



Manuel Villegas López: el padre intelectual del Nuevo Cine Español

Emeterio Díez-Puertas¹; María de Arana-Aroca²

Recibido: 17 de mayo de 2023 / Aceptado: 26 de julio de 2023

Resumen. El artículo estudia la autoridad que sobre el Nuevo Cine Español ejerció Manuel Villegas López (1906-1980), uno de los críticos de cine más importantes del ámbito hispano. Para ello se recurre al análisis documental de numerosos textos inéditos depositados en el Archivo de la Familia de Villegas: cartas, fotografías, textos preparatorios de conferencias, programas de sesiones de cineclub, etc. Además, se recurre a sus libros, en especial, *El nuevo cine español* (1967), el primer estudio sobre este movimiento. Con ello demostramos su influencia en la prefiguración, configuración y refiguración del NCE. Es decir, en la formación de los cineastas, en la factura de los filmes y en la formación del público. Se mencionan los autores que reconocen la autoridad de Villegas como Gubern o García Escudero y se confrontan las ideas de Villegas sobre el concepto de modernidad, la diferenciación entre nuevas olas y nuevos cines o el éxito de público con los estudios posteriores de Losilla, Martínez Torres, Monterde o Zunzunegui. Concluimos que la autoridad de Villegas fue ejercida por activa y pasiva, esto es, fue reconocida por unos (de Summers a Saura), criticada por otros (los formalistas de la Escuela de Barcelona) y hasta rechazada (los defensores del cine como espectáculo).

Palabras clave: Manuel Villegas López; Nuevo Cine Español; Escuela Oficial de Cine; franquismo; apertura política.

[en] Manuel Villegas López: the Intellectual Father of Nuevo Cine Español

Abstract. The paper studies the authority on the *Nuevo Cine Español* exercised by Manuel Villegas López (1906-1980), one of the most important film critics in the Hispanic sphere. To do so, it analyses numerous unpublished texts kept in the Villegas family archive: letters, photographs, preparatory texts for lectures, programmes of film club sessions, etc. In addition, we also refer to his books, especially *El nuevo cine Español* (1967), the first study of this movement. In doing so, we show his influence in the prefiguration, configuration and refiguration of the NCE. That is to say, in the formation of the filmmakers, in the shaping of the films and in the formation of the audience. Authors who recognise Villegas' authority such as Gubern or García Escudero are mentioned and Villegas' ideas on the concept of modernity, the differentiation between new waves and new cinemas or audience acceptance are confronted with later studies by Losilla, Martínez Torres, Monterde or Zunzunegui. We conclude that Villegas' authority was exercised actively and passively, that is, it was recognised by some (from Summers to Saura), criticised by others (the formalists of the Barcelona School) and even rejected (the defenders of cinema as spectacle).

Keywords: Manuel Villegas López; *Nuevo Cine Español*; Official Film School; Francoism; political openness.

¹ Universidad Camilo José Cela

E-mail: ediez@ucjc.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2206-0480>

² Universidad San Pablo-CEU, CEU Universities

E-mail: marana.eps@ceu.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3142-4987>

Sumario: 1. Introducción. 2. La “autoridad” de Villegas sobre los creadores, los filmes y el público. 2.1. Las Conversaciones de Salamanca (1955). 2.2. El IIEC (1956-1957) y la EOC (1968-1969). 2.3. La Dirección General de Cine (1962-1967). 2.4. La política de autor: el director-argumentista. 2.5. La modernidad: problema-lenguaje-poema. 2.6. La formación de un nuevo público. 3. Sanción institucional y construcción teórica. 4. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Diez-Puertas, E., de Arana-Aroca, M. (2023). Manuel Villegas López: el padre intelectual del Nuevo Cine Español. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(4), 1437-1454. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.88745>

1. Introducción

El propósito de estas páginas es sostener la hipótesis de que Manuel Villegas López es el padre intelectual del Nuevo Cine Español (NCE). Así se denominó al cine producido en los años sesenta en España por una nueva generación de cineastas formados mayormente en la escuela de cine que abrió el franquismo.

Este movimiento ha merecido el interés de los estudiosos desde numerosos puntos de vista: los trabajos de Blanco Mallada (1990) y Llinás (1999) sobre la Escuela Oficial de Cine, la edición de Frutos Esteban (1996) y el libro de Nieto y Company (2006) sobre las Conversaciones de Salamanca, los estudios de Rodero (1981), Torreiro (1995), Riambau y Torreiro (1999), Heredero y Monterde (2003), Pérez Perucha, Gómez y Rubio (2009) sobre los “nuevos cines” en España, el libro de Aubert y Prieto Souto (2021) sobre las Jornadas de Sitges y las publicaciones de Zunzunegui (2005) y Losilla (2012) sobre las tendencias estéticas del cine de los años sesenta.

En forma de pregunta nuestro objetivo podría formularse así: ¿Puede decirse que Villegas es el André Bazin del NCE? El crítico André Bazin fue uno de los fundadores de la revista *Cahiers du Cinéma*, que constituyó el principal medio de difusión de las ideas de la *Nouvelle Vague* y en cuyas páginas se dio voz a los nuevos cineastas, como François Truffaut (Siclier, 1962). Para probar la autoridad, magisterio intelectual, patrocinio, mentoría o protectorado de Villegas sobre el NCE nos proponemos seis objetivos secundarios:

1. Resaltar el papel de Villegas en las Conversaciones de Salamanca de 1955, ya que el NCE fue una empresa intelectual para hacer efectivos sus postulados.
2. Señalar la ascendencia, dentro y fuera del aula, de Villegas sobre los alumnos del Instituto de Investigaciones Cinematográficas (IIEC) y de la Escuela Oficial de Cine (EOC) y su colusión con los “jóvenes” cineastas.
3. Demostrar que Villegas actúa como asesor y ejecutor de la política de José María García Escudero, Director General de Cinematografía, el cual concibe el NCE como una operación para conseguir un franquismo más amable, ya que, en cada país, las nuevas olas obedecen a contextos ideológicos diferentes, desde el marxismo al franquismo por citar dos extremos.
4. Probar que el concepto “autoría”, sobre el que quiere operar el NCE, fue defendido por Villegas antes de que lo hicieran los teóricos de la nueva ola francesa.
5. Acreditar los esfuerzos de Villegas para incluir al cine español en la modernidad, tal y como él la entendía, es decir, advirtiendo de los peligros de la forma

por la forma en que caen ciertos cineastas de la Escuela de Barcelona (EdB), la rama catalana del NCE.

6. Argumentar que, si el NCE fue una voluntad de encontrar y de crear en España un público deseoso de mayores dosis de libertad en el contenido y la forma de las películas, Villegas fue de los intelectuales que más pedagogía hizo en esta dirección.

Utilizando la terminología de Paul Ricoeur sobre la mimesis (2004), con estos seis objetivos demostraríamos la influencia de Villegas en los creadores (prefiguración del NCE), en las películas (configuración del NCE) y en el público (refiguración del NCE).

Para probar la hipótesis vamos a revisar las fuentes de primera mano, en especial, las revistas *Objetivo*, *Film Ideal*, *Nuestro Cine* y *Cinestudio*, además de entrevistas y biografías. Contrastaremos todo ello con las fuentes inéditas que este artículo maneja: la documentación de Villegas que conserva la familia y el Fondo Juan Fernández Figueroa (Archivo de la Diputación de Cuenca). Asimismo, serán muy importantes los libros escritos por el propio Villegas.

2. La “autoridad” de Villegas sobre los creadores, los filmes y el público

2.1. Las Conversaciones de Salamanca (1955)

En octubre de 1953, el crítico e historiador cinematográfico Manuel Villegas López regresa a España de su exilio en la Argentina (Diez Puertas, 2018). Vuelve, entre otras razones, porque desde España se le están pidiendo colaboraciones. Sus bienhechores, en concreto, son Juan Fernández Figueroa, editor y director de la revista *Índice*, y Eduardo Ducay, que le ofrece las páginas de la revista cinematográfica *Objetivo* (1953-1954). Esta última es, en realidad, una extensión de las páginas cinematográficas de *Índice*. Los textos en *Índice* y *Objetivo* advierten de que Villegas está de regreso en España y su presencia pasa a ser demandada. El 23 de marzo de 1954, por ejemplo, el Cineclub del SEU de la Universidad de Salamanca, dirigido por Basilio Martín Patino, le invita a dar una lección en el I Curso Universitario de Cine.

En 1955, el núcleo de personas que había posibilitado que Villegas tuviese trabajo en España (Patino, Ducay, también Bardem) participa en la redacción de un llamamiento para celebrar en la Universidad de Salamanca unas Conversaciones en las que se estudiase y debatiese la situación del cine español. Dicho “Llamamiento”, fechado en febrero de ese año y publicado en número 41 de *Arcinema*, contiene palabras que parecen sacadas de los libros de Villegas. El llamamiento, por ejemplo, habla de que para la juventud “el cine es nuestro arte, por eso es el medio de expresión de nuestro tiempo” (p. 2). Y Villegas el 21 de octubre de 1932 ya había definido el cine como “arte de nuestra época, arte nuevo, arte de juventudes” (1935, pp. 45-46). El llamamiento decía también: “El cine español vive aislado. Aislado no solo del mundo, sino de nuestra propia realidad [...] el cine español continúa cultivando tópicos conocidos que en nada responden a nuestra personalidad nacional” (p. 2). Villegas, por su parte, había escrito en 1933: “Este cine español es falso porque no hay temas españoles: hay temas eternos y universales vividos en España y llevados,

conforme se viven en España, al film español. Lo demás no es racial sino típico, no es español sino españolada. Son films falsos destinados al olvido” (Unión Radio, 30-8-1933, Archivo Familiar Villegas López).

Villegas, además, interviene en las propias Conversaciones el domingo 15 de mayo a las ocho de la noche con un estudio muy aplaudido titulado “El cine español ante Hispanoamérica”. Es más, en la Exposición Bibliográfica de Cine, destacan los numerosos libros editados por Villegas. Nadie de los que están allí había publicado tanto como él. Resalta *Cinema. Técnica y estética del arte nuevo* (1954), un manual de cómo se hace cine, el cual fue escrito a partir de los cursos de capacitación cinematográfica que había dado en la Argentina. Fue un libro importante porque le acercó a los jóvenes que querían hacer cine y le abrió las puertas de la institución donde ellos querían estudiar, la Escuela de Cine, su universidad, es decir, el IIEC.

2.2. El IIEC (1956-1957) y la EOC (1968-1969)

En realidad, lo que muy pocos sabían es que Villegas había sido una de las primeras personas que había demandado la creación de una escuela de cine en España. Lo hace en octubre de 1932 en una de sus intervenciones en Unión Radio. En cuanto a su tarea en las aulas, durante 1956 y 1957, imparte una serie de conferencias en el IIEC. Es la etapa de José María Cano Lechuga como director (1955-1959). Y *Film Ideal* escribe lo siguiente: “El hecho más destacable en la vida académica del instituto han sido las seis conferencias que don Manuel Villegas López ha pronunciado en las tres semanas finales del primer trimestre” (9 de junio de 1957, p. 22). En noviembre de 1957, da otra serie de conferencias a modo de apertura del curso. De estas lecciones magistrales sale su siguiente libro *Arte, cine y sociedad*, publicado en 1959 y del que después hablaremos.



Figura 1. Villegas disertando en el IIEC sobre “Los problemas del arte cinematográfico”. Fuente: *Arriba*, 2 de diciembre de 1956, pág. 10. Foto: Basabe.

Años después, la “autoridad” alcanzada por Villegas en todo el espectro del cine español explica que, en mayo de 1967, fuese elegido para presidir la I Jornada de escuelas de cine a celebrar en Sitges. Sin embargo, en el momento de su celebración, octubre de ese año, declina la invitación. Unas fuentes dicen que por enfermedad y otras porque intuía lo que allí iba a suceder y no quería comprometer sus relaciones con las autoridades (Riambau y Torreiro, 1999, p. 234; Aubert y Prieto Souto, 2021, p. 72). Porque en Sitges se llega a decir que el NCE no era ni nuevo, ni cine, ni español. Sobre todo, lo dicen los rupturistas, los radicales de izquierda que acusan al NCE de pretender reformar la sociedad burguesa en lugar de destruirla. El resultado de estas jornadas es un manifiesto que pretende desmontar todo el aparato cinematográfico franquista. Se dice que el revuelo en Sitges le costó el puesto a García Escudero.

Lo sucedido en Sitges tiene dos consecuencias para Villegas. Primero, le sirve para anticipar el Mayo del 68, con su declaración de los “Estados generales del cine”. En una entrevista que le hacen meses antes de ese acontecimiento, publicada por *Cinestudio* en los números de abril y junio de ese año, Villegas distingue entre “nuevas olas” y “nuevos cines”. Entiende que lo que está pasando en el mundo es que se están dando movimientos juveniles que generan un cine de juventud y, por lo tanto, de ruptura con la tradición. Ahora bien, las nuevas olas eran un movimiento de ruptura y con las menores concesiones posibles al sistema. Pero esto solo se da en unos pocos países, fundamentalmente en Francia, como, en efecto, sucede en Mayo del 68. Los nuevos cines, en cambio, eran un intento de asimilación de las rupturas y renovaciones de las nuevas olas por el cine tradicional e, incluso, el comercial. En este sentido, sostiene que no hay una nueva ola en España sino un nuevo cine. Las circunstancias del país no permiten otra cosa (junio de 1968, n.º 70, p. 34).

En segundo lugar, Villegas, después de Sitges, pasa a ser profesor de la EOC. El 27 de marzo de 1968 Antonio Cuevas Puente (director entre marzo de 1968 y mayo de 1969), le nombra Profesor Auxiliar en la asignatura Historia del cine. Es más, el 31 de mayo de ese año le nombra Jefe de la Sección de Extensión Académica de la EOC. Cabe pensar que esta sección surge como un cortafuegos para impedir que en España se repitiese el caos del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (ID-HEC) de Francia durante el Mayo del 68. Lo primero que hace Villegas es dirigirse a los estudiantes para solicitar su colaboración personal y colectiva. Les dice: “Los conocimientos que puedan proporcionarles esta Sección de Extensión Académica no tienen que valer por sí mismos. Han de servir, fundamentalmente, para iniciar su imaginación, su capacidad de interpretación y de creación. [...] La imaginación ante todo” (Archivo Familiar Villegas López, carpeta 20).

Como puede observarse, Villegas termina su alocución con una frase que reproduce uno de los eslóganes del Mayo del 68: “La imaginación al poder”. Pero todo esto sale mal. Las proyecciones en la Escuela de películas del Este, el ciclo sobre Picasso, la pretensión de que los alumnos vean *Viridiana* (Buñuel, 1962), que está prohibida, es pedir mucho. Y los alumnos todavía piden más. El curso 1968-1969 es uno de los más conflictivos. En septiembre de 1969, el ministerio nombra un nuevo director, Juan Julio Baena, que rechaza la injerencia de los alumnos, se enfrenta a ellos y estos le responden con una huelga. El resultado: el cierre del centro, que imparte su último curso en 1974-1975.

2.3. La Dirección General de Cine (1962-1967)

El NCE, en su aspecto institucional, es una política que José María García Escudero concibe para hacer realidad las conclusiones de las Conversaciones de Salamanca. Las huelgas y protestas estudiantiles del trienio 1956-1958 han hecho imposible su aplicación y García Escudero cree que un cine nuevo bajo el espíritu de aquellas Conversaciones dotaría al franquismo de una imagen cultural moderna que exhibir en el extranjero, una imagen acorde con la política aperturista defendida por su ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga.

Pues bien, la ascendencia de Villegas sobre García Escudero es muy importante en el sostenimiento de esta política, constantemente atacada por los duros del régimen. No solo son amigos, sino que García Escudero considera a Villegas la única persona que en España ha construido una teoría cinematográfica propia y que, con sus clases en el IIEC, ha anticipado las aportaciones de la nueva ola francesa (García Escudero, 1978, p. 192). De hecho, le concede uno de los Premios Nacionales de Cinematografía de 1963 por sus escritos pese a los antecedentes en contra que él mismo enumera: hombre de *Nuestro Cinema*, una revista marxista, responsable de los servicios de cine de la República durante la guerra, exiliado durante más de diez años y que no ha aceptado, hasta ese momento, nada salido de las instituciones oficiales del régimen. García Escudero dice que, a pesar de las diferencias ideológicas, mantuvieron una naturalísima aproximación cordial. Con frecuencia uno hacía las reseñas del libro que el otro publicaba.

Ahora bien, como Villegas no quiere confundirse con el franquismo, ser uno de sus “funcionarios”, solo acepta los puestos que le ofrece la DGN si son para ser profesor, como hemos visto, o para ser jurado. Y en esta segunda responsabilidad siempre está ahí para premiar el NCE. Así es jurado de los premios a las películas españolas de Especial Interés al menos cuatro veces: 1966, 1967, 1969 y 1970. En las dos primeras, además, ejerce de presidente. Este premio había sido creado en 1964 por García Escudero para, precisamente, ayudar a las películas del NCE.



Figura 2. Villegas con el ministro Manuel Fraga y el poeta José García Nieto.
Fuente: Archivo General de la Administración. Sección Cultura.

2.4. La política de autor: el director-argumentista

Los nuevos cines en España se configuran sobre la base de dos ideas estéticas fundamentales, ambas definidas y defendidas por Villegas: la política de autor y la modernidad. Pues bien, antes mencionábamos que el 23 de marzo de 1954, el Cineclub del SEU de la Universidad de Salamanca invita a Villegas a dar una lección en el I Curso Universitario de Cine. El tema de su lección es, precisamente, “Los grandes creadores del cine”. Es decir, habla de autoría vinculando esta con el director o, mejor dicho, con el director que es guionista o que colabora con este.

En realidad, Villegas viene desarrollando el concepto de autoría, el cine como obra de una personalidad, desde hace años. Ya en 1943, estando en el exilio, publica su libro *Charles Chaplin, el genio del cine*, pues para él Chaplin fue siempre el autor por antonomasia, el más grande. También escribe en los sesenta un libro sobre René Clair y otro sobre Fernando Delgado, aunque han permanecido inéditos hasta 2022. Pero lo más importante es que, en marzo de 1948, escribe un texto titulado “El creador cinematográfico”, publicado meses después en *Realidad* (vol. 6, n.º 17-18, septiembre-diciembre de 1949). Aquí incluye frases como: “La creación artística es siempre una obra individual.” “La obra de arte siempre tuvo un autor, con suprema responsabilidad creadora, se trate de las catedrales o del cinema.” Y se pregunta: Y, en el cine, de los treinta o cuarenta nombres que aparecen en los créditos, ¿quién es el autor? Su respuesta es: la “simbiosis director-autor es hoy, por el momento, el creador cinematográfico real” (véase Villegas López, 2022a, pp. 133-143). Conviene precisar que, en la expresión “director-autor”, autor es para él el guionista o, como se decía entonces, el argumentista. Este texto de Villegas coincide con la publicación en Francia de “El nacimiento de una vanguardia: la *caméra stylo*”, artículo de Alexander Astruc en el que este acuña su concepto de autoría. Publicado en el número 144 de *L'Écran Français*, con fecha de 30 de marzo de 1948, dice:

Lo que implica, claro está, que el propio guionista haga sus films. Mejor dicho, que desaparezca el guionista, pues en un cine de tales características carece de sentido la distinción entre autor y realizador. La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica. (Traducción publicada en *Nickel Odeon*, 1998, n.º 12, p. 16)

Luego, en 1950, Villegas imparte un ciclo de conferencias y películas en Buenos Aires con el título *Los grandes maestros de cine. De la verdad a la realidad*. Entonces sus autores eran Flaherty, Ford, Renoir, De Sica... Para la presentación del ciclo escribe: “El cine, aunque tantas veces se diga lo contrario, es también una obra individual y cada día lo será más” (Archivo Familiar Villegas López, Tomo 1, p. 252).

Más tarde, en noviembre de 1957, hace una intervención en el Cineclub *Film Ideal* de Madrid. Allí habla sobre “La unidad de creación” y defiende:

El cine tiene que rescatar la unidad de su creación. [...] Un día, quizás no muy lejano, esta distinción de argumentista y director no existirá. El director, creador de formas, trabajará al lado del argumentista, creador de temas. [...] En la pantalla habrá un título que diga: “Autores del film”. (Villegas López, 2022a, p. 154)

2.5. La modernidad: problema-lenguaje-poema

La idea de investigar la paternidad de Villegas sobre el NCE tiene sentido en cuanto que autores como Carlos Losilla consideran que la “modernidad” es una invención pactada entre los críticos, con Bazin a la cabeza, y los cineastas. Porque, en realidad, hay numerosas continuidades entre el cine clásico y el cine moderno (2012, pp. 14 y 240-241).

En efecto, el cine moderno ha sido definido como un cine que apuesta por la materialidad del signo, que antepone la forma frente al contenido, rechaza la estructura clásica, busca la opacidad a través de la fragmentación y la connotación y, en fin, se basa en la imagen autorreflexiva, consciente de su condición. Pues bien, sorprende que, en 2008, en el congreso de la Asociación de Historiadores de Cine, cuyo tema era “El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad”, la mayoría de los cineastas del NCE invitados a participar (Regueiro, Borau, Nunes...), afirmasen que no sabían que era eso de modernidad. Es decir, no se reconocían en esta palabra. ¿Eran modernos sin saberlo? ¿La palabra no se usaba entonces o la olvidaron? Desde luego, la palabra modernidad está en los textos de Villegas de aquellos años, aunque, como veremos, con un sentido particular que no coincide del todo con la definición que acabamos de dar.

Villegas concibe la teoría sobre el cine moderno en *Arte, cine y sociedad*, libro ligado a sus conferencias en el IIEC y escrito entre 1957 y 1959. Villegas considera que este libro es la “obra de una vida”, pero, sobre todo, “quiere ser futuro, quiere ser joven, lo más joven. Por eso, en manos de los jóvenes lo dejo. Y que ellos lo hagan realidad un día” (1959, pp. 13 y 14). Lo primero que defiende en *Arte, cine y sociedad* es que el cine no puede estar ni fuera del arte ni fuera de la sociedad. En segundo lugar, sostiene que el arte y la sociedad se están transformando y, por lo tanto, el cine tiene que ligarse a esas transformaciones. Su propuesta para elaborar este cine moderno se ordena atendiendo a tres cuestiones: el problema, el lenguaje y el poema.

1. Problema. Con el concepto problema se refiere a los temas que aborda el cine y esta temática en el cine actual es tan reducida que la primera labor del cine nuevo para ser un arte de masas debe ser ampliar los temas sin olvidar los temas fundamentales. El nuevo cine debería tocar temas trascendentes y de la vida diaria, individuales y sociales, sobre la naturaleza y las máquinas y, desde luego, debe seguir abordando el tema del amor: “El amor es tema obligado [...] Imprescindible en el cinema, hasta un extremo increíble” (1959, pp. 89 y 90). Además, esos temas deben plantearse superando la dicotomía entre temas locales y universales (1959, p. 131), como luego veremos.
2. Lenguaje. Dice Villegas: “El cine es un arte del tiempo en formas de espacio” (1959, p. 54). En este sentido, puede que la forma del espacio o imagen plástica corresponda a un realismo naturalista, que pinta lo que ve, o a un realismo intelectualista, que pinta lo que sabe y desintegra lo real en el signo, como el expresionismo, pero lo fundamental son las formas del tiempo, esto es, las formas rítmicas que se crean en el montaje cambian el signo de las formas plásticas. Pues bien, hasta ese momento ha predominado una dramaturgia de los hechos. Es la forma del melodrama, una forma cerrada, preocupada por narrar. Villegas propone ir hacia la forma abierta, preocupada por expresar. Esta distinción, procede del Heinrich Wölfflin, teórico del arte suizo, autor de

Conceptos fundamentales para la historia del arte, publicado en 1915. En los años sesenta se hablará, en el teatro, de una dramaturgia clásica o aristotélica y de una dramaturgia épica (narrativa) o brechtiana y de una novela y una anti-novela, representada está última por la *Nouveau Roman* francesa.

3. El poema. Aquí entra la cuestión fundamental de la autoría. Partiendo de Antonio Machado, Villegas sostiene que el nuevo cine debe expresar el tiempo vital del poeta/cineasta con su propia vibración, con su propia personalidad, pues es poeta quien pretende eternizar el tiempo que le toca vivir. El poema toma “el tiempo fugaz ante él, su tiempo, y pretende convertirlo en eternidad.” (1959, pp. 178 y 179).

El error de muchos cineastas y teóricos del cine, dice Villegas, ha sido creer que el cine tiene que elegir entre el poema y el problema, entre el arte y la sociedad, entre los valores estéticos y los sociales, entre la vanguardia y el realismo, entre lo intemporal y lo actual, entre el arte libre y el arte comprometido. Pero estas dicotomías son falsas. Sin duda el arte debe ser libre y, en este sentido, Villegas abominaba de las consecuencias nefastas en el cine del arte dirigido, ya fuese por parte del fascismo o del comunismo, y, al mismo tiempo, advertía de las consecuencias de entregarse a los gustos del público, que es lo que demanda el capitalismo. También el arte debía ser comprometido, pero sin que ello supusiese estar pegado a la actualidad fugaz, rápida, a la moda, al realismo fotográfico.

En lo que se refiere a *El nuevo cine español* (1967), Villegas sostiene que los rasgos fundamentales de las películas del NCE son cuatro y vienen a ser la aplicación de los principios por él formulados en *Arte, cine y sociedad*: el juego entre españolismo y universalismo (tema que expresa el problema), el subjetivismo social y el vitalismo (poema) y la forma abierta (lenguaje).

Villegas sostiene que el cine no se renueva por la forma sino, sobre todo, por los temas y los valores artísticos sociales e históricos que estos temas representan. En este sentido, entiende que el NCE es un intento de llegar a lo actual del mundo por lo esencial de España. Lo actual es lo universal: los temas de ahora, es decir, de los años sesenta, los temas que afectan y preocupan a los ciudadanos de no importa qué lugar. Lo esencial es lo español, la visión personal de esos temas por parte de unos directores que, por nacimiento, tradición, raza, cultura... solo pueden ser españoles y quieren ser españoles, esto es, quieren contar lo actual desde España. Pone de ejemplo una película que sería un precedente o un referente del NCE: *Bienvenido Mr. Marshall* (Bardem y Berlanga, 1952), donde “un hecho circunstancial de la política mundial -lo universal- va derecho al fondo de una faceta fundamental de lo español: la propensión milagrosa de las soluciones, la esperanza gratuita de lo llovido del cielo” (2023, p. 59).

El subjetivismo social, por su parte, es producto del sentimiento de alienación de los jóvenes ante una prosperidad materialista. Esto genera un descontento con una sociedad opulenta, pero vacía, u opulenta solo para unos pocos, una sociedad basada en el tener y no en el ser. En el nuevo cine europeo, la alienación se traduce en exasperación y desesperación, mientras que, en el NCE, dice Villegas, se cae en la desesperanza. En la desesperación hay voluntad de luchar. En la desesperanza la batalla se da por perdida. El NCE, por lo tanto, sería un cine de la desesperanza, entendiendo esta como un sentimiento triste y culpable nacido de la convicción de la imposibilidad de cambiar las cosas en España.

En cuanto al vitalismo, es un rasgo fundamental del NCE, pues se opone al intelectualismo francés o al psicologismo nórdico, sus nuevos cines. El vitalismo, dice Villegas, es una aproximación al arte característica de España, también de Italia, que consiste en expresar las ideas haciéndolas vivir, en lugar de racionalizarlas o psicoanalizarlas. La vida se impone y el cineasta ha de captar su movimiento. Villegas usaba el vitalismo como un concepto filosófico, una interpretación del mundo que, entre otros, defiende Ortega y Gasset entre 1914 y 1930: el hombre, dice el filósofo, piensa porque vive y no vive para pensar (2012, p. 583).

Finalmente, por este vitalismo, la forma cinematográfica del NCE no puede ser ni preciosista ni formalista, aunque, desde luego, incorpora la forma abierta propia de la modernidad: expresar por encima de narrar, un lenguaje cinematográfico nuevo por encima de lo arbitrario gratuito y postizo y, sobre todo, hacer intervenir al público en la interpretación del film.

En realidad, no está claro si, con estas cuatro características, Villegas describe el NCE o más bien les dice a los del NCE por dónde deben encaminar sus películas, qué peligros deben evitar, como quizás el excesivo experimentalismo de alguna de las películas de la Escuela de Barcelona (EdB). Esta es la rama catalana del NCE que acaba de nacer en 1967. Se caracteriza por su defensa de la forma y, por lo tanto, dice Villegas, es presa fácil del intelectualismo francés, un cine que, en el equilibrio problema-lenguaje-poema, cae del lado del formalismo. En realidad, en un artículo posterior titulado “Los dos cines catalanes” (2023, pp. 383-387), Villegas señala que el cine catalán sigue dos líneas. Por un lado, hay un cine catalán realista y objetivo, como el de Jorge Grau, José María Fort o Pedro Balañá. Por otro, está la línea del esoterismo de Jacinto Esteva o Gonzalo Suárez.

En otras palabras, más que analista del NCE parece que Villegas quiere señalar en su libro la ruta al NCE, persuadir a los jóvenes cineastas para que ellos materialicen el cine que lleva años reivindicando. Esto ya lo advierte Ángel Llorente cuando escribe recién publicado el libro: “apoyado en la sólida base de su gran cultura y serenidad intelectual, apunta suavemente, como sin querer aleccionar, los pilares sobre los que debe apoyarse el arte cinematográfico español, por lo tanto, el NCE” (*Cinestudio*, 58-59, junio-julio 1967, p. 10).

2.6. La formación de un nuevo público

En 1960 se proyectan, en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián y, luego, en Madrid, las prácticas realizadas en el IIEC por José Luis Borau, Basilio Martín Patino, Miguel Picazo, Francisco Prósper y Manuel Summers. El evento es organizado por el director de la Escuela, José Luis Sáenz Heredia, que considera necesario esta presentación de los alumnos en sociedad y ante la profesión. Estas sesiones pueden considerarse como la graduación del NCE, su primera experiencia con un público de “verdad” y la constatación de que deben encontrar su público, su consumidor objetivo, se diría ahora.

En efecto, el NCE se juega su supervivencia en su capacidad de contactar con el público, pero esto no va a ser tarea fácil. El cine moderno requiere de un espectador activo. Esto es, una persona que se interroga sobre lo que ve en la pantalla, sobre el complejo lenguaje cinematográfico (Font, 2002, p. 14). Pero como recuerda Ramón G. Redondo en un artículo publicado el 15 de octubre de 1964 en *Film Ideal*:

El público medio es de un nivel intelectual bajísimo. Preparado por un cuarto de siglo culturalmente mediocre por unas aficiones de lecturas -cuando lee- medias y acostumbrado a toda suerte de pasto cinematográfico, es uno de los mayores enemigos de un cine inteligente. (n.º 154, p. 685)

En otras palabras, existe un público deseoso de mayores dosis de libertad en el contenido y la forma de las películas, pero es minoritario y, en consecuencia, hay que crear en España ese público, como señala Villegas en el epígrafe “Arte del nuevo público” en *Arte, cine y sociedad*. Aparte de sus textos para la prensa, Villegas hace tres contribuciones importantes que pueden entenderse como justificación de la apertura de las Salas de Arte y Ensayo, el lugar privilegiado para refigurar todos los nuevos cines.

En primer lugar, en 1966, publica *El cine en la sociedad de masas*, mejor libro del año según el Círculo de Escritores Cinematográficos. Como se puede ver por la bibliografía que maneja Villegas, está escrito bajo el impacto de la teoría de la comunicación, la expansión de la televisión y la mitocrítica. Su tesis es que el cine es un elemento esencial de “la nueva cultura”. Así llama a la cultura de los jóvenes, formada por las películas, la música, los programas de televisión, los comics, etc. Es decir, Villegas sigue en su lucha por dignificar el cine, de modo que lo que el cine tiene de entretenimiento, espectáculo, industria y comercio no anule lo esencial: arte de masas en una cultura de masas.

En segundo lugar, prepara un ciclo de conferencias para Radio Nacional titulado *El arte de ver una película*. Villegas quiso hacer un libro con estas charlas, pero se publica póstumamente muchos años después. Este es un texto para entender los nuevos cines:

Es que, al cine, arte nuevo nacido hace pocos años en las calles de las ciudades, le falta en la vivencia de los públicos ese sentido reverencial que defiende al arte de los museos o de las bibliotecas. El público de estos sabe que no comprende, pero que debe comprender, que no sabe, pero debe saber. Que no es un defecto del artista, cuando el espectador no comprende, sino una carencia de este ante la obra de arte a la que no puede llegar. (Villegas López, 2022a, p. 40)



Figura 3. Jurado del Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 1964: Antonín Martín Brousil, Manuel Villegas López, Luis Gómez Mesa, Charles Delac, Mario Moreno «Cantinflas», Manuel Summers y Nicholas Ray. Fuente: Archivo Familiar Villegas López

Finalmente, Villegas desarrolla una larga trayectoria como activista y animador del movimiento de cineclubs. De hecho, el 18 de enero de 1966, coincidiendo con la 300 sesión del Cineclub AÚN, recibe la Medalla de Oro de la Federación Nacional de Cineclubs. Es más, cuando muere en 1980, la Federación de Cineclubs del Estado Español organiza un homenaje que consiste en colocar una placa en su domicilio y hacer una entrega de flores en su tumba.

En fin, no hay cosa que más alegra a Villegas que el triunfo de *Nueve cartas a Berta* (Martín Patino, 1966) tras meses sin conseguir estrenarla. Ha constatado, además, que primero ha ido a verla el público juvenil entendido, pero después el público medio habitual y atribuye su éxito a “la sinceridad y la autenticidad del film para tocar una realidad española” y a su “extraordinaria riqueza, escalonada en distintos niveles, prolongándose en un laberinto de espejos de infinitas perspectivas” (Archivo Familiar Villegas López, Tomo 11, 12-IV-1967, p. 241).

3. Sanción institucional y construcción teórica

José Enrique Monterde define la modernidad en el cine español de los años 60 del siglo pasado como una contestación al academicismo basada en dos circunstancias: 1) una sanción institucional, la cual se nutre de varios fenómenos: a) la Escuela de Cine y el apoyo estatal, que crean unas nuevas condiciones de producción; y b) los cineclubs, las salas de arte y ensayo y las nuevas revistas especializadas, que crean un nuevo público; y 2) una construcción teórica sustentada en la política de autor y una puesta en escena abierta (Monterde, 2009, pp. 412-413). Pues bien, el punto 1a) de Monterde es lo que hemos llamado prefiguración; el 1b, refiguración; y el 2, configuración. Como hemos visto, Villegas participa directamente en estos tres aspectos definitorios de la modernidad del cine español de los años 60.

Si el NCE es un cine de jóvenes universitarios, lo que queda del paso de Villegas por las aulas, de los libros leídos por los alumnos de cine, no es solo un magisterio sino también la admiración de muchos estudiantes: Martín Patino, Aguirre, Diamante, Portabella, Summers, Saura... Todos ellos reconocen en declaraciones y textos la maestría de Villegas. Films 59, la empresa de Pere Portabella, por ejemplo, es creada a iniciativa de Villegas (Riambau y Torreiro, 1999, p. 77). Javier Aguirre se apresura a escribir una carta homenaje a *El País* en cuanto recibe la noticia de la muerte de Villegas (*El País*, 13-10-1980). El título de la carta es: *El maestro solitario*. Summers le felicita todas las Navidades obsequiándole con una tarjeta con uno de sus dibujos. Agradecido por la crítica que Villegas había hecho de *Pippermint Frappé* (Saura, 1968), Saura le escribe:

Son muchas las veces que usted se ha portado generosamente conmigo. Sea esta, pues, una carta que valga por tantas ocasiones en que injustamente, si no le he olvidado, que no sería la verdad, por vagancia o por comodidad, he preferido dejar -como siempre- las cosas para “más tarde”. (Archivo Familiar Villegas López, 1-3-1968)

También Gubern escribe: “Fue un maestro para muchos de nosotros, que no lo olvidaremos fácilmente” (1996, p. 11). Y Julio Diamante recuerda que hacia 1954:

En el café El Gato Negro se mantuvo durante cierto tiempo una tertulia muy apetecible de reflexiones cinematográficas. No éramos muchos los asistentes, pero entre ellos estaban Bardem, Paulino Garagorri -que también había sido alumno del IIEC- y Manuel Villegas López, regresado del exilio y que me parecía, y continúa pareciéndome, uno de los mejores críticos y escritores de cine que ha tenido el país. (2021, p. 73)

En realidad, para esta generación que no vivió la guerra, para estos jóvenes simpatizantes de izquierdas, Villegas, entonces un señor que ronda los sesenta años, no solo es una especie de sabio profesor, sino que, además, tiene el aura del exilio, de la República.

En cuanto a la configuración, los resultados expuestos más arriba demuestran que Villegas está planteando ideas al mismo tiempo que los padres de la nueva ola francesa, ideas que, por otra parte, son relativamente novedosas, pues ya están planteadas en la historia del arte. Villegas no teoriza *ex-nihilo*. Su mérito es aplicar al cine una mirada desde la estética y la sociología del arte. Sobre todo, se inspira en la obra de Wölfflin. En este sentido, como puede verse en *Arte, cine y sociedad*, no solo es el padre del NCE, sino un verdadero teórico del cine. Esto ya lo sostienen, entre otros, García Escudero y José María Pérez Lozano.

Por Villegas sabemos que el lenguaje del NCE no es metafórico o formalista solo porque los cineastas traten de burlar la censura, que también (Hopewell, 1989), sino por un deseo de acercarse a esa modernidad, de cultivar lo que él llama esoterismo. Hay, digamos, consignas planteadas por Villegas en 1957-1959 que se ven claramente cumplidas en el NCE. Por ejemplo, la renovación de los temas y la idea de que uno de los grandes temas del cine es y debe ser el amor.

Por otro lado, en su propuesta de clasificación de las tendencias del cine de aquel momento, Villegas se adelanta a muchas de las ideas que Santos Zunzunegui expone, décadas después, en su libro sobre el cine español de este periodo. Ahora bien, Zunzunegui argumenta que el NCE fue “una auténtica losa sepulcral que dificultó (cuando no impidió pura y simplemente) el desarrollo de toda una serie de vetas creativas” (2005, p. 216). Se refiere a lo que Wollen (1988) llama las dos vanguardias contra el cine dominante de los años sesenta: las nuevas olas y el cine *underground*. Algo así como el cine renovador y el anticine, el cine independiente y el cine antisistema, el NCE proyectado en el Festival Internacional de San Sebastián de 1967 y el cine propugnado en Sitges ese mismo año y reivindicado después de Mayo del 1968. En lo que se refiere a Villegas, este nunca entiende el NCE como algo cerrado y petrificado. Al contrario. Villegas interpreta muy pronto que el NCE se ha acabado o que debe darse por acabado. En 1971, publica en *Sábado gráfico* un artículo titulado *El gran cambio* en el que viene a decir que 1968 es un año tan explosivo que ha dejado fuera de juego tanto al cine comercial como a la creación independiente, sean nuevas olas o nuevos cines, pues ambas repiten “sus fórmulas un día revolucionarias o simplemente *contestatarias*” (p. 23). El cine ha caído en el manierismo, término que también usa Carlos Losilla (2012, pp. 111 y ss.), si bien Villegas habla de manierismo tanto en el sentido de repetición de estilos y formas (amaneramiento) como de estado de tensión y choque contra lo establecido y consagrado. Y escribe añadiendo la palabra “mundo” para que se entienda que no hace o no hace solo antifranquismo:

Lo que el cinema necesita, con apremio y seguridad, es una mutación completa y radical de valores, ideas, temas, formas, sentido de su actuación... de todo. Y para ello, en primer lugar, el cambio completo de las estructuras industriales, comerciales, que hoy lo hacen patente y a pesar de sus diferencias, en todos los países, cualquiera que sea la estructura social y política. Los resultados y problemas son los mismos en toda la extensión del mundo. (Archivo Familiar Villegas López, Tomo 12, p. 180)

Y en 1971 añade: “de ese cine subterráneo español hay que ocuparse, fomentarlo, protegerlo... Hacer viables las posibilidades que tenga, para hoy y para mañana” (2023, p. 383). Ahora bien, aunque Villegas parece entender los postulados de los sitgistas, lo que estos pedían iba en contra de todo lo que él ha planteado hasta ese momento. No solo atacaron la apertura. Donde Villegas hablaba de cultura, los sitgistas decían que esa nueva cultura que él defendía solo era mercancía; cuando Villegas hablaba del cine como arte, los sitgistas veían información dirigida; y, en fin, Villegas como “padre” del NCE no sería más que un funcionario formador de tecnócratas (Aubert y Prieto Souto, 2021, p. 112).



Figura 4. Un año después de la muerte de Villegas, la Federación de Cineclubs del Estado Español coloca una placa en su último domicilio como homenaje a su actividad de formación de espectadores. Fuente: Archivo Familiar Villegas López.

En cuanto a la refiguración, Martínez Torres mantiene que el Nuevo Cine Español fracasa ante el público y, por tanto, podría concluirse que la labor de Villegas por la mejor apreciación de las películas, su escuela en favor de un público nuevo también fracasa. Como prueba de ello, Martínez Torres indica las recaudaciones en la taquilla del NCE en el periodo que va de 1965 a 1970. Según esa estadística, la mejor película en datos de taquilla del NCE fue *El juego de la oca* (1966) de Summers, que aparece en el puesto 108. Otros títulos están todavía más lejos: *Nueve cartas a*

Berta (puesto 334), *La caza* (Saura, 1966) (puesto 536), *Juguetes rotos* (Summers, 1966) (puesto 862) y *De cuerpo presente* (Eceiza, 1967) (puesto 870) (1973, pp. 119 y ss.). Santiago Pozo (1984) insiste en esta idea y resalta que, además, el NCE se carga la industria cinematográfica (las empresas, los empleos...). Torreiro (1995), por su parte, añade que la política de Escudero fracasa en uno de sus objetivos más importantes: conseguir premios en los festivales internacionales. En nuestra opinión, el tema de la audiencia del NCE daría para mucho: todos los cines pierden público, todos los nuevos cines son minoritarios, no se puede medir con criterios económicos lo que deliberadamente quiere situarse en los márgenes del mercado, lo que por parte del régimen franquista fue una operación de prestigio... Solo quisiéramos señalar que Villegas es consciente de que, sin un mínimo de público y de reputación, el NCE desaparecería. Por eso nada le alegra más que ver al “público medio” acudir a ver una película del NCE. Por eso también incluye en el apéndice de su libro de 1967 una lista de todos los premios internacionales recibidos por el NCE, que son más de los que Torreiro recuerda en su estudio.

4. Conclusiones

Pese a todo lo argumentado, se puede seguir pensando que ni Villegas, ni siquiera Bazin, son padres de nada. Es más, hablar de paternidad cuando los jóvenes cineastas querían matar al padre parece poco acertado. Todas las nuevas olas fueron obra de muchas personas, empezando por los cineastas que rodaron aquellas películas. Elías Querejeta, otro posible progenitor, nos recordaría que ni una sola vez hemos mencionado su nombre en estas páginas. Los formalistas de la Escuela de Barcelona sostendrían que Villegas fue, en realidad, su enemigo intelectual. Los sitgistas, que fue un hombre del aparato del Estado. El propio Villegas, persona muy modesta, pondría reparos y nos remitiría a la primera parte de su libro sobre el NCE, donde habla de los antecedentes del NCE, y señalaría la importancia capital de Bardem y Berlanga. En cualquier caso, hemos demostrado que Villegas fue el hombre que estuvo allí: en las Conversaciones de Salamanca, en las aulas del IIEC y de la EOC, en el ministerio de Información y Turismo, trabando amistad con los jóvenes cineastas, en los cineclubs formando públicos, en *Objetivo*, *Film Ideal*, *Nuestro Cine*, *Cinestudio*, en la segunda etapa de *Triunfo* o *Ínsula*, defendiendo la política de autor y, en definitiva, dando argumentos de por qué el cine español debía entrar en la modernidad.

En fin, la discusión sobre nuestra hipótesis sería menor y las conclusiones más evidentes si explicásemos que hemos entendido aquí por “padre intelectual”. Sería un concepto equiparable al de “autoridad”, término que aparece incluido en el *Diccionario Akal de Estética*, dirigido por Étienne Souriau. El concepto significa “poder moral” y “prestigio” de una persona que tiene una opinión de peso, establece reglas estéticas o es digno de confianza. Esa persona puede ser un artista, un representante de las normas anestéticas (sacerdotes, políticos, el propio García Escudero) o un teórico del arte, como Villegas. Y los modos de acción de la autoridad son: el respeto inspirado, la función didáctica y el poder temporal. Finalmente, los que se someten a la autoridad pueden adoptar una postura dogmática, crítica y de rechazo (Souriau, 1998, pp. 164-165). Pues bien, para nosotros Villegas sería una autoridad porque: 1) es un “teórico” (y ahí están sus escritos sobre el cine como el arte de su tiempo), un crítico que empuja a los jóvenes cineastas a ser “autores”, ya que así España tendrá

un lugar en el mundo, como ya han hecho Pablo Picasso o Luis Buñuel, para él verdaderos *auctoritas* artistas; 2) Villegas ejerce un “magisterio” (en el IIEC y la EOC); pero 3) un magisterio en forma de *philia*, de confianza, cómplice con el discípulo y de respeto con el profesor (al que llaman Don Manuel); 4) Villegas posee un “aura” (la del exiliado republicano); 5) tiene cierto “poder temporal” para cambiar las cosas (de ahí la importancia de su relación con García Escudero), pues 6) “premia” (sus decisiones como jurado de festivales), pero también 7) “castiga” (sus observaciones hacia ciertas películas de la EdB); 8) Villegas hace de “mentor” en la trayectoria (y por eso los cineastas del NCE le dejan ver copiones de sus películas); 9) Villegas, no solo indica el camino, sino que también lo allana, hace de “dador” (y de ahí sus esfuerzos por formar al público en la forma abierta); y 10) por todo ello, porque existe, su autoridad es, al mismo tiempo, elogiada (de Summers a Saura), criticada (los formalistas de la EdB) y hasta rechazada (los defensores del cine como espectáculo).

Nos preguntamos si Villegas pensaba en él mismo y en los jóvenes del NCE cuando en su libro *El nuevo cine español* habla de *Nueve cartas a Berta* y escribe lo siguiente sobre un personaje de la película:

[está] el profesor exiliado, ya muy viejo, un poco perdido en el vasto mundo real, sin raíces, que a su vez añora la vieja ciudad maravillosa, silente, que recuerda viva, mientras para el muchacho está muerta, porque quizás lo vivo sea aquel viejo profesor casi muerto. (1967, p. 78)

En fin, el presente estudio, que es una invitación a profundizar en cada uno de los objetivos aquí tratados, forma parte de una investigación mayor sobre la figura de Manuel Villegas López. Los miles de folios y de documentos guardados por la familia, algunos dados por desaparecidos, como sus conferencias y sus intervenciones en la radio, van a permitir situar su labor de historiador, teórico y crítico de cine como una de las más importantes del ámbito hispano. Además, su archivo personal va a ser una fuente para numerosas líneas de investigación.

Referencias

- Aubert, J. P. y Prieto Souto, X. (2021). *La batalla de Sitges. Cine y disidencia en vísperas del 68*. Shangrila.
- Astruc, A. (1998). El nacimiento de una vanguardia: la cámara stylo. *Nickel Odeon*, (12), pp. 16-17.
- Blanco Mallada, L. (1990). *IIEC y EOC. Una escuela para el cine español*. (Tesis doctoral inédita). Universidad Complutense de Madrid.
- Castro, A. (1974). *El cine español en el banquillo*. Fernando Torres Editor.
- Diamante, J. (2021). *Del cine y otros amores*. Cátedra.
- Diez Puertas, E. (2018). Manuel Villegas López: la crítica cinematográfica en dos orillas. En H. Lima, H., Reis, A. I. & Costa, P. (Coords.), *Comunicación y espectáculo: actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación* (pp. 211-229). Universidad de Oporto.
- Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad: cine europeo, 1960-1980*. Paidós.
- Frutos Esteban, F. J. (1996). *El cine español, desde Salamanca (1955-1995)*. Junta de Castilla y León.

- García Escudero, J. M. (1967). *Una política para el cine español*. Editora Nacional.
- García Escudero, J. M. (1978). *La primera apertura*. Diario de un Director General. Planeta.
- García Escudero, J. M. (2001). Manuel Villegas López. *Nickel Odeon*, (23), pp. 122-124.
- Gubern, R. (1996). Recuerdo y homenaje a Manuel Villegas López. *Caminar Conociendo*, (5), p. 11.
- Herederó, C. F. y Monterde J. E. (Eds.). (2002). *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.
- Herederó, C. F. & Monterde, J. E. (Eds.). (2003). *Los "Nuevos cines" en España: ilusiones y desencantos de los años sesenta*. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.
- Hopewell, J. (1989). *El cine español después de Franco: 1973-1988*. El Arquero.
- Julián, O. de (2002). *De Salamanca a ninguna parte. Diálogos sobre el Nuevo Cine Español*. Junta de Castilla y León.
- Llinás, F. (Ed.). (1999). *50 años de la Escuela de Cine*. Filmoteca española.
- Losilla, C. (2012). *La invención de la modernidad: o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*. Cátedra.
- Martínez Torres, A. (1973). *Cine español, años 60*. Anagrama.
- Monterde, J. E., Rimbau, E. & Torreiro, C. (1987). *Los nuevos cines europeos 1955-1970*. Lerna.
- Monterde, J. E. (2009). La modernidad cinematográfica. En A. J. Pérez Perucha, F. J. Gómez, y A. Rubio. *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad* (pp. 412-414). Ediciones del Imán.
- Nieto, J. & Company, J. M. (Coords.). (2006). *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las "Conversaciones de Salamanca"*. Filmoteca de Valencia.
- Ortega y Gasset, J. (2012). El tema de nuestro tiempo. En *Obras completas* (Tomo III, pp. 559-616). Ediciones Taurus.
- Pérez Perucha, A. J., Gómez, F. J. & Rubio, A. (2009). *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*. Ediciones del Imán.
- Pozo, S. (1984). *La industria del cine en España*. Universidad de Barcelona.
- Rimbau, E. & Torreiro, C. (1999). *La Escuela de Barcelona. El cine de la Gauche Divine*. Anagrama.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y Narración Vol. I: configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI.
- Rodero, J. Á. (1981). *Aquel "Nuevo Cine Español" de los 60*. Seminci.
- Siclier, J. (1962). *La nueva ola*. Rialp.
- Souriau, E. (1998). Autoridad. En *Diccionario Akal de Estética* (pp. 164-165).
- Torreiro, C. (1995). ¿Una dictadura liberal? (1962-1969). En *VVAA, Historia del cine español* (pp. 295-340). Cátedra.
- Villegas López, M. (1935). *Espectador de sombras*. Plutarco.
- Villegas López, M. (1936). *Arte de masas*. Geci.
- Villegas López, M. (1943). *Charles Chaplin, el genio del cine*. Editorial Americalee.
- Villegas López, M. (1947). *Cine francés. Origen, historia y crítica*. Editorial Nova.
- Villegas López, M. (1954). *Cinema. Técnica y estética del arte nuevo*. Dossat.
- Villegas López, M. (1959). *Arte, cine y sociedad*. Taurus.
- Villegas López, M. (1966). *El cine en la sociedad de masas: arte y comunicación*. Alfaguara.
- Villegas López, M. (1967). *El Nuevo Cine Español*. Festival Internacional de San Sebastián.
- Villegas López, M. (1992). *Aquel llamado Nuevo Cine Español*. Ediciones JC.
- Villegas López, M. (2022a). *El arte de ver una película*. Amazon.

- Villegas López, M. (2022b). *Fernando Delgado*. Amazon
- Villegas López, M. (2022c). *René Claire*. Amazon.
- Villegas López, M. (2023). *El Nuevo Cine Español*. Amazon.
- Villegas López, M. (2023b). *Espectador de sombras*. Amazon.
- Wölfflin, H. (2021). *Conceptos fundamentales para la historia del arte*. Espasa-Calpe.
- Wollen, P. (1988). Las dos vanguardias. En Pérez Perucha, J. (Coord.), *Los años que conmovieron el cinema. Las rupturas de los 60* (pp. 303-312). Filmoteca de Valencia.
- Zunzunegui, S. (2005). *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Paidós.