

# De las “stars” al estructuralismo. Evolución de la crítica y la prensa cinematográfica en Barcelona bajo el franquismo

Jorge NIETO FERRANDO  
nietojordi@filcat.udl.cat  
Universitat de Lleida

Recibido: 9 de septiembre de 2014

Aceptado: 10 de marzo de 2015

## Resumen

El presente artículo pretende abordar la prensa catalana cinematográfica bajo el franquismo, y dentro de ella la reflexión y la crítica de cine. El objetivo es aproximarse al análisis de algunas publicaciones representativas en función de sus contenidos, su público objetivo y los paradigmas críticos que suscriben. Respecto al cariz de sus contenidos y públicos, pueden establecerse dos grandes tipos de prensa cinematográfica: la prensa híbrida mayoritaria y la especializada. En lo referente a los paradigmas podemos encontrar en Cataluña, en líneas generales, tres: el realismo naturalista, la “política de los autores” y la cinefilia y el desarrollado a partir de la semiótica, el marxismo y, en cierta medida, el psicoanálisis.

**Palabras clave:** Cine, crítica cinematográfica, teoría del cine, prensa cinematográfica, stars, cinefilia.

## From Stars to Structuralism. The Evolution of Film Criticism and Film Magazines in Barcelona under Franco’s regime

### Abstract

This article aims to approach Catalan film magazines under Franco’s regime, and film criticism and reflection within this regime. The aim is to analyse several representative magazines according to their content, target audience and the criticism models they endorse. With regard to the slant of their contents and audiences, two main types of film magazines may be established: the majority hybrid press and the specialised press. In general, when referring to the models found in Catalonia, there are three: naturalism, the “authors’ policy” and cinephilia and the development based on semiotics, Marxism and, to a certain extent, on psychoanalysis.

**Keywords:** Cinema, film criticism, film theory, film magazines, stars, cinephilia.

### Referencia normalizada

NIETO FERRANDO, Jorge (2015): “De las “stars” al estructuralismo. Evolución de la crítica y la prensa cinematográfica en Barcelona bajo el franquismo”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Vol. 21, Núm. 1 (enero-junio), págs.: 145-160. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Las “stars” y el modelo generalista de prensa cinematográfica. 3. Paradigmas críticos y prensa cinematográfica especializada. 4. La especialización amateur y genérica. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

## 1. Introducción

El análisis de la crítica y la reflexión sobre cine en la prensa cinematográfica resulta de interés para los estudios sobre cine por diversas razones. En primer lugar, y sin ánimo de ser exhaustivo, supone un acceso privilegiado a la recepción de las películas, aunque siempre atendiendo a sus propias particularidades y al hecho de que, junto a esta recepción, implica la producción de un texto para su difusión pública. Desde el punto de vista diacrónico, el análisis empírico de la crítica permite apreciar la evolución en la valoración de las películas -la valoración es aquello que, en principio, di-

ferencia al discurso crítico de otros discursos producidos a partir de las películas, como el historiográfico o el analítico-, sujeta a unos paradigmas más o menos explícitos y consensuados desde el que es ejercida, y con ello muestra la variabilidad de la actualización y apropiación por parte del receptor -en este caso un crítico actuando en el marco de una institución crítica- de estas en contextos cambiantes<sup>1</sup>.

Por "paradigma crítico" debe entenderse la serie de supuestos sobre la naturaleza -"qué es" y, sobre todo, "qué debería ser"-, funcionamiento y función del cine que rigen el ejercicio de la crítica, así como los métodos consensuados para su correcta aplicación. En este caben desde las especulaciones o reflexiones más o menos consensuadas hasta las teorías en sentido estricto, con un cuadro conceptual y unas metodologías elaboradas, siempre que contengan una finalidad valorativa. La valoración de una película puede deducirse del propio texto crítico, ya la juzgue explícitamente o no, pero también de la entidad del crítico que la comenta -con su lugar en la institución crítica-, del espacio que se le dedica en la revista -ocupar un artículo independiente de la sección crítica, por ejemplo, es un indicio de su importancia- o de los textos que la acompañan: La "buena película" viene arropada por entrevistas a su director, análisis del conjunto de su obra, del género o el movimiento en que puede inscribirse, de películas de temática similar o de la misma nacionalidad, etcétera.

En relación con lo anterior, y en segundo lugar, la crítica, además de testimoniar la recepción, puede tener unas consecuencias importantes en ella: motiva la decisión de asistir a la proyección de una película -una de las funciones tradicionalmente atribuidas a la crítica-, condiciona al espectador en la elaboración de una parte de los significados sujetos a interpretación -más allá, por tanto, de la comprensión literal-, ya sean "implícitos" o incluso "sintomáticos" (*vid.* Bordwell, 1995: 25-26), y le permite detectar su especificidad en el marco de la producción de un cineasta, un género, un movimiento o el cine en general. La crítica ejerce de tamiz entre el cine y el público, y su eficacia -incluso su capacidad persuasiva- reside, entre otros factores, en la competencia atribuida por el lector/espectador al crítico y a la revista en la que publica.

En tercer lugar, más allá de la crítica y la reflexión sobre cine, las revistas cinematográficas sostienen en gran medida el culto a las *stars* y el fenómeno de la cinefilia. Las estrellas de cine, como señaló Edgar Morin, "son seres que participan a la vez de lo humano y lo divino, análogas en ciertos rasgos a los seres de mitologías o a dioses del Olimpo, que suscitan un culto, e incluso una especie de religión". La frontera entre espectáculo y vida desaparece con ellas, y sus vidas "reales" están en simbiosis con las de ficción (1972: 9-10). La estrella surge de la fusión entre interprete y papel,

<sup>1</sup> Para la tradición hermenéutica en los estudios sobre recepción de las obras de arte -Umberto Eco (*vid.* 1990: 23-28) considera que junto a esta también es destacable la proveniente de la semiótica y el estructuralismo, a la que habría que añadir la corriente etnográfica y sociológica, atenta más al receptor que a la interacción de este con los textos- la cuestión de la valoración es fundamental. De hecho, es posible considerar "la teoría de la recepción como un intento de definir las condiciones tanto internas como externas de los juicios de valor estéticos". Su objetivo sería "explicar en sus condicionamiento histórico-social las decisiones valorativas aparentemente arbitrarias" (Hohendahl, 1987: 33).

pues "los personajes del film contaminan las estrellas. Recíprocamente, la estrella contamina a sus personajes" (*ibid.*: 35). La estrella trasciende la pantalla e interactúa con otros ámbitos de la cultura de masas como la prensa, la fotografía, la literatura biográfica, además de "poner en juego todo tipo de relatos fuera del cinematográfico (relaciones sexuales, odios, ascensos y descensos vertiginosos, manías personales, leyendas, epopeyas)" (Sánchez Biosca y Benet, 1994: 5). Buena parte de los denominados *star studies* han atendido al papel determinante de las publicaciones periódicas en la constitución y mantenimiento del *star system*, inseparable de la actividad promocional y publicitaria de los estudios, cuyos materiales -fotografías, informaciones sobre el papel de los actores y actrices en las películas a promocionar, sobre su vida profesional e incluso con el tiempo también su "vida privada"-, además, nutren buena parte de sus páginas<sup>2</sup>.

Por cinefilia se entiende el amor al cine, ya sea practicado por el aficionado o por el crítico y el experto. El tema de la cinefilia ha sido retomado en la actualidad desde diferentes perspectivas, entre las que destacan los estudios sobre recepción de base sociológica o etnográfica, y en muchos de estos trabajos también aparece reconocido el indudable papel de las publicaciones periódicas en la generación y mantenimiento de esta pasión por el cine. Interesa aquí sobre todo la "cinefilia erudita", justamente la que ha quedado desbordada por el nuevo interés que el fenómeno despierta<sup>3</sup> y que adquiere una de sus concreciones más reconocibles en la década de los cincuenta en la revista francesa *Cahiers du cinéma*; más específicamente su incidencia en la crítica publicada en Cataluña desde los años sesenta, que es capaz de dotar, en convivencia con el paradigma "autor/puesta en escena", de unas características muy particulares a los textos críticos sometidos a su influencia. Como veremos más adelante, en sus manifestaciones más extremas estas críticas muestran la imposibilidad de explicar, y con ello acabar con la magia, una película *hermosísima* 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. Pero también destacan por la erudición fundamentada en la abundancia de datos. Justamente contra estas manifestaciones de la cinefilia, inscrita en la denominada "crítica idealista", se configura el nuevo paradigma crítico de cariz estructuralista que aparece en la década de los setenta.

Partiendo de estas consideraciones, el presente artículo pretende abordar la evolución de la prensa cinematográfica barcelonesa bajo el franquismo, y dentro de ella la reflexión y la crítica de cine. El objetivo es aproximarse a ciertas publicaciones representativas en función de sus contenidos, público objetivo y paradigmas críticos que suscriben. Respecto a los contenidos y a los públicos, es posible establecer dos grandes tipos de prensa cinematográfica: la prensa generalista mayoritaria -*Imágenes* (1945-1961), *Fotogramas* (1946-), *Cinema* (1946-1948), *Arcinema* (1952-1960) o

<sup>2</sup> Véanse, entre otros, Decordova, 1990; Sennett, 1998; Vincendeau, 2000; o McDonald, 2000.

<sup>3</sup> Sobre la "cinefilia erudita" véase Jullier y Leveratto, 2012: 135-169; Baecque, 2003a. Para una aproximación a la "cinefilia popular" y su relación con el fenómeno fan véase Jullier y Leveratto, 2012; o Staiger, 2005.

*Cine Mundo* (1952-1963)-, también puede denominarse "híbrida", caracterizada por combinar en el mismo espacio la atención a las estrellas con algunas reflexiones de cariz estético e ideológico sobre el hecho filmico y cinematográfico buscando contentar a todo tipo de espectadores, y la especializada -*Otro Cine* (1952-1975), *Documentos Cinematográficos* (1960-1963), *Ensayos de Cine* (1964), *Dirigido por* (1972-), *Terror Fantastic* (1971-1973) o *Film Guía* (1974-1977)-, cuyo objetivo es cubrir las necesidades de un público más interesado en ciertos contenidos alejados en ocasiones del cine *mainstream*, así como en la reflexión, la crítica e incluso, ya en los años setenta, la teoría y el análisis filmico, normalmente generado en el cineclubismo y otros canales alternativos a la exhibición comercial. En lo referente a los paradigmas podemos encontrar en líneas generales tres: el realismo naturalista -sobre todo en algunos textos puntuales de *Imágenes*-, aunque apenas sea un esbozo de lo que años más tarde tendrá una enorme repercusión en la crítica española, la política de los autores y la puesta en escena de orientación cinéfila -*Documentos Cinematográficos*, *Ensayos de Cine* y, en algunos momentos, *Dirigido por*- y el desarrollado a partir de la asunción de los supuestos de la semiótica, el marxismo y, en cierta medida, el psicoanálisis -la segunda etapa de *Film Guía*-.

## 2. Las "stars" y el modelo generalista de prensa cinematográfica

Las publicaciones cinematográficas han sido uno de los canales fundamentales para alimentar el culto a las *stars*, pues al permitir la "constante comunicación, oficial e íntima, con el reino de las estrellas, vierten sobre los fieles todos los elementos vivificantes de la fe: fotos, entrevistas, cotilleos, vidas noveladas, etcétera" (Morin, 1972:59). Este culto es ejercido fundamentalmente a través de la fotografía y la entrevista. Buena parte de las páginas dedicadas a las estrellas están confeccionadas para ser vistas antes que leídas. De ahí que reduzcan en ocasiones el texto escrito a pie de imagen. Las fotografías de las estrellas suelen ser retratos, y muchos de ellos primeros planos y planos medios. Esto concuerda con la consideración, heredada de las reflexiones de Bela Balázs (*vid.* 1972), de que resulta esencial la aparición de este tipo de planos en el cine para suscitar el fenómeno de la *star* cinematográfica, más allá del divismo teatral. Mientras en el teatro, donde actores y actrices reciben una adoración menor, la escena queda lejos y distanciada, el primer plano, por ejemplo, enfrenta cara a cara al espectador con el artista, aísla su personalidad, apariencia y especificidad (Walker, 1970: 5, en Dyer, 2001: 30-31).

Las entrevistas -también los reportajes y las biografías- aparentan el acceso a una pequeña parcela de la intimidad de la estrella, donde adquieren humanidad y cotidianidad, en especial cuando alcanzan la indiscreción y el cotilleo. La entrevista, el reportaje y la biografía convierten a las estrellas en ídolos del consumo ostentoso caracterizados por un estilo de vida desbocado, donde prima el ocio y el amor, narran el duro ascenso al olimpo y su lado amargo, ya sea por quedarse en el camino o no soportar la carga psicológica del estrellato, y contribuyen, junto a sus interpretaciones en las películas, a la creación de sus personajes sobre la base de tipos sociales, normas colectivas o conceptos idealizados sobre comportamientos, así como a la identificación del receptor con los mismos. La identificación es el primer paso para la

imitación -de ahí que las estrellas sean empleadas como reclamo publicitario tanto de sus películas como de todo tipo de productos-, para la transmisión de reglas y la influencia sobre el comportamiento de los públicos.

Muchas revistas deben al *star system* buena parte de su existencia y, al mismo tiempo, contribuyen a afianzar su glamour, siendo utilizadas con este fin por los departamentos de comunicación de las grandes productoras. Pero en realidad son escasas y efímeras las revistas dedicadas en exclusiva a las estrellas. Lo más habitual es la combinación entre reflexión, información, crítica y culto a las estrellas, aunque no siempre estos contenidos aparezcan de manera equilibrada. Incluso algunas publicaciones parten de la atención casi en exclusiva a los actores y actrices para reorientarse hacia el modelo generalista de prensa cinematográfica.

Así sucede con *Fotogramas* o *Cinema*. *Fotogramas* nace a finales de 1946 dedicada prácticamente en su totalidad a las estrellas. Tal como indica la primera entrega de "Mientras pasan 100 metros de celuloide" (Nadal-Rodó, 1946), que hace de editorial, la revista asume como objetivo -compartido con buena parte de las revistas del momento- prolongar en el papel la fascinación que despierta la pantalla cinematográfica. En los primeros años de su vida abundan las noticias breves del mundo de la cinematografía, las crónicas del extranjero, donde priman las provenientes de Hollywood -a través de agencias de prensa y en ocasiones firmadas por autoras y autores muy relevantes de la crónica de sociedad, como Sheilah Graham o Hedda Hopper-, argumentos de películas, referencias a los estrenos más esperados y críticas. Los textos dedicados a las estrellas atienden tanto a su vida profesional -proyectos, rodajes en marcha, problemas laborales, etcétera- como a la privada. Muchos de estos textos, sobre todo cuando adquieren la forma de entrevista o "autobiografía", presentan un tono de confianza esencial para el culto a las stars, en especial a la hora de abordar el precio de la fama o ciertas excentricidades de las estrellas. Con el tiempo irán apareciendo en sus páginas algunos artículos de fondo de cariz más crítico y reflexivo. Incluso en los años sesenta la revista será clave para la difusión del cine de la denominada "Escuela de Barcelona".

*Cinema* también nace en 1946 atendiendo casi en exclusiva a la actualidad de las estrellas y al comentario de las películas en cartel más relevantes, sobre todo si son norteamericanas, aunque pronto aumenta en sus páginas la presencia de artículos de corte reflexivo. Estos abordan la naturaleza del cine -tema muy frecuente todavía en las revistas cinematográficas, casi siempre deducida a partir de la comparación con las otras artes-, divulgan aspectos del proceso productivo de las películas, sobre todo en lo referente a sus temas y argumentos<sup>4</sup>, y se aproximan al pasado del cine, más desde la crónica que desde la historia -es el caso de la sección "Celuloide perdido"- . Con todo, lo más destacable de la revista es la atención especial dedicada a las películas relacionadas con Cataluña, ya sea por sus temas, el origen de sus directores o que estos desarrollen total o parcialmente su trabajo en este ámbito.

Más ajustadas y equilibradas en el modelo generalista de prensa cinematográfica estarán *Imágenes* y *Arcinema*. Ambas comparten buena parte de las características de las

---

<sup>4</sup> Véase, por ejemplo, Benítez de Castro, 1946; o Lasa, 1947.

anteriores, pero destacan, sin embargo, por algunos textos reflexivos muy singulares que, sobre todo en la primera, suponen un antecedente del paradigma que protagonizará la crítica en las publicaciones especializadas de los años cincuenta. Son esenciales en este sentido los textos del director Antonio del Amo. Sus primeras aportaciones analizan la situación del cine español de mediados de los años cuarenta, diferenciado a los directores advenedizos nacidos al calor de la nueva intervención del Estado en la industria del cine de los "maestros" -José Luis Sáenz de Heredia, Antonio Román y Rafael Gil- y del "realizador discreto, cargado de una gran voluntad" -Gonzalo Delgrás, Ignacio F. Iquino, Juan de Orduña o Edgar Neville- (1945). Pronto amplía la nómina de directores relevantes con los nombres de José Antonio Nieves Conde, Arturo Ruiz Castillo y Carlos Serrano de Osma, formados en el visionado frecuente de películas, el ejercicio de la crítica y la reflexión cinematográfica y en las distintas profesiones del cine, triple vía necesaria para alcanzar la cima de la dirección con ciertas garantías (1946a). Pero del Amo también propone el realismo, cercano a un neorealismo apenas conocido en España, como camino para el desarrollo del cine español (1946b). Según señala, "no hay fantasía que iguale a la realidad [...]. Por eso el drama realista y sencillamente humano, sin reforzamientos y exageraciones, sino tal como se vive, tal como palpita en nosotros mismos, es el que ha ofrecido siempre al arte [...] mayor caudal de acciones emotivas dignas de escribirse o representarse" (1947a). El crítico incide en esta cuestión en su texto "Cine 'telúrico' y cine 'boluda'" (1947b), a propósito de la película *Abel Sánchez* (1946). El primero, el cine "telúrico", sería "un cine inquieto, de ensayo heroico, de experimentación, de vanguardia, en el que se explora lo desconocido". Por "boluda" entiende el cine "que ha llegado a una plenitud de forma, a una madurez de estilo y en ella se arremansa como en un lago tranquilo (en el mejor sentido) y el vulgar y mediocre, el antivocacional, en el peor de los casos". Del Amo considera que a medio camino entre el ímpetu juvenil telúrico y el equilibrio y la cordura de los boludas más válidos "nacerá un cine humano y naturalista, con emoción y realismo, con corazón y cerebro; un cine capaz de penetrar en el inframundo de los seres torturados y dolientes, roídos por unos complejos y pasiones que por ser tan vulgares resbalan en nosotros al tenerlas ante sí"; un cine próximo al "nuevo realismo" que está protagonizando el cine europeo en estos momentos.

*Arcinema* comparte con estos textos de *Imágenes* la voluntad regeneracionista respecto al cine español, sobre todo en la primera época, más cercana a las revistas especializadas. Esto puede apreciarse en el seguimiento que tendrán las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales de Salamanca y en diferentes artículos que abordan los problemas del cine español. Tampoco falta un sugerente monográfico dedicado a Charles Chaplin en el número 50 (1956), uno de los referentes de la crítica del momento. En octubre de 1956 arranca una nueva etapa de la revista, ya como publicación de información cinematográfica generalista. En ella, sobre todo en los primeros números, conviven aproximaciones a la biografía de las estrellas en la sección "Recordamos/presentamos", en algunas entregas de "Siluetas del mes" y en gran medida en las crónicas internacionales -en especial las dedicadas a Hollywood-, con la atención rigurosa a diversos aspectos del cine y la cinematografía. Son relevantes en este sentido los editoriales, la sección "Objetivo libre" y la abundancia de textos sobre el cine espa-

ñol. En su evolución desde la prensa especializada hasta la generalista, *Arcinema* recorre una trayectoria inversa a la que seguirán las publicaciones cinematográficas catalanas en esta época: de los contenidos generalistas, híbridos, a los especializados.

### 3. Paradigmas críticos y prensa cinematográfica especializada

Las aportaciones de Antonio del Amo en *Imágenes* anteceden el que podríamos denominar "paradigma crítico neorrealista". Este paradigma nace de la atención a los debates sobre el neorrealismo en Italia a principios de los años cincuenta, más en concreto del pensamiento del guionista italiano Cesare Zavattini, y toma como ejemplo sus películas. Este paradigma apuesta por la estética del *seguimiento* antes que de la *reconstrucción* de orientación marxista, por una vaga reflexión sobre la relación entre el cine y la realidad, donde aparecen de manera recurrente términos como "autenticidad", "sinceridad", "representatividad" y "veracidad", y la asimilación de conceptos provenientes del cristianismo -"solidaridad", "amor al prójimo", etcétera-, por atender a la capacidad atribuida a las películas de incidir en sus públicos, a la posibilidad de que actúen como revulsivo en el espectador invitándolo a tomar conciencia sobre determinado problema social o humano, tal vez un primer paso para actuar sobre él, y muestra en el tratamiento del cine una perspectiva ética antes que ideológica -lo que permite que sea asumido por críticos de posiciones políticas muy diferentes-. Es un paradigma interesado en el contenido de los films, y sus posibles virtudes formales -normalmente medidas dentro del horizonte del modelo de representación institucional- pesan menos que aquello que dicen, retratan o denuncian.

Ahora bien, a pesar de poder rastrear sus antecedentes en la revista *Imágenes* y apreciar cierta influencia en *Arcinema*, este paradigma tiene un eco limitado en Cataluña, al menos en comparación con lo que sucede en Madrid, donde revistas como *Objetivo*, *Cinema Universitario* y la primera etapa de *Film Ideal* pueden situarse bajo su impronta. Tampoco se aprecia una incidencia determinante del realismo crítico con posterioridad -también en términos comparativos- a través de la apropiación que hace el crítico y teórico italiano de *Cinema Nuovo* Guido Aristarco del pensamiento de Georg Lukács, muy influyente en la revista madrileña *Nuestro Cine* (vid. Aristarco, 1961a y b). La diferencia entre uno y otro realismo reside en que el primero, el realismo naturalista, se fundamenta -en principio, pues un análisis detallado demuestra que no siempre es así- en el adelgazamiento del medio expresivo para reproducir los fenómenos externos de la manera más ajustada posible. El segundo, siguiendo los planteamientos de Lukács, considera que la reproducción al detalle de la realidad resulta insuficiente, y que esta no debe ser independiente de la totalidad de la vida social. Tal como resume Darío Villanueva (2004:56), el "detalle, precisamente en cuanto -por acertada elección del artista- resulte típico, permitirá ese salto trascendente a lo esencial considerado imprescindible por Lukács y los teóricos marxistas del realismo. La obra de arte siempre dará, por fuerza, una sección o fragmento de la realidad, pero su propósito último ha de ser que dicha sección no aparezca desgajada de la totalidad de la vida social".

La crítica catalana mira más a Francia que a Italia, y ello puede verse tanto en la asunción del paradigma "autor/puesta en escena", elaborado desde la revista *Cahiers*

*du cinéma*, como en su revisión y sustitución por procedimientos más analíticos -menos cinéfilos- en la década de los setenta. El primero aparece encarnado en las revistas especializadas *Documentos Cinematográficos*, *Ensayos de Cine* y en algunas entregas de *Dirigido por*; el segundo toma cuerpo en la segunda época de *Film Guía*.

*Documentos Cinematográficos* se publica entre 1960 y 1963. La revista destaca por un esfuerzo de renovación de la crítica que supondrá la apuesta por las nociones de "autor" y "puesta en escena" como bases del ejercicio crítico, en gran medida introducidas por el crítico José Luis Guarner y, a partir de aquí, exportadas a la crítica española. Tras el texto fundamental "La nueva frontera de la crítica" (Coma, Guarner y Ripoll, 1962), en el número 16-17 de 1963 aparecen "*Documentos y la crítica*" (Ripoll, 1963) y "*Documentos y los autores*" (Alonso, Coma, Cortés, *et al.*, 1963), donde los redactores de la revista configuran su particular panteón de cineastas, muy similar al defendido por *Cahiers du cinéma* en los años cincuenta. Igualmente destacable es la carga cinéfila de muchos de sus textos, incluso su carácter provocador, como puede apreciarse en la defensa desde sus planteamientos críticos del cine de José Luis Sáenz de Heredia en el número 8 (Guarner, 1961a) y el cuestionamiento de las películas de Juan Antonio Bardem (Guarner, 1961b), referente ineludible de un cine didáctico y comprometido en la década de los cincuenta. Por su parte, *Ensayos de Cine*, aparecida a mediados de los años sesenta, rechaza con cierto tono baziniano los juicios previos a la hora de abordar el cine -"el cine no se ha visto con la vista -como parece lógico- sino con la cabeza. Quiero decir, que se iba al cine con la cabeza llena de cosas y se veían en el cine las cosas que uno tenía en la cabeza; esto acarrea, naturalmente, que cada uno veía lo que quería", señala en su presentación (Draper, 1964)- y hace gala de una erudición literaria y culturalista también en sintonía con el cahierismo y la cinefilia.

Como es conocido, la denominada "política de los autores" se sustenta en la consideración del director de cine como un equivalente del artista o del escritor, pasando por alto las particularidades del proceso productivo habitual en el medio. Dicha política busca un sujeto responsable detrás del film, con ciertas constantes estilísticas, temas exclusivos y maneras específicas de abordarlos, visiones y mundos personales. El autor queda constituido como categoría interpretativa y crítica capaz de establecer esquemas de aproximación a las películas. El término "obra" comienza a adquirir todo su sentido remitiendo tanto a una película como al conjunto de la producción de un director considerado autor, lo que permite incluso tratar con la máxima consideración sus "obras" menores. La autoría combina la exaltación romántica de la expresividad del creador y el interés por el cine más popular. El cine "autorizado", y de ahí el carácter provocador de estos planteamientos, es el norteamericano, caracterizado por diluir la responsabilidad individual en un sistema de producción casi taylorista. Al autor, además, se le distingue del artesano por su "puesta en escena", el otro gran concepto que difundirá *Cahiers du cinéma*. Esta parece remitir 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. Más que una propuesta formalista, como en ocasiones se ha señalado, la escurridiza noción de puesta en escena (vid. Zunzunegui,



2008: 205-221; Baecque, 2003b y 2004) insiste en la coherencia indisoluble entre contenido y forma.

A la autoría, a la responsabilidad individual tras la película, se le irá despojando de contenido con el tiempo. De hecho, el director acaba siendo una categoría que permite la parcelación del repertorio cinematográfico mucho más precisa que los géneros o movimientos, con independencia de los supuestos críticos o analíticos aplicados a su producción. Así sucede con *Dirigido por* a partir de 1972, que publica monográficos y extensos estudios dedicados a cineastas. Tal como afirma el editorial del monográfico dedicado a Stanley Kubrick del número 1 (bis) (1972:3), su intención es abordar "aquellos directores que, por méritos propios, hayan pasado a figurar en la historia del cine como algo más que meros comparsas". Sin embargo, aunque este posicionamiento parezca situar la revista a la sombra de la política de los autores, desde el principio comienzan a tratarse en ella cineastas que son referentes en otros paradigmas críticos -el propio Stanley Kubrick- e incluso se emplean supuestos ajenos a la cinefilia y a la crítica de autor.

El carácter ecléctico de *Dirigido por* puede apreciarse a través de dos ejemplos: el estudio de Miguel Marías sobre Stanley Donen del número 18 (1974) y el dedicado por Domènec Font en el número 23 a Francesco Rosi (1975). El primero es una muestra de la crítica cinéfila definida al principio de este artículo. Marías afirma la imposibilidad de analizar las tres películas que Donen dirigió junto a Gene Kelly<sup>5</sup>, dada la fascinación que generan:

Cualquier tentativa de disección las falsearía automáticamente, privándolas [...] 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)

Tras dilucidar las constantes de las comedias de Donen, y en especial su *estilo*, ajustado a la perfección a los temas que aborda<sup>6</sup>, acabará por exponer el método crítico empleado:

Como la intención básica de un director de cine es [...] comunicar al público sus ideas, reflexiones o sentimientos sobre aquello que narra o muestra (sobre aquello que le interesa, preocupa, apasiona, aterroriza o encanta), habrá de elegir, en todo momento, el estilo que considere más oportuno para transmitir tal visión a los espectadores. Invertiendo el proceso lógico-creativo que ha seguido el director, nos será posible, a partir de las formas vi-

<sup>5</sup> *On the Town* (*Un día en Nueva York*, 1949), *Singin' in the Rain* (*Cantando bajo la lluvia*, 1952) y *It's Always Fair Weather* (*Siempre hace buen tiempo*, 1955).

<sup>6</sup> De *The Grass is Greener* (*Página en blanco*, 1960) y *Two for the Road* (*Dos en la carretera*, 1967) afirma lo siguiente: "El estilo [...] 'moderno', brillante y atomizado, fragmentario y heterogéneo, espacial y cronológicamente mezclado, de *Dos en la carretera*, que parecería incompatible con la armoniosa continuidad y la comfortable estabilidad -con frecuencia considerada 'teatral'- de *Página en blanco*, se revela profundamente coherente, y en el fondo idéntico en uno y otro film, ya que las diferencias responden directamente a las diferencias existentes entre las dos parejas cuyos problemas conyugales desvela cada película" (*ibid.* 10).

sibles de sus películas, remontarnos hasta sus intenciones y a lo que ha querido manifestar a través de tales formas. (*ibid.* 9)

De un carácter muy distinto es el estudio dedicado a Francesco Rosi por Domènec Font. Para el crítico, sus películas están situadas dentro de la demanda de un cine político "anclada en el terreno del significado y preocupada por programar una contradicción social creíble que no sea puesta en cuestión por los códigos narrativos" (1975:2). Su intención de realizar "una deconstrucción de la práctica rosiana, desplazando la 'crítica' de cada uno de sus films para centrarnos en las zonas de inserción ideológica, 'realismo' y 'cine político' en las cuales se materializa" (*ibid.*) concluirá en el rechazo de un cine comprometido que trata de hacer pasar un "mensaje" político, bien como referencia, bien como discurso, por las estructuras clásicas del espectáculo, sin cuestionar en ningún momento el mecanismo representativo de este cine espectáculo y sin poner en cuarentena el tipo de narración lineal base del discurso idealista; sin existir, en definitiva, una trasgresión ni en la práctica política, ni en la ideológica, ni en la cinematográfica. (*Ibid.* 4.)

En las afirmaciones de Domènec Font puede apreciarse la aparición de un nuevo paradigma. Este tiene por objetivo la búsqueda del rigor, la científicidad y la superación del romanticismo autoral, y todo ello lo encuentra en la semiótica tal como la plantea Christian Metz, que desde la primera mitad de los años sesenta comienza a publicar estudios sobre la condición lingüística del cine (1964 y 1971)<sup>7</sup>. Sus planteamientos suponen un estímulo importante para el desarrollo de *análisis* -no sólo críticas- donde puede apreciarse una importancia creciente de la metodología. El papel del comentarista ya no consiste en cribar lo que merece elogio de lo rechazable, diferenciar a un autor de un artesano, encontrar la coherencia entre fondo y forma en el mundo personal del primero, sino alumbrar cierto conocimiento sobre las estructuras filmicas. Ello no quita que cierta pretensión de científicidad y el instrumental analítico de la semiótica también influyeran en el ejercicio evaluativo de la crítica. La imbricación entre la semiótica y el estructuralismo marxista de Louis Althusser poco tiempo más tarde dispondrá a la primera de su condición de instrumento analítico apolítico y frío, convirtiéndola en una herramienta para desnaturalizar la representación y la narración filmicas y mostrar la ideología subyacente en ella. Aparece la hermenéutica de la sospecha y se suceden las "lecturas sintomáticas" (*vid.* Zunzunegui, 1988; y Aranzubia y Nieto, 2013) atentas a los límites de los textos filmicos y a sus lapsus, y así será factible encontrar demoledores quebrantos del Modelo de Representación Institucional y la ideología que lo acompaña en algunos cineastas de Hollywood o rechazar a otros directores caracterizados hasta ese momento por hacer un cine político y combativo, como Francesco Rosi según la opinión de Domènec Font, cuando apenas cuestionaban en profundidad el lenguaje y la ideología "del amo".

<sup>7</sup> Los primeros pasos de este ámbito 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 filmico, por donde pasarán Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco, Galvano Della Vólpe o Emilio Garroni.

Ya hacia el final del periodo analizado, este nuevo paradigma toma cuerpo en la revista *Film Guía*, que evoluciona desde la publicación de información cinematográfica a la crítica y el análisis fílmico. Este cambio queda explicitado en la segunda época con textos como "Notas para una nueva época" (Batlle, 1976), "El film y su espectador" (Domènech, 1976) o "En la búsqueda de una metodología del cine y de la realidad" (Prats, Metz y Batlle, 1977), y viene acompañado de una mayor sobriedad compositiva en su diseño, la ampliación del espacio dedicado a cada película y un aumento de los artículos de fondo. Junto al esfuerzo de reflexión teórica y su incidencia en el comentario crítico, destacan un interés creciente por resaltar la decadencia del cine norteamericano como una forma de atacar a la cinefilia del autor -lo que no quita abordar el cine negro incidiendo en su capacidad para sabotear desde dentro la ideología y la moral imperantes en Hollywood (VVAA., 1977)- o el tratamiento del cine español desde esta nueva perspectiva (Seguí, 1977). *Film Guía* comenzará a andar el camino que seguirán poco tiempo más tarde revistas catalanas tan importantes como *La Mirada* y *Arc Voltaic* y, desde Madrid, *Contracampo*.

#### 4. La especialización amateur y genérica

No quedaría completo el panorama de la crítica barcelonesa bajo el franquismo sin atender a dos revistas tan singulares como *Otro Cine* y *Terror Fantastic*, altamente especializadas y, en principio, orientadas a unos públicos muy concretos: el practicante de cine amateur y el aficionado al cine fantástico y de terror respectivamente. La primera aparece en 1952 vinculada a la Secció de Cinema Amateur del Centre Excursionista de Catalunya, institución responsable antes de la Guerra Civil de la revista *Cinema Amateur*. La revista contiene referencias a buena parte de los paradigmas críticos más relevantes de los años cincuenta y sesenta, tanto si provienen del realismo, naturalista o crítico, como si asumen los supuestos de *Cahiers du cinéma* respecto a la autoría y la puesta en escena, pero sin duda lo más relevante de sus páginas es la abundancia de textos analíticos -es decir, ajenos a la valoración propia del ejercicio crítico-, ya aborden el cine profesional o el amateur, destinados a dilucidar el funcionamiento de las películas en sus aspectos más formales. Esto responde al cariz de la publicación, orientada en buena medida a instruir a los practicantes del cine amateur, a enseñar al lector a hacer "cine pequeño", y a la particular idiosincrasia de este cine, carente de las ataduras que subyugan al cine comercial y, por ello, más susceptible justamente a la experimentación formal.

*Terror Fantastic* aparece entre 1971 y 1973 aprovechando el creciente interés por el género fantástico y de terror desde los años sesenta<sup>8</sup>. Junto a la actualidad del gé-

<sup>8</sup> Destacan en este sentido los ciclos programados por el Festival de San Sebastián dedicados al cine de terror (1965) y a la ciencia ficción (1966), de amplia repercusión en la crítica del momento, la convocatoria de la Primera Semana de Cine Fantástico y de Terror de Sitges en 1968, la incursión de algunos reconocidos directores en el género -*Repulsion* (*Repulsión*, Roman Polanski, 1965), *Rosemary's Baby* (*La semilla del diablo*, Roman Polanski, 1968) o *2001. A Space Odyssey* (*2001. Una odisea del espacio*, Stanley Kubrick, 1968), por citar unos pocos ejemplos- o su descubrimiento como filón por numerosos directores españoles.

nero, sus páginas contienen retrospectivas, aproximaciones a directores relevantes y al tratamiento cinematográfico de determinados personajes recurrentes en este cine. Puede apreciarse también la continua voluntad de promocionar todas las manifestaciones relacionadas con el fantástico -festivales, ciclos, proyecciones, publicaciones, etcétera-, característica que se repite en buena parte de las revistas y fanzines dedicados al género con posterioridad. Pero hay dos particularidades más de la revista que permiten considerarla seminal: por una parte, el tratamiento aplicado a los contenidos, donde prima la información y la acumulación de datos sobre el análisis o la reflexión, además de la abundancia de fotografías, características que en cierto sentido la acercan a la prensa cinematográfica generalista; por otra, la imposibilidad de abordar el cine fantástico de manera aislada, sin atender a otros ámbitos de la cultura de masas en los que también toma cuerpo y con los que el cine interactúa, por lo que abundan artículos y reportajes sobre cómics, literatura e incluso hechos escabrosos "reales".

*Terror Fantastic* contiene la línea editorial, los intereses y contenidos que protagonizan buena parte de las numerosas revistas y fanzines dedicados al fantástico editados con posterioridad en Cataluña y en general en España. En ellos se aprecia una evolución desde la cinefilia acumulativa, de coleccionista -emparentada en este punto con el culto a las *stars*-, todavía presente en *Terror Fantastic*, a la cinefagia transgresora del *fan*, que emplea un tono cada vez más irreverente y antiintelectual con el que exhibirán y reivindicarán el amateurismo de sus comentarios, la falta de profesionalidad y su lugar en la periferia de la institución crítica como un signo diferencial; también su condición de alternativa al desprecio y desconocimiento que la crítica profesional muestra por el cine que protagoniza sus páginas -un cine fantaterrorífico poco innovador, cada vez orientado hacia la serie B y el *trash*-. Estos fanzines estarán elaborados por aficionados que dan el salto a la crítica sin haber pasado ningún filtro institucional para ello.

## 5. Conclusiones

La aparición de las revistas cinematográficas generalistas en la década de los cuarenta constituye un indicio de la reactivación de la industria cinematográfica barcelonesa tras la devastadora Guerra Civil, y con ella la cultura del cine. Más allá de sus textos reflexivos, en todas ellas puede apreciarse el deseo de atraer visualmente con una composición y un diseño elaborados, aunque en ocasiones, dadas las condiciones en las que desarrollan sus vidas en la posguerra, no acabe convertido en realidad o sea un intento efímero, o la voluntad de interactuar con los lectores mediante concursos, algunos destinados a promocionar a actores y actrices noveles, encuestas, proyecciones y sesiones de cineclub, conferencias y consultorios. En este sentido destacan el "Clubs Amigos de *Cine Mundo*", de la revista homónima, o el famoso consultorio de Mister Belvedere de *Fotogramas*, cuyo objetivo será responder a las cartas de los lectores preguntando por diversas cuestiones cinematográficas. Por otra parte, las páginas dedicadas al tratamiento de las *stars* acercan estas publicaciones a la prensa del corazón, que en estos momentos también comienza a desarrollarse. Incluso podemos detectar tanto en unas como en la otra las herencias provenientes de la mitología clásica, los folletines decimonónicos, los chismorreos de mentideros del siglo XVIII, la

novela rosa, las crónicas de sociedad y la denominada prensa femenina (vid. Gómez Mompert, 1992). Esta última, por ejemplo, aporta su tono intimista y el predominio de los temas considerados femeninos, vinculados al ámbito de lo privado. A ello hay que añadir el hecho de que buena parte de las cubiertas de las revistas del corazón están protagonizadas por los mismos actores y actrices, al menos hasta la aparición de otros *star systems*. Sucede con *Lecturas*, *Semana* u *Hola*, aunque en esta última comparten protagonismo con los miembros de las casas reales.

Las revistas cinematográficas generalistas que nacen en los años cuarenta en Barcelona, además, destacan por una independencia ideológica desconocida en sus homólogas madrileñas como *Primer Plano* o *Radiocinema* -la excepción, y muy importante, es *Cámara-*, donde parte de sus textos reflexivos intentan definir los caminos de una cinematografía acorde con las necesidades del nuevo Estado franquista. A diferencia de estas, no hay consignas ni esfuerzos por difundir el cine que el Estado requiere. Esto jamás implica disidencia o desafecto alguno, sino más bien cierta indiferencia ante la situación política y lo que ella demanda al cine. Es cierto que las publicaciones barcelonesas aparecen cuando los ánimos ya están más atemperados, la guerra mundial ha concluido y resulta inapropiado exhibir el ideario que sustenta el franquismo, aunque sea para hablar de cine, pero también lo es que *Radiocinema* y *Primer Plano* siempre mantendrán buenas dosis de exabrupto para emplearlo cuando sea necesario.

Podemos apreciar una evolución en Cataluña -y en general en España- desde prensa cinematográfica generalista o "híbrida" hacia la especializada, donde las *stars* ocupan un lugar casi irrelevante. De hecho, el modelo híbrido de prensa cinematográfica entra en crisis en la primera mitad de los años sesenta, desapareciendo cabeceras como *Primer Plano* y *Radiocinema*, publicadas en Madrid, e *Imágenes* y *Cine Mundo* desde Barcelona. Solo sobrevive *Fotogramas* (Barcelona) y aparece una nueva publicación, *Cine en 7 Días* (Madrid), cuyas páginas tienen ya definitivamente más que ver con la prensa del corazón que con la cinematográfica. Este modelo híbrido o generalista no volverá a recuperarse con éxito hasta los años ochenta.

Las raíces de la prensa cinematográfica especializada hay que buscarlas en las revistas culturales y artísticas. Estas aportan sus particularidades compositivas, con el predominio del texto escrito sobre la imagen como expresión de unos contenidos críticos y reflexivos alejados de la mera información o la frivolidad. Pero hay más: la aparición del cine entre los intereses de las revistas culturales, y el hecho de ser atendido desde la reflexión aplicada a otras artes o a la literatura, supone un paso relevante en el largo proceso de dignificación del medio, susceptible ahora de despertar la atención de la "alta cultura" más allá de su condición de espectáculo popular.

Tras la breve incursión en la crítica naturalista de *Imágenes*, el modelo especializado de prensa cinematográfica en Cataluña está protagonizado por la crítica cinéfila -pocas son también las referencias al realismo crítico-, sustentada en las nociones de "autor" y "puesta en escena", y, desde los años setenta, por la semiótica y el marxismo. Ambos paradigmas son una influencia francesa y contribuyen igualmente a la dignificación del cine: el primero buscando una entidad responsable del film equiparable a la del artista -el cine actúa en este ámbito como el resto de las artes-; el segundo convirtiéndolo en un objeto capaz de soportar análisis científicos a partir de metodo-

logías aplicadas con éxito en otros ámbitos de la cultura. Respecto a la autoría, además, puede apreciarse el vaciado de contenido del "autor" y su concreción en una categoría que permite parcelar el repertorio cinematográfico, con independencia de los supuestos críticos aplicados a la obra de los diferentes cineastas. Estas publicaciones se dirigen a un público que busca algo más que la información o la frivolidad. Pero también aparecen algunas revistas que intentan satisfacer necesidades muy concretas de públicos todavía más específicos, el cineasta amateur con *Otro Cine* y el aficionado al cine de terror y fantástico con *Terror Fantastic*. Esta última publicación influirá de manera determinante en la gran cantidad de fanzines y revistas que con posterioridad se dedicarán al género.

## 6. Referencias bibliográficas

- ALONSO, Santiago; COMA, Javier; CORTÉS, *et al.* (1963): "Documentos y los autores". *Documentos Cinematográficos*, núm. 16-17.
- AMO, Antonio del (1945): "El problema de los nuevos directores de cine". *Imágenes*, núm. 8.
- AMO, Antonio del (1946a): "Cine español. Una generación de directores". *Imágenes*, núm. 20.
- AMO, Antonio del (1946b): "El drama cotidiano en el cine español". *Imágenes*, núm. 14.
- AMO, Antonio del (1947a): "Necesidad de un cine de aventuras que sirva de escuela para abordar el gran cine humano y realista". *Imágenes*, núm. 23.
- AMO, Antonio del (1947b): "Cine 'telúrico' y cine 'boluda'". *Imágenes*, núm. 24.
- ARANZUBIA, Asier y NIETO FERRANDO, Jorge (2013): "Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años setenta". *Secuencias*, núm. 37.
- ARISTARCO, Guido (1961a): "*Las 4 fases del cine italiano de posguerra*". *Nuestro Cine*, núm. 4.
- ARISTARCO, Guido (1961b): "*Rocco: Del neorrealismo al realismo crítico*". *Nuestro Cine*, núm. 5.
- BAECQUE, Antoine de (2003a): *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*. París, Fayard.
- BAECQUE, Antoine de (comp., 2003b): *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona, Paidós.
- BAECQUE, Antoine de (comp., 2004): *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine norteamericano*. Barcelona, Paidós.
- BATLLE, Joan (1976): "Notas para una nueva época". *Film Guía*, núm. 13.
- BALÁZS, Béla: (1972): *Theory of the film. Character and Growth of a New Art*. Nueva York, Arno Press.

- BENÍTEZ DE CASTRO, Cecilio (1946): "El guión, el argumento, el actor". *Cinema*, núm. 15.
- BORDWELL, David (1995): *El significado del filme*. Paidós, Barcelona.
- COMA, Javier, GUARNER, José Luis y RIPOLL, Juan (1962): "La nueva frontera de la crítica". *Documentos Cinematográficos*, núm. 13.
- DIRIGIDO POR (1972): "Hombre de actualidad". *Dirigido por*, núm. 1 (bis).
- DRAPER, Juan (1964): "Editorial". *Ensayos de Cine*, núm. 1.
- DYER, Richard (2001): *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona, Paidós.
- ECO, Umberto (1990): *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.
- DECORDOVA, Richard (1990): *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. Chicago, University of Illinois Press.
- FONT, Domènec (1975): "Francesco Rosi". *Dirigido por*, núm. 23.
- DOMÈNECH, Miquel (1976): "El film y su espectador". *Film Guía*, núm. 13.
- GÓMEZ MOMPART, Josep Lluís (1992): "Medio siglo de prensa del corazón en España (1940-1990)". *Anàlisi*, núm. 14.
- GUARNER, José Luis (1961a): "El extraño caso de José Luis Sáenz de Heredia". *Documentos Cinematográficos*, núm. 8.
- GUARNER, José Luis (1961b): "Bardem, punto cero". *Documentos Cinematográficos*, núm. 9.
- JULLIER, Laurent y LEVERATTO, Jean-Marc (2012): *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires, La Marca.
- HOHENDAHL, Peter Uwe (1987): "Sobre el estado de la investigación de la recepción", en MAYORAL, José Antonio (coord.): *Estética de la recepción*. Arco Libros, Madrid.
- LASA, Joan Francesc de (1947): "El problema de los guiones". *Cinema*, núm. 34.
- MARÍAS, Miguel (1974): "Stanley Donen". *Dirigido por*, núm. 18.
- MCDONALD, Paul (2000): *The Star system. Hollywood's production of popular identities*. Londres, Wallflower.
- METZ, Christian (1964): "Le cinema: Lange ou Langage?". *Communications*, núm. 4.
- METZ, Christian (1971): *Langage et Cinéma*. Paris, Larousse.
- MORIN, Edgar (1972): *Las stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona, Dopesa.
- NADAL-RODÓ, Antonio (1946): "Mientras pasan 100 metros de celuloide", *Fotogramas*, núm. 1.
- PRATS, Joan, METZ, Christian y BATLLE, Joan (1977): "En la búsqueda de una metodología del cine y de la realidad". *Film Guía*, núm. 14.

- RIPOLL, Juan (1963): "Documentos y la crítica". *Documentos Cinematográficos*, núm. 16-17.
- SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente y BENET, Vicente: "Prólogo". En SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente y BENET, Vicente (coords., 1994): "Las estrellas. Un mito en la era de la razón", *Archivos de la Filmoteca*, núm. 18.
- SEGUÍ, Josep Lluís (1977): "Comedia cinematográfica española". *Film Guía*, núm. 14.
- SENNETT, Robert S. (1998): *Hollywood Hoopla. Creating Stars and Selling Movies in the Golden Age of Hollywood* Nueva York, Billboard Books.
- STAIGER, Janet (2005): *Media Reception Studies*. Nueva York/Londres, New York University Press.
- VILLANUEVA, Darío (2004): *Teorías del realismo literario*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- VINCENDEAU, Ginette (2000): *Stars and Stardom in French Cinema*. Londres/Nueva York, Continuum.
- VV. AA. (1956): "Charles Spencer Chaplin". *Arcinema*, núm. 50.
- VV.AA. (1977): "Cine negro". *Film Guía*, núm. 15.
- WALKER, Alexander (1970): *Stardom. The Hollywood Phenomenon*. Nueva York, Stein and Day.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1988): "El fondo del aire es rojo: cine/ideología/política en el entorno de mayo de 1968". En VV.AA.: *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2008): *La mirada plural*. Madrid, Cátedra.