juan Cobos publicado en el número 91 (1962), una detenida descripción de lo que ha supuesto desde finales de los cincuenta el cine de Truffaut, Godard o Chabrol en la cinematografía francesa, la diferente recepción crítica que han recibido, no exenta de filias y fobias, y cómo ha evolucionado. El texto viene arropado en este número y en el siguiente por entrevistas a cineastas vinculados de una u otra manera al movimiento. Los números 141 (1964) y 164 (1965) están también dedicados en parte al cine francés. En la introducción del primero, la redacción de *Film Ideal* señala, en evidente alusión a las acusaciones de americanismo, que “*la presencia de estos nombres, Demy, Franju, Godard, Malle viene a corroborar algo de lo que ya se ha hablado. Si en Film Ideal nos gusta el cine americano es por lo que sus películas tienen de cine-cine y sus realizadores de hombres capaces de dejar constancia de sí mismos y del mundo en que viven expresándose con medios puramente cinematográficos. En una dimensión completamente opuesta, los films de Demy, de Franju, de Godard o de Malle vienen a ser también cine-cine, y los cineastas han dejado igualmente constancia de sí mismos.*”

#### ¿Y LOS NUEVOS PARADIGMAS? (A MODO DE CONCLUSIÓN)

Tanto la reflexión sobre el realismo en *Nuestro Cine* como el paradigma “autor/puesta en escena” en *Film Ideal* coincide con la irrupción en la crítica cinematográfica europea de nuevos planteamientos teóricos orientados a la búsqueda del rigor, la científicidad y

la superación del impresionismo y el romanticismo autoral propio de la cinefilia. Estos planteamientos vienen estimulados por la eclosión del estructuralismo, concretado en la semiótica fílmica tal como la plantea Christian Metz en “Le cinema: Lange ou Langage?” (1964) y *Langage et Cinéma* (1971). Los primeros pasos de este proceso empiezan a apreciarse en *Cahiers du cinéma* entre 1963 y 1964 con la publicación de textos de Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes y Pierre Boulez, pero sobre todo destacan las mesas redondas celebradas desde 1965 en la *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema* de Pesaro con el objeto de dilucidar qué es el lenguaje fílmico, por donde pasan Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco, Galvano Della Volpe o Emilio Garroni. Dos años más tarde su objeto será el lenguaje y la ideología en el cine, y ello supone un primer paso hacia la posterior confluencia con el marxismo sometido a la revisión de Althusser. El Mayo del 68 francés es el punto culminante en el que la científicidad semiótica viene insuflada del pensamiento de una nueva izquierda y sus hermenéuticas de la sospecha. A partir de esta fecha, de hecho, el cine empieza a considerarse uno de los lugares de la lucha política. La clave reside en identificar la ideología que transcribe una película, no reducirla al reflejo de las estructuras y las luchas sociales.

Son contadas las referencias en las revistas españolas del momento a lo que está pasando en Europa. Solo *Nuestro Cine* reconoce tímidamente su importancia, pero es en una fecha tan tardía como 1971 cuando encontramos algún texto situado en su órbita, en concreto el ya mencionado “Godard, una aventura política”. De hecho, no será hasta entrada la década de los setenta cuando estas propuestas adquieren concreción en la crítica española, primero a través de algunas revistas tan singulares como *Comunicación XXI* y más tarde ya en las cinematográficas *Film Guía* y *La Mirada*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACERETE, J.C. (1967): “El cine después de Brecht”, *Nuestro Cine*, nº 59, pp. 39-48.
- APA (1957): “*La strada*. La obra maestra de Federico Fellini, ha conseguido lo más difícil: ser la película más premiada del mundo, y, a la vez, la más vista”, *Film Ideal*, nº 7, p. 2.
- ARANGUREN, J. L. (1952): “Los problemas católicos del cine”, *Revista Internacional del Cine*, nº 1, pp. 8-9.
- ARISTARCO, G. (1961a): “Las 4 fases del cine italiano de posguerra”, *Nuestro Cine*, nº 4, pp. 27-33.
- ARISTARCO, G. (1961b): “*Rocco* del neorrealismo al realismo crítico”, *Nuestro Cine*, nº 5, pp. 23-26.

- BELLIDO, A. (1968): “*Persona*, de Ingmar Bergman”, *Cinestudio*, nº 66, pp. 15-17.
- BERNARD, J. (1959): “Venecia. La nave, al General”, *Revista Internacional del Cine*, nº 35, p. 41.
- BOULTING, J. (1952): “La responsabilidad del cineasta”, *Revista Internacional del Cine*, nº 3, pp. 63.
- BURVENICH, J. (1964): “*El silencio*, de Ingmar Bergman. Juicio sobre un film polémico”, *Cinestudio*, nº 21, pp. 15-19.
- CEBOLLADA, P. (1955): “Arte y política en Venecia”, *Revista Internacional del Cine*, nº pp. 47-59.
- Centro Católico de Orientación Cinematográfica Pío XI (1959): “*Nazarín*, una película discutida”, *Revista Internacional del Cine*, nº 34, p. 45.
- Cinestudio* (1967): “Yo soy un pintor, dice Bresson”, *Cinestudio*, nº 63-63, pp. 44-45.
- COBOS, J. (1957a): “Almas sin conciencia”, *Film Ideal*, nº 6, pp. 4-5.
- COBOS, J. (1957b): “*La strada*”, *Film Ideal*, nº 8, p. 5.
- COBOS, J. (1962): “Nouvelle Vague. 4 años de lucha (notas)”, *Film Ideal*, nº 91, pp. 131-138 y 157.
- COMPANY, J. M. (1990): *Ingmar Bergman*, Cátedra, Madrid.
- D’ANDRÉ, P. (1955): “El premio de la OCIC”, *Revista Internacional del Cine*, nº 19, pp. 61-62.
- ERICE, V. (1963): “Eclipse en las conciencias”, *Nuestro Cine*, nº 18, pp. 8-11.
- ERICE, V. (1964): “Realismo y coexistencia”, *Nuestro Cine*, nº 27, pp. 21-25.
- EGEA, J.L. (1963): “Entre el neorrealismo y el futuro”, *Nuestro Cine*, nº 8, pp. 9-16.
- EGEA, J. L., ERICE, V. y MONLEÓN, J. (1965): “La ‘Nouvelle Vague’ en la Filmoteca Nacional”, *Nuestro Cine*, nº 39, pp. 44-58.
- Film Ideal* (1964): “Justificación de un número”, *Film Ideal*, nº 141, p. 219.
- FLIPO, E. (1952): “Espiritualidad del cineísta”, *Revista Internacional del Cine*, nº 7, pp. 8-9.
- GARCI, J. L. y LLORENTE, Á. (1968): “Sobre Luis Buñuel y su *Nazarín*”, *Cinestudio*, nº 69, pp. 25-28.
- GARCÍA, E. y LLINÁS, F. (1971): “*Godard*, una aventura política”, *Nuestro Cine*, nº 105, pp. 29-29.
- GARCÍA ESCUDERO, J. M. (1957): “El realismo y lo sobrenatural”, *Film Ideal*, nº 13, pp. 10-11.
- GARCÍA ESCUDERO, J. M. (1961): “Bergman y sus críticos”, *Film Ideal*, nº 86, pp. 5-9

- GUARNER, J.L. (1962): "El musical. Introducción al cine moderno", *Film Ideal*, nº 88, pp. 42-46.
- LANDÁBURU, L. (1957): "Con Fellini y con 'Cabiria' en Génova", *Film Ideal*, nº 9, pp. 20-21.
- LANDÁBURU, L. (1958): "Carta abierta a Federico y Giulietta", *Film Ideal*, nº 20, p. 20.
- LLORENTE, A. (1964): "Más sobre *El silencio*", *Cinestudio*, nº 21, pp. 20-21.
- LÓPEZ TAPIA, M. (1963): "De nuevo, Robert Bresson. Una helada genialidad", *Cinestudio*, nº 10, pp. 24-26.
- MANET, E. (1965): "El cine en Cuba", *Nuestro Cine*, nº 44, pp. 46-51.
- MARTIN, J. (1963): "Desde Suecia. Los comulgantes, otra película con problema, de Ingmar Bergman", *Cinestudio*, nº 7, pp. 28-28.
- MARTÍN DESCALZO, J. L. (1962): "El problema de la fe en los personajes de *El séptimo sello*", *Cinestudio*, nº 3, pp. 31-34.
- MARTÍN PATINO, M. (1960): "La Nouvelle Vague, ahora y desde nosotros", *Film Ideal*, nº 60, pp. 6 y 10.
- MARTÍNEZ, E. M. (1959a): "Polémica sobre 'joven ola'", *Film Ideal*, nº 34-35, p. 28.
- MARTÍNEZ, E. M. (1959b): "Antonio un antihéroe de este tiempo", *Film Ideal*, nº 34-35, p. 29.
- MARTÍNEZ, J. (1957): "Fellini y el neorrealismo", *Film Ideal*, nº 9, p. 27.
- METZ, C. (2002 [1964]): "El cine ¿lengua o lenguaje?", en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, vol. 1, Paidós, Barcelona, pp. 57-114.
- METZ, C. (1973 [1971]): *Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona.
- MOLINA-FOIX, V. (1965): "Pedro Lazaga, hoy (A propósito de *Dos chicas locas, locas*)", *Film Ideal*, nº 169, pp. 374-376.
- MONLEÓN, J. (1962): "Francia. Un estilo sin temática. Los últimos films de Truffaut, Godard, Malle y Resnais", *Nuestro Cine*, nº 8, pp. 3-8.
- MYLE, PAOLELLA, R. y BARBERO, A. (1952): "El cine y los temas religiosos", *Revista Internacional del Cine*, nº 1, pp. 23-25.
- PELAYO, A. (1963). "La vergüenza, de I. Bergman", *Cinestudio*, nº 76, pp. 11-12.
- PÉREZ ESTREMER, M. (1967): "*Cine brasileño*", *Nuestro Cine*, nº 60, pp. 34-47.
- PÉREZ LOZANO, J.M. (1957): "Tati, único", *Film Ideal*, nº 11, pp. 22-23.
- PÉREZ LOZANO, J.M. (1960): "La N V dos años después", *Film Ideal*, nº 60, p. 5.
- PÉREZ LOZANO, J. M. (1963): "Dos nuevos fascinantes films de Bergman", *Cinestudio*, nº 7, pp. 8-10.

PÉREZ LOZANO, J. M. (1968): "Pero ¿por qué ha de haber un cine religioso?", *Cinestudio*, nº 69, pp. 4-7.

RODRÍGUEZ SANZ, C. (1967): "Notas previas para una autoconciencia estética del cine del tercer mundo", *Nuestro Cine*, nº 60, pp. 23-31.

S.F. (1957): "Notas para una ficha filmográfica de *Le notti di Cabiria*", *Revista Internacional del Cine*, nº 30, pp. 55-58.

SÁNCHEZ, A. (1959): "Sobre la joven ola", *Film Ideal*, nº 33, pp. 7-8.

SANTOS FONTENLA, C. (1965): "Ante un primer contacto con la N. V.", *Nuestro Cine*, nº 38, pp. 50-51.

SASTRE, A. (1961): "Antonioni, fotografía de una noche", *Nuestro Cine*, nº 1, pp. 28-32.

SPEAIGHT, R. (1952): "La fe y el cine", *Revista Internacional del Cine*, nº 7, p. 10.

STAEHLIN, C. M. (1961). "El manantial de la doncella (*Jungfrukällan*)", *Revista Internacional del Cine*, nº 40, pp. 55-60.

STAEHLIN, C. M. (1962): "Nota sobre los diálogos de *El séptimo sello*", *Film Ideal*, nº 89, p. 89.

VELASCO, A. (1964): "El evangelio según san Mateo, de Pier Paolo Pasolini", *Cinestudio*, nº 28, pp. 28-31.