

El modelo de crítica cinematográfica en la primera etapa de *Dirigido por...* (1972-1989)¹

Xavier Jiménez Gonzalez

Universitat de les Illes Balears (España)  

<https://dx.doi.org/10.5209/dcin.100457>

Recibido: 25 de enero de 2025 • Aceptado: 3 de febrero de 2025

ES Resumen: El artículo analiza la evolución de la crítica cinematográfica de la revista *Dirigido por...* durante su primera etapa (1972-1989). Fundada en el contexto del tardofranquismo por Edmundo Orts Climent, la publicación surgió en un periodo de transición tras la desaparición de las cabeceras de referencia *Film Ideal* (1956-1970) y *Nuestro Cine* (1961-1971). En un primer momento apostó por un contenido centrado en monográficos sobre cineastas, en el que la crítica pasó de una mera recopilación de fuentes externas a desarrollar y consolidar un discurso especializado enfocado a una audiencia transversal.

Palabras clave: *Dirigido por...*; Crítica cinematográfica; Evolución de la crítica cinematográfica; Revistas de cine

ENG The model of film criticism in the first phase of *Dirigido por...* (1972-1989)

Abstract: The article analyzes the evolution of film criticism published in the journal *Dirigido por...* during its first stage (1972-1989). Founded in the context of the late Francoist period by Edmundo Orts Climent, the journal emerged during a transitional time after the disappearance of reference publications like *Film Ideal* and *Nuestro Cine*. Initially, it focused on special issues about filmmakers, where criticism evolved from being a simple compilation of external sources to developing and consolidating a specialized discourse aimed at a broader audience.

Keywords: *Dirigido por...*; Film criticism; Evolution of film criticism; Films journals

Sumario: 1. Introducción. 2. El papel de la crítica en el origen de *Dirigido por...*. 3. La construcción de un nuevo modelo de crítica entre 1974 y 1989: la “especialización generalista” en *Dirigido por...*. 4. Ejemplos de la evolución de la crítica en *Dirigido por...*. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Jiménez Gonzalez, X. (2025). El modelo de crítica cinematográfica en la primera etapa de *Dirigido por...* (1972-1989). *Documentación de las Ciencias de la Información*, 48, 7-19.

1. Introducción

La etapa en la que se inicia el estudio presentado, la década de los años setenta del siglo XX, se concreta, dentro del campo de las publicaciones periódicas especializadas en materia cinematográfica, a través de tres elementos centrales. Por un lado, Del Amo (pp. 86-87) señalaba que el mundo de las revistas de cine españolas se hallaba en una suerte de experimentación de renovación cultural que llegó a un marcado contexto de desgaste tras el final de *Film ideal* (1956-1970) y *Nuestro cine* (1961-1971), títulos que en

su momento generaron, en cuanto a resultados, un debate más bienintencionado que efectivo debido a la falta, todavía, de una independencia de la línea oficialista y de la existencia de una sólida estructura que permitiese un articulación rupturista.

Desde una lectura ideológica, para Heredero (1993, p. 152) la década se iniciaba entre el ocaso de dos modelos y en el nacimiento de una nueva corriente, planteando que las genealogías compuestas por *Objetivo - Cinema Universitario - Nuestro cine*, representantes de una sensibilidad progresista

¹ Este artículo se fundamenta y amplía una parte del contenido de la tesis doctoral: “Estudio del panorama de las revistas cinematográficas españolas publicadas entre los años 1970 y 1990. El caso de *Dirigido por...*”, defendida el año 2023 en la Universitat de les Illes Balears. Acceso al texto completo en Dialnet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=315995>

y laica, y la formada por la *Revista internacional del cine - Film ideal - Documentos cinematográficos - Cinestudio*, de militancia eminentemente católica, en la práctica se encontraban disueltas².

Para López Sangüesa (2019, p. 20), los 70 dieron la bienvenida al relanzamiento del análisis cinematográfico alejado de la lucha clásica entre *Nuestro cine y Film ideal*, que describía como aparato ideológico del PCE-Partido Comunista de España- la primera y como romana la segunda (en referencia al elemento católico). Los planteamientos marxistas procedentes del *Nuevo Frente Crítico* (colectivos *Marta Hernández y F. Creixells*) y nombres como los de Julio Pérez Perucha, Javier Maqua o Domènec Font, se alzaron como las voces modernizadoras de ese inmediato pasado.

La realidad es que a principios de los setenta, irrumpieron dos novedades que marcaron un punto de inflexión en el campo del análisis textual de la crítica de cine, esa *nueva corriente* de la que hablaba Heredero y que describe López Sangüesa. Por un lado, la construcción teórica de un paradigma intelectual sobre el acercamiento al hecho fílmico encabezado por ese *Nuevo Frente Crítico*, un movimiento que supuso la adaptación definitiva en España del cambio de modelo analítico respecto a la gramática cinematográfica existente en la Europa Occidental desde, aproximadamente, 1960.

El discurso de las posiciones basadas en los gustos personales de marcado carácter descriptivo, va a ser substituido por la construcción de un postulado en el que el rigor científico ante el texto fílmico va a convertirse en la esencia del modelo, que basaba la interpretación de las imágenes en una ideología basculante entre la semiología y el arte cinematográfico en sí mismo, convirtiendo y presentando la analítica de las películas como un elemento comunicativo en función de los intereses del director.

La corriente se originó, en primer lugar, en revistas de corte cultural o de información de actualidad como *Cambio 16*, *Comunicación XXI*, *Destino*, *Ínsula* o *El viejo topo* -entre otras-, y a partir del año 1976, tras la disolución de los dos colectivos Aranzubía y Nieto Ferrando (2013, p. 62), se convertirá en una tendencia que se extenderá dentro de las propias revistas cinematográficas especializadas, *Dirigido por...* entre ellas.

El segundo elemento de ruptura fue la aparición de la protagonista del artículo, *Dirigido por...*, que en junio de 1972 salió al mercado con un número dedicado a Claude Chabrol. El proyecto de Orts supo aprovechar las circunstancias de una etapa marcada por la falta de un liderazgo reconocible, configurando una revista basada en estudios monográficos

siguiendo un modelo de cinefilia³, con una premisa que no era otra que la de aportar una mirada a modo de homenaje de la obra de reconocidos cineastas contemporáneos. Vidal Estévez (2013, p. 213) expone que el panorama de 1972 era de penuria ante el impasse de un tiempo nuevo, recordando que los inicios de *Dirigido por...* se caracterizaron por publicar breves monografías de cineastas, una idea que no presagiaba ni apostaba -aunque posteriormente la publicación se actualizó-, por una ruptura manifiesta.

Es cierto que el modelo de revista recordaba a títulos anteriores e influencias procedentes de, fundamentalmente, Francia⁴, aunque por otro lado, la capacidad de adaptación a su entorno cultural y al contexto social del momento, le permitió una supervivencia que debatiremos a continuación.

2. El papel de la crítica en el origen de *Dirigido por...*

La sección de crítica formó parte de *Dirigido por...* desde el número 0. De hecho, en la editorial de introducción se mencionaba entre los apartados clave:

Presentación:

Ha salido “DIRIGIDO POR...”

Nos da la impresión de que nuestros esfuerzos se han visto recompensados. En realidad, queríamos hacer algo, plasmar de alguna manera nuestra afición común... EL CINE. Hay muchos que comparten nuestra pasión, deseamos llegar a ellos. No sabemos si llenamos algún espacio vacío, lo que sí sabemos es que mensualmente os presentaremos un director distinto y de ser posible directores que poco a poco nos descubran la apariencia de un arte no suficientemente valorado. Bajo el siguiente índice: Estudio, entrevistas, críticas y una filmografía completa, será el reflejo de nuestra preocupación para teneros informados. Nuestros medios son modestos, modestísimos. Queremos durar. Vosotros tenéis la palabra. Valgan estas líneas de agradecimiento a todos los que, directa o indirectamente, han colaborado en su aparición y a los que colaborarán para que aparezca cada mes. De antemano, GRACIAS.

Las personas responsables exponían de esta manera las líneas maestras en cuanto a su estructura, sustentada en una mirada integral acerca del cineasta correspondiente, y donde la crítica ocupaba uno de esos bloques. Lo que llama la atención es

² A la revista *Cinestudio* aún le quedaban unos años de vida, y aunque su tipología de contenido había evolucionado desde finales de los años 60 a un cierto aperturismo en cuanto al tratamiento y al nombre de sus colaboradores, su trayectoria acabaría en 1973 (diciembre, número 127), sin ejercer, en la práctica, una competencia directa con *Dirigido por...*

³ El fenómeno de la cinefilia, tal y como expone Ramos Arenas, presenta dos enfoques clásicos en cuanto a su interpretación. El primero es el vinculado al propio término, que cubre una cronología abierta, y que se definiría por la fascinación que produce el cine en los espectadores. La segunda lectura, enfocada a un análisis cultural, define la cinefilia como un elemento presente en realidades históricas concretas. El autor defiende que ambas perspectivas son complementarias, fusionando la pasión individual de la persona interesada en el hecho cinematográfico junto a la capacidad que proyecta la cinefilia en desarrollar una interpretación del contexto en el que se articula (2015, p. 37).

⁴ En la Francia de finales de los años 50, los epicentros de París y Lyon competían por la defensa / superación de una tipología de crítica entorno a la cinefilia de la mano de *Cahiers du cinéma* y *Positif*. Uno de los títulos secundarios que compartió espacio contemporáneo, e influencia directa en la concepción de *Dirigido por...*, fue *Premier Plan* (número 1, septiembre de 1959 / número 55, junio de 1970), una revista diseñada como un monográfico y presentada bajo el subtítulo de *Hommes oeuvres problèmes du cinéma* (en castellano “los hombres que trabajan los problemas del cine”), y que aportaba un análisis alrededor de un cineasta basando su contenido en un discurso retrospectivo a modo de homenaje.

que dentro de los primeros 8 números (del 0 al 7), y a pesar de anunciarla, los textos ofrecidos fueron importados, presentando un marcado contraste de transversalidad tanto si valoramos los posicionamientos ideológicos de las publicaciones utilizadas (*Cinema nuovo*, *Cahiers du cinéma*, *Films and filming*, *Le Monde o Positif*, entre otras), así como su procedencia geográfica (Francia, Italia, Inglaterra...). De esta manera, la crítica que aportó la revista a lo largo de su primer año de vida (junio de 1972 número 0 / mayo de 1973 número 7), consistió en un material de terceros debido fundamentalmente a la falta de medios propios para ofrecer un contenido original.

De hecho, a partir del octavo número⁵ (diciembre de 1973) *Dirigido por...* no publicó más crítica externa, iniciando a partir del 9 (enero de 1974) y hasta llegar al 13 (mayo de 1974), una breve sección denominada "La película del mes" que, en la práctica, se trató del germen del ejercicio de la crítica en la revista. En ella se apostaba, en términos generales, por un tono cinéfilo y descriptivo, aunque completándolo con elementos como pueden ser la conexión con la interpretación del momento histórico que se vivía en España o un análisis de los recursos más representativos del lenguaje cinematográfico. A continuación distintos extractos:

El espíritu de la colmena (Erice, V., 1974):

...el primer largometraje de Víctor Erice resulta una obra insólita dentro del contexto de cine que actualmente se hace en España. Por su madurez y su sobriedad se opone, por otra parte, a todas las características que suelen adornar las "ópera prima" de nuestros directores, a saber: la excesiva ambición que suele convertirse en una serie de ejercicios retóricos o balbucientes (Genover, 1974, p. 25).

La noche americana (Truffaut, F., 1973):

el estreno del film en el Festival de Cannes de 1973 significó para François Truffaut la consagración dentro de la categoría de directores a

los que no se discute porque ya están por encima del bien y del mal (Martí, 1974, p. 35).

El hombre de Mackintosh (Huston, J., 1973):

...en el film, Huston no introduce novedades críticas, ni tan siquiera técnica, pero eso sí, es fiel asimismo. Desborda su personalidad cinematográfica y como la araña que indiferente a todo va tejiendo su tela con milimétrica exactitud, no importa donde, él rueda (Ruiz de Villalobos, 1974, p. 23).

Avanti! (Wilder, B., 1972):

...en ¿Qué ocurrió...?", Wilder domina mejor el gag visual que no el chiste oral. La añoranza fascista de un funcionario, la vitalidad del viejo verde, el veloz utilitario de los Trotta, el azucarrero para la manicura divierten porque no se cuentan. La inmediatez cómica de las imágenes supera en fuerza a la palabrería occurrente (Delclós, 1974, p. 40).

La prima Angélica (Saura, C., 1974):

cada vez más cerca de Buñuel, y al mismo tiempo cada vez más en posesión de un estilo más personal, Saura nos ofrece con "La prima Angélica" su mejor film. Su cachondismo, su feroz anticlericalismo, su inteligencia en la plasmación de sus ideas parecen haber llegado a su madurez. Que dure mientras le dejen (Turró, 1974, p. 25).

Por tanto, en el origen de la revista, la sección de la crítica pasa por dos etapas en un breve espacio de tiempo, condicionada por la propia puesta en marcha del proyecto y por los ajustes necesarios para su viabilidad, encontrando del número 0 al 7 una crítica no original e importada que completaba los estudios monográficos, y del 9 a 13 una primera experiencia con un texto que surgía, por primera vez, desde los colaboradores de la revista.



Figura 1. Cabecera de la crítica aparecida en el número 10 de febrero de 1974 (página 35). Elaboración propia.

3. La construcción de un nuevo modelo de crítica entre 1974 y 1989: la "especialización generalista" en *Dirigido por...*

3.1. Adaptación del texto crítico. Año 1974

Desde el punto de vista del recorrido de la revista, la aproximación al campo de la crítica cambia a partir

del número 17 (octubre de 1974). Tras unos volúmenes sin incluir textos, el octavo (diciembre de 1973) y del catorce al dieciséis (junio-septiembre de 1974), *Dirigido por...* apuesta por impulsar definitivamente la sección incluyendo un destacado a modo de cabecera y un número representativo de críticas que abren la cobertura, pasando a analizar tanto films de estreno como títulos retrospectivos.

⁵ El número 8 de *Dirigido por...* coincidió con la despedida de *Cinestudio*. Por tanto, la revista fundada por Orts Climent pasaba a liderar el campo de las revistas cinematográficas en España con poco más de un año de trayectoria.

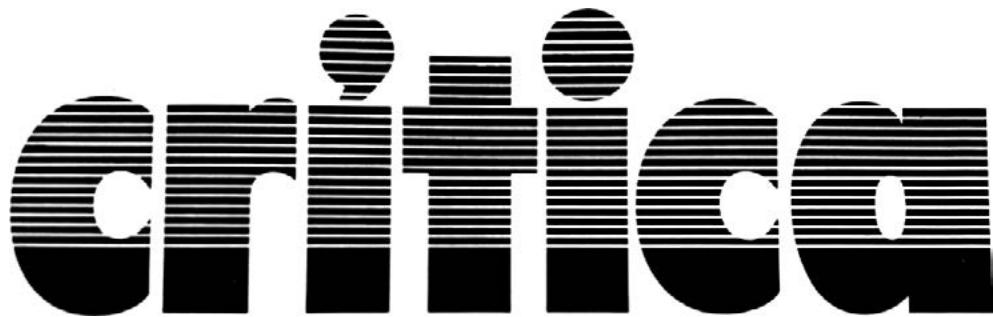


Figura 2. Logo de presentación de la sección de crítica. Número 17 de octubre del año 1974 (página 32). Elaboración propia.

Uno de los motivos de esa ampliación, además del propio crecimiento de la revista en cuanto al número de páginas con el objetivo de abarcar a un mayor público, fue la aparición de la primera competencia directa en el mercado: *Film guía*.

Encabezada por dos personas que abandonaron *Dirigido por...*, Miguel-Fernando Ruiz de Villalobos como director y Manuel Ferrer Salvador en la tarea de editor-propietario, ambos se enrolaron en la puesta en marcha de una revista que aterrizó en los quioscos en el mes de noviembre de 1974. Ruiz de Villalobos figuró como colaborador de *Dirigido por...* entre los números 11 (marzo de 1974) y 17 (octubre de 1974), mientras que la trayectoria de Manuel Ferrer era más arraigada, ya que se encargó de confeccionar las filmografías y biografías de los cineastas que protagonizaron los estudios desde el número 0 hasta el número 9.

Film guía no disfrutó de una extensa trayectoria, y aunque intentó replicar la línea transversal de *Dirigido por...* incorporando por ejemplo colaboradores de una manifiesta dispersión ideológica como -citando tres ejemplos destacados-, Ángel Falquina (*Cinestudio*), Francisco Rialp (*Film ideal*) y Román Gubern (*Nuestro cine*) para no decantarse por una línea reconocible, el proyecto no logró una consolidación; de hecho, a pesar de contener críticas, nunca llegó a formalizarse una sección oficial ni disfrutaron del suficiente peso para generar una entidad más allá que de breves comentarios cercanos a reseñas.

3.2. La evolución de la crítica en *Dirigido por...* entre 1975 y 1979

Tras la aparición de *Film guía* en noviembre de 1974, a partir de 1975 comenzó una etapa de ruptura definitiva ante el inminente fin de la dictadura franquista. Así, el mercado de revistas cinematográficas veía como en el mes de marzo de 1975, se incorporaba *Cinema 2002*, un título que se situaba ideológicamente a la izquierda de *Dirigido por....*

Cinema 2002 consistió en una revista especializada y politizada bajo la dirección de Sol Fuentes y editada por Miguel Julio Goñi Fernández, aunque en la práctica los artífices de su puesta en marcha fueron Santiago de Benito y Miguel Ángel González, productores y miembros del Partido Comunista de España (Mir, 2007, p. 256). La revista llevó a cabo una marcada militancia apreciable tanto en los tipos de estudios como en los festivales y cinematografías analizadas. Desde el punto de vista de la crítica, la revista no se decantó por un modelo definitorio, y se quedó en una aproximación más cercana al

compromiso de visibilizar autores o títulos que podemos considerar desconocidos de cara al gran público (cine amateur o experimental). Tal y como señala Nieto Ferrando (2018, p. 825):

La revista *Cinema 2002*[...]publica reportajes sobre cine canario, gallego o valenciano. Destaca, sin embargo, el dossier del número 38 (1978) dedicado al cine catalán. En este se aborda la evolución del cine en Cataluña hasta su situación actual, para detenerse en ámbitos como el cineclubismo, el cine amateur y la producción alternativa.

En cuando a la irrupción de *Cinema 2002*, Galán (1975, p. 80) hablaba en los siguientes términos:

Mientras las revistas que se hicieron clásicas en España ("Film ideal", "Cinestudio" y "Nuestro cine"), han desaparecido del mercado, otras nuevas vienen a proponer la solución de lo que consideran fueron los errores mortales de aquel trío [...] El motivo de esta nota es registrar la aparición de dos nuevas publicaciones. "Film guía", preferentemente una revista de información cinematográfica que a través de varios números sigue buscando la síntesis entre un tono de madurez respetable y coherente y un tono divulgador y colectivo, y la novísima "Cinema 2002", quizás la que desde su arranque conoce mejor el mercado al que se dirige. "Cinema 2002", es una derivación de la revista "Nueva lente", especializada en temas de cine "amateur" y fotográfico, aquí, alternando algún breve artículo crítico, la revista continúa dirigiéndose al cineasta "amateur", dándose la información que posiblemente no obtiene por otro lado...

¿Cómo afrontó *Dirigido por...* este nuevo reto?, apostando por una actualización de la crítica. En el número 21 (marzo de 1975), debutó como colaborador Martí Rom, que escribió un texto acerca de *Contactos* (1970), un film de Paulino Viota, director y teórico de carácter vanguardista que desarrolló una carrera durante el tardofranquismo y los primeros años de la transición. Los responsables de *Dirigido por...* publicaron la crítica de Rom, aunque fue la primera y la última hasta su reincorporación en el año 1981. Es un hecho muy representativo ya que, por un lado, eran conscientes que la revista no debía obviar las tendencias rupturistas del momento -como era la visibilización de la obra de Viota o de Antoni Padrós, ocultas desde el punto de vista industrial-, aunque por otro lado, esos acercamientos debían

compaginar obligatoriamente la viabilidad comercial de la revista.

Los movimientos de *Dirigido por...*, a lo largo de la segunda parte de la década de los 70 se centraron en mantener un equilibrio entre esas dos fuerzas, y lo consiguió aumentando la nómina de colaboradores con un marcado posicionamiento ideológico; por ejemplo, en abril de 1975, tras el desacuerdo entre Rom y los responsables, llegaron a *Dirigido por...* Pau Esteve y Juan Miguel Company, procedentes del boletín *Cartelera Turia* y del que se habían marchado por un encontronazo con la nueva cúpula directiva⁶; o Domènec Font, que se incorporó en mayo. Los tres, pertenecientes a la línea del *Nuevo Frente Crítico*, pasaron a integrarse en el día a día de las revistas especializadas de cine.

De esta manera, la revista fundada por Orts articulaba dos niveles de crítica: la más clásica, orientada a títulos de estreno pensada para un público mayoritario y un texto alternativo que ofrecía una mirada moderna y transgresora, más cercana a la tendencia europea de finales de los años 60.

Esa dualidad se ve enriquecida por la incorporación en 1975 de referentes como Juan Carlos Rentero, Carlos García Brusco⁷ y especialmente Antonio Castro, crítico que anteriormente había colaborado tanto en *Nuestro cine* como en *Film ideal*, y que ya había publicado dos estudios previos en *Dirigido por...* (monográficos de Marco Ferreri, julio / agosto de 1974; Joseph Losey, julio / agosto de 1975). A los nombres con los que *Dirigido por...* arranca en junio de 1972, de los que debemos destacar a Tomàs Delclós, José María Latorre o Carlos Balagué, se, tras esta suma se consigue cubrir los tres aspectos esenciales en un cambiante entorno que es cada vez más volátil: el público generalista que no compra *Fotogramas*⁸, el prestigio de firmas reconocibles y el contacto con la teoría crítica y los intereses intelectuales de Company o Font, entre otros.

Debemos remarcar a partir de diciembre de 1976 se conforma un debate de los dos postulados de análisis crítico: el eclecticismo de *Dirigido por...*, que encarna un modelo híbrido y adaptable y el de las publicaciones que, en mayor o menor medida, llevarán a cabo una relectura fundamentada en un discurso cercano a un método científico⁹.

3.3. La década de los 80. *Dirigido por...* contra el resto

Los años ochenta del siglo XX representaron para *Dirigido por...* su consolidación definitiva dentro del

mercado de revistas cinematográficas especializadas en España. A lo largo de la década, afianzó y perfeccionó un modelo que a partir de 1990 replicó, con cambios puntuales, con el acierto suficiente hasta alcanzar una trayectoria que llega hasta nuestros días.

Desde 1980, y en paralelo al aumento de páginas, al establecimiento del color, etc., el espacio que ocupa la sección de la crítica adquiere una presencia mayoritaria debido a dos motivos esenciales: el incremento de estrenos en el mercado -que obliga a ofrecer una actualización de contenidos en línea con el elemento de la viabilidad comercial respecto a la estrategia de los responsables-, y porque la crítica que aporta la revista se convierte en un referente de cara a los lectores en cuanto a la generación de una corriente de opinión. Alberich, sobre la influencia de la crítica de *Dirigido por...*, exponía lo siguiente:

En los años 80 me sorprendió la repercusión que eso tenía. En aquel momento la crítica importaba a los distribuidores, a los exhibidores, a los lectores..., una buena crítica de *Dirigido por...* era muy positiva para la carrera comercial de la película porque tenía fama de ser una revista dura (Jiménez González, 2023, p. 362).

En cuanto a la calidad de la crítica, en la década de los ochenta se apostó por una definitiva profesionalización que combinaba textos con un mayor contenido analítico y pseudo intelectual -minoritarios-, junto a tonos más periodísticos, siempre en la alternancia y sin llegar a caer en una tendencia única. La nómina de críticos aumentó a finales de los setenta con José Enrique Monterde, Esteve Riambau o Casemiro Torreiro, y junto a los recién llegados Quim Casas o Antonio Weinrichter, los intereses de la revista por cinematografías clásicas como el cine italiano de los años 40 y 50, o el francés de los 60 -que marcaba la vieja escuela liderada por José María Latorre-, se reorientaron hacia un rejuvenecimiento generacional, convirtiéndose en los portavoces de una *Dirigido por...* que se enfrentaba a su rival más militante y duradera en el tiempo, el proyecto de *Contracampo. Revista de cine*, que consiguió editar casi 40 números entre 1979 y 1987.

En *Contracampo. Revista de cine*, confluyeron nombres procedentes tanto de los dos intentos más representativos de los postulados del Nuevo Frente Crítico: los de la segunda etapa de *Film guía* (diciembre de 1976 - marzo de 1977) y *La mirada. Textos sobre cine* (1978) junto a firmas de la propia *Dirigido*

⁶ Juan Miguel Company lo relata en una entrevista incorporada en la tesis referenciada en la página 1 e incluida en el bloque de la bibliografía (2023, p. 320).

⁷ García Brusco, nacido en Barcelona en el año 1953, fue uno de los colaboradores más prolíficos de *Dirigido por...* a partir de 1975.

⁸ *Fotogramas*, que aparece en el año 1946, es la revista sobre temática cinematográfica más antigua de España, y aunque el reconocimiento de su trayectoria es obligatorio, no se considera una publicación especializada ya que la línea editorial habitual se alejaba de análisis o estudios cinematográficos de calado. Tal y como señala Suñé (1996, p. 53), se proveía de revistas extranjeras (*Variety*, *Première*), apostando por un estilo libre; aunque es igualmente cierto que en las postrimerías del Franquismo y ya muerto el dictador (1968-1978) ofreció, tal y como remarca Triana-Toribio (2014, p. 457), momentos de singularidad que le llevaron -sin llegar a abandonar sus intereses comerciales-, a reunir a personajes como Ricardo Muñoz Suay, José Luis Guarner, José María Carreño o Vicente Molina Foix, que por un tiempo la transformaron en un producto híbrido a medio camino entre la información frívola, la cinefilia comprometida y determinados posicionamientos políticos (2014, p. 457).

⁹ *La mirada. Textos sobre cine*, editada por Domènec Font tras su marcha de *Dirigido por...*, se convierte, a pesar de su corto recorrido -abril / número 1; octubre / número 4 de 1978-, en una publicación esencial como lugar de concentración de las futuras personas responsables de *Contracampo. Revista de cine*, las mismas que ya habían desarrollado un intento experimental a comienzos de 1977 tras hacerse con el control editorial de la segunda etapa de *Film guía*. *Contracampo. Revista de cine* (1979-1987), de la mano de Francisco Llinás, heredará los planteamientos más cercanos a los postulados analíticos radicales procedentes de *La mirada. Textos sobre cine*.

por..., que abandonaban la revista precisamente por esa falta de interés en ofrecer lecturas alternativas¹⁰.

Junto a *Contracampo. Revista de cine*, que en la práctica es la némesis por lo que respecta al estilo e intereses de *Dirigido por...*¹¹ surgió también en Madrid *Casablanca. Papeles de cine*. Impulsada por el cineasta Fernando Trueba, alcanzará una cifra de 47 números publicados (1981-1985), y su estilo fue similar al de *Dirigido por...* al apostar por un modelo mixto integrador de comercialidad y rigurosidad, y en la que se reivindicaba una neocinefilia aunque sin llegar a alcanzar el nivel de especialización del proyecto de Orts. El propio Trueba la describía en el diario *El País*:

Nuestra intención es hacer una revista amena, pero sin caer en el cotilleo de la superficialidad gratuita; rigurosa, pero huyendo del ladrillismo doctrinal, tan de moda en años recientes. Queremos que Casablanca sea una revista clara y legible, así como independiente (8 de enero de 1981).

La revista pretendió, de la misma manera que *Dirigido por...* 10 años antes, encontrar su espacio apartándose del combate existente en el inicio de la década entre el proyecto de Orts y *Contracampo. Revista de cine*. Ramos Arenas (2020, p. 95) apuntaba que la crítica de *Casablanca. Papeles de cine* defendió un canon que evolucionaba desde la genealogía de la crítica cinematográfica a nivel nacional, que comenzó a reescribirse a partir de los años cincuenta y que se vio influida debido a las transformaciones de la España del último franquismo.

Es indudable que el tipo de crítica de *Casablanca. Papeles de cine*, se asemejaba a la de *Dirigido por...* (en esencia menos teórica y más vehemente); aunque por otro lado, la adaptabilidad y reorganización a las corrientes del momento -se vinculó en exceso, por ejemplo, a la contracultura madrileña de aquel periodo-, provocó que su carrera comercial no llegara a consolidarse.

4. Ejemplos de la evolución de la crítica en *Dirigido por...*

A continuación se adjuntan una serie de ejemplos que testifican tanto la presentación como la evolución del texto de la crítica cinematográfica aparecido en la páginas de *Dirigido por...* entre 1972 y 1989.

En la primerísima etapa, tal y como hemos señalado, la revista siguió un modelo ecléctico -en la línea de sus intereses editoriales-, utilizando fuentes externas de toda clase (publicaciones teóricas, de carácter divulgativo, anuarios, prensa...). A continuación, la relación íntegra de los títulos: *Bianco e nero*, *Cahiers du cinéma*, *Cinema nuevo*, *Cinéma...*, *Documentos cinematográficos*, *Film ideal*, *Films and*

filming, *Griffith. Revista de cine*, *International Film Guide*, *L'Avant Scène Cinéma*, *Le Monde*, *Nuestro cine*, *Positif o Premier Plan*.

Su presencia describe abiertamente la transversalidad de las preferencias de las personas responsables de *Dirigido por...* que, en un primer momento, no contaban con colaboradores estables y recurrieron a textos de terceros para completar los estudios monográficos.

En este caso se trata de la firma de Claude Sautet, cineasta francés de amplio recorrido que a partir de 1960, inició una carrera paralela como crítico. En el texto, analiza el film de Melville dentro de la línea de la política de los autores introduciendo elementos comparativos con Howard Hawks, John Ford o Jacques Becker, dentro del canon del *Dirigido por...* de los primeros meses.

En las siguientes imágenes se muestran la primera crítica original procedente de la plantilla de colaboradores de *Dirigido por...*, firmada por Jaume Genover, que se aproximaba a *El espíritu de la colmena* desde un planteamiento eminentemente descriptivo, ciñéndose al argumento de la película y destacando el papel de Elías Querejeta, uno de los productores que ejercieron de puente entre el fin del franquismo y la articulación de un nuevo lenguaje a través de films como el citado o los de Carlos Saura.

La crítica de la derecha, de Martí Rom, representa esa cuota analítica más cercana a un posicionamiento social y político en cuanto a su lectura, planteando elementos cercanos al cine como elemento comunicativo y de estímulo cultural. Es una de las primera críticas que se escapan del tono habitual de la revista, debido en parte a la propia naturaleza de la película de Viota.

Tras estos primeros años, llegaría la definición del modelo de crítica, que en un primer momento encarnaría nombres de referencia como Antonio Castro, que en el ejemplo seleccionado diseccionaba el film de Martín Patino a través de valores transversales como el documento histórico, su estructura narrativa así como su papel dentro de la obra del cineasta. Se abandonaba paulatinamente el concepto de homenaje de los primeros años de la revista.

Siguiendo la línea de profesionalización, Monterde publicaba una crítica acerca del film *Interioros* de Woody Allen en el año 1979. La calidad de la escritura, la objetividad del análisis -metodológico y riguroso- y el acercamiento a la figura del director, reflejaban las inquietudes por la crítica que *Dirigido por...* cultivó a partir de los años 80.

5. Conclusiones

La puesta en marcha de *Dirigido por...* en 1972 coincidió con un periodo histórico en España marcado por profundos cambios políticos, sociales y culturales.

¹⁰ En el número 79 del mes de enero de 1981, Martí Rom regresaba a *Dirigido por...* tras publicar un único texto en el pasado (la crítica de *Contactos de Paulino Viota*). En este caso no se trató de una sección de crítica al uso, aunque el tono recordarse a un acercamiento a ese otro cine. Con "Marginales y fronterizos", Rom escribió una serie de análisis entorno a cuestiones culturales a través de una mirada intervencionista y de posicionamiento crítico que se extendió hasta diciembre de 1982, cubriendo el perfil más experimental a lo largo de dos años.

¹¹ El particular estilo de *Contracampo. Revista de cine*, tal y como recuerda Aranzubía (2002, p. 80), ya era visible en el último número de *Nuestro cine* (año 1971, 106 del mes de febrero), en el que Francesc Llinás y Julio Pérez Perucha participaron en un dossier sobre Ernst Lubitsch en el que la estructuración de los contenidos y la apuesta por una aproximación parcial a la obra del director, alejaba el tono habitual de los dossiers de la citada publicación y lo acercaba, ya en 1971, al estilo de la futura *Contracampo. Revista de cine*.

100

críticas

"LEON MORIN, PRETRE"

"En esta película, la idea que he tratado de exponer, es el tema de la imposibilidad de la conversión. Pasada cierta edad creo que no existe conversión posible, en todos los aspectos, religioso, político, etc. Aquí la mujer se cree atraída por la religión, pero este misticismo es una impostura. En realidad está enamorada del sacerdote. Le encuentra guapo y se dice: "Cristo es hermoso, no es actuar mal el pensar en su belleza". En resumen, busca justificaciones y cuando no tiene al cura para adorar, su inclinación de apaga". De esta forma define Melville su propósito. El tono está asegurado, es neto y preciso. La anécdota se encuentra inmediatamente circunscrita en los límites de una visión, de una convicción personal. Y esta idea Melville la ha respaldado hasta el final, escrupulosamente, minuciosamente, apasionadamente, y no se ha separado de ella en ningún momento. Al contrario, ha tratado continuamente de descubrirla.

El éxito era el precio de esta disciplina. Y al mismo tiempo, paradójicamente, la película roza las fronteras de la anécdota, pierde su carácter religioso restrictivo, y alcanza, por los medios más simples, más honestos y por consiguiente más difíciles, una dimensión universal.

El relato consiste esencialmente en la descripción del caminar de un hombre y una mujer que no llevan el mismo paso. Barny vive de una forma, Mórion de otra. Obstinadamente, en un deseo de comunión, tratan de acercarse, pero todos los esfuerzos no los conducen más que a un enfrentamiento cada vez más trágico, al término del cual, cada uno vuelve a una soledad que le es preciso asumir.

El contexto pierde entonces su valor funcional y determinante. Y la realidad objetiva de la "ocupación" se encuentra, como por encanto, transformada, mudada, recreada concretamente bajo las apariencias de una cierta realidad minuciosamente estilizada, que va a representar un papel dinámico de primer orden.

Estamos en el universo de Melville. Un universo sin maldad, pero cruel y tierno, en el cual seres frustrados vagan ciegos, buscando incansablemente la paz. Niños sin padres, soldados sin mujeres, mujeres sin hombres. Pero Morin, sacerdote militar, no experimenta ninguna frustración. Y la máscara serena que cubre su belleza juvenil le da toda la apariencia de un héroe. El héroe que no puede alcanzar nada aquí en la tierra. Y en realidad, es de este héroe de quien se enamora Barny.



Esta soberbia y tranquila paciencia en la espera, opuesta al frenesí de los que están dispuestos a hacer cualquier cosa, en cualquier sitio, con cualquiera, es decir, sin importarles cómo, con tal de rodar, sitúa correctamente la actitud moral e intelectual de Melville frente a su obra: el rigor.

Rigor por oposición a facilidad y complacencia.

Un cierto rigor del corazón, y de la cabeza también.

Rigor estético: esta película es lo contrario de un puñetazo, la negación del asombro, lo contrario al manierismo.

El rigor de Hawks, de Ford, de Jacques Becker: este rigor que obliga a cambiar lo interior por lo exterior. Y que también obliga a no huir de lo incómodo, desagradable, a no mentir con los personajes. Sino más bien al contrario, a acercarse a ellos con franqueza, a ir hasta el final, dejar su alma al desnudo, y captar finalmente el verdadero movimiento del corazón, convulso, desgarrado bajo sus propias contradicciones, por sus propios fantasmas. Es decir, escobar también en el propio corazón. Un rigor que excluye toda sequedad, pero que solicita la sensibilidad a través de la inteligencia. Hay sitio para el humor y los gestos conservan su pudor.

Jean-Pierre Melville, técnico consumado, es un artista. Sabe que el Arte exige respeto. Respeto a lo que se quiere expresar, a sus medios, que hay que utilizar con ciencia y delicadeza. Respeto al público que es el Hombre. En resumen, respeto a uno mismo.

CLAUDE SAUTET
(L'avant-scène, n.º 10, 15 décembre 1961)

Figura 3. Captura de la crítica de Claude Sautet publicada en la revista *L'Avant-Scène Cinéma* acerca del film *Léon Morin, prêtre*.
Elaboración propia.

la película del mes

"el espíritu de la colmena"

de VICTOR ERICE

CRITICA

El primer largometraje de Víctor Erice resulta una obra insólita dentro del contexto del cine que actualmente se hace en España. Por su madurez y su sobriedad se opone, por otra parte, a todas las características que suelen adornar las "ópera prima" de nuestros directores, a saber: la excesiva ambición que suele convertirse en una serie de ejercicios retóricos o balbucientes.

En primer lugar, debemos destacar la anticonvencional estructura de la cinta que es lo que desencadena la dinámica y la coherencia de la misma. Apartándose de los esquemas narrativos más o menos standard, Erice nos presenta una serie de imágenes cuyo ritmo interno no está en función de la explicación de una historia en el sentido clásico. En efecto, cada imagen funciona como una sugerencia para la inteligencia y la imaginación del espectador: a través de toda esta serie de sugerencias, el propio espectador reconstruirá el "puzzle" que el autor le presenta. No cabe plantearse, pues, la crítica de la película a partir de la anécdota que nos presenta la imagen, sino a partir del esfuerzo mental y de la investigación de estas imágenes. Teniendo en cuenta estas premisas, es obvio que la propia envoltura externa del film se aparte de cualquiera de las películas que se basan en el desarrollo y el desenlace de un argumento más o menos elaborado. La aparente reiteración y el ritmo lento de "El espíritu de la colmena", no son más que el resultado de haber prescindido de los métodos tradicionales, pero también son la base de un método riguroso y coherente. Debemos destacar, pero, que toda la agilidad que podría habérse conseguido a través del montaje queda compensada por el papel que adquiere la música. La estructura de la película, en definitiva, es totalmente musical –no en el sentido del musical americano, claro–, pues el contrapunto de las imágenes lo constituye la admirable música que ha compuesto Luis de Pablo, música que queda totalmente integrada en el contexto del film y sin la cual el resultado hubiera sido muy diferente.

Más allá del método que haya podido utilizar Erice se encuentra la complejidad de significados de la obra que pueden desglosarse a través de diversos niveles de lectura. A partir de la fascinación ejercida por el mito cinematográfico del monstruo de Frankenstein sobre una niña; en unas circunstancias históricas muy precisas –la postguerra española– y en un ambiente muy concreto –un pequeño pueblo castellano–, se va trabajando todo un mundo de relaciones y sugerencias. En un primer nivel, podemos observar a los personajes aislados, como dentro de cada uno de los cubículos de la colmena a que alude el título. Su miseria y su vulgaridad cotidiana los mantienen en un estado amorofo y alejado hasta el momento en que se producirá la reacción, a la que se verán condu-



cidos por la propia dialéctica del film. En este aspecto, la indudable incomunicación existente entre los personajes pueden dirigirnos hacia otro foco de atención y otro nivel de lectura de la obra: el momento histórico en que está situada la acción. Se nos presenta al padre como a un intelectual con un ambiguo pasado, ejerciendo un trabajo bas-

tante insólito –apicultor– en un pueblo donde el aislamiento cultural parece inevitable. Por otra parte descubrimos toda la angustia de la guerra a través de las misteriosas cartas de la madre. Entre estos dos personajes, las niñas aparecen como unos seres llenos de curiosidad y ansias de vivir en una sociedad y unos momentos donde sus anhelos se ven irremisiblemente abocados al fracaso. En este sentido, la muerte del delincuente que la pequeña identifica como el espíritu de Frankensteins resulta todo un símbolo.

Como producción, "El espíritu de la colmena" resulta un nuevo eslabón en la carrera de Elías Querejeta, este hombre que ha conseguido producir las obras más coherentes en el cine español de los últimos años. Contando con su eficacísimo y habitual equipo –De Pablo en la música, Luis Cuadrado en una sorprendente fotografía y Pablo del Amo en el montaje– Querejeta ha vuelto a arriesgar su dinero en una de las escasas películas de las que se puede hablar bien en estos últimos tiempos.

Jaume Genover



CINE MARGINAL

CONTACTOS

de Paulino Viota

Dentro de unas sesiones realizadas por el Cine Club Ingenieros de Barcelona dedicadas a visionar «cortos» de Madrid que por diversos condicionantes no han tenido una distribución comercial normalizada (incluso ni a nivel de Salas Especiales), y que lamentablemente debido a la dificultad de planteamiento de unos canales paralelos persistentes y a la ausencia de interconexión entre éstos, no se han visionado en Barcelona (la mayoría de ellos) hasta unos 4 años después de su realización, se ha proyectado el film de Viota: «CONTACTOS».

«CONTACTOS» parte de la propuesta de la desmantelación del lenguaje cinematográfico (impuesto por Hollywood) en cuanto que soporte usual de una información que reproduce las inamovibles normativaciones de los Aparatos Ideológicos del Estado, contraponiéndose al planteamiento del llamado «cine político» («Queimada», «La confesión», «El atentado», ...) en el que se cambia la semántica de una información no variando el soporte (mutación de una información), no aceptando tampoco una posible de-construcción como objetivo final, sino avanzando hacia una sintaxis diferente del lenguaje cinematográfico no sólo en cuanto a la formulación de nuevas leyes de estructuración de las «secuencias» sino además cuestionando los «signos» que la constituyen, dando lugar a una información dialéctica, reflexión del contexto socio-político que nos «envuelve» y de sus modelos referenciales.

Esta de-construcción se concretiza en las dos vertientes, dinámica y estática de la cámara: proliferación de travellings laterales que no aportan ningún valor referencial, y largos planos sin características significativas determinantes, consecuentes de dicho planteamiento; todo ello nos viene enmarcado en un ambiente de creciente (y clara) opresión latente que «envuelve» a los personajes, puesto de manifiesto a un nivel muy primario por la represión sexual que éstos «sufren» debido a la labor de vigilancia realizada por la patrona de la pensión.

La opresión latente que nos produce el film nos viene ya explicitada en las primeras secuencias, cuando después de unos planos asimilados por el espectador como de una no-lectura directa (paralela al desarrollo del film) de la ACCION finalizada, viene un plano-secuencia en el que unos amigos vienen a ver al (po-

tencial) protagonista, donde debido al planteamiento de esta secuencia el espectador viene dirigido a intentar efectuar una lectura de la serie de frases entrecortadas y sin referente concreto que se intercambian los personajes, produciéndole una cierta inquietud el no haber podido efectuar una lectura «comprendiva» de esta secuencia (y extrapolando al film); casi inmediatamente se produce el primer plano-secuencia en la calle, que tomará el valor de determinante de la LECTURA que propone el film: los personajes están hablando largamente en la calle, no recibiendo el espectador el contenido de la conversación... después de un tiempo se detiene «casualmente» un coche (Seat 1500 de color oscuro) a su lado... los personajes andan alejándose de él, para volverse a detener temporalmente cuando aquél se ha ido.

La LECTURA a partir de aquí se producirá a nivel de interrelación de connotaciones de una REALIDAD concreta que se irá condensando a lo largo del film y que nos resulta familiar.

No es un hecho casual el que esta secuencia sea de la calle, dado que serán estas secuencias las que concretizarán la LECTURA propuesta, adquiriendo una mayor importancia que las otras «acciones»; tomando un valor intrínseco muy claramente (¿quizás producto del alea?), un plano en que dos personajes se encuentran en la calle ante un anuncio publicitario que los «une» cuyo texto dice: aquí está el secreto, u otro en que también dos personajes conversan en una esquina de un chaflán mientras en la otra «sospechosamente» hay alguien estáticamente vigilante.

De esta potenciación de un determinado espacio cinematográfico nacerá la reconsideración, en un análisis global posterior, del plano corto de la calle intercalado en medio de las dos llamadas del timbre de la puerta de la pensión (en los primeros planos del film), y donde atravesarán dos jóvenes que en los últimos planos del film se nos presentan como clarificados y clasificables «señores» que condicionan al personaje a una «huída»... plano corto de la calle por donde atravesía el personaje en un andar rápido, mirando por un momento al espectador, a NOSOTROS.

MARTI ROM

35

Figura 4. Captura de las críticas de Jaume Genover y Martí Rom sobre *El espíritu de la colmena* y *Contactos*. Elaboración propia.

y románticos, ni, desde luego, películas que supieran mostrar la crisis de los personajes circunscritos a un drama pasional con esa excepcional capacidad de síntesis, sólo, quizás, *Las dos inglesas y el amor*, la película que demuestra que los sentimientos pueden terminar con una persona, o sea, que el amor y no únicamente moral sino físico, incluso amargamente físico.

L'argent de poche es una película cuyo fuerte —como en *The last Picture Show*— radica en las historias paralelas, en la intrascendencia de una vida cotidiana que puede verse rota por la caída de un niño a la búsqueda de su gato —secuencia absolutamente magistral donde la creación de «climax» la dota de un suspense digno de cualquier film de Hitchcock— o la aventura amorosa de dos parejas de niños en una sala, sin contar que las escenas del cine —como en *The last picture show*, *Summer of 42*, pero aún más— para el apasionado e introvertido Truffaut que un día dijo que lo único que le importaba en la vida era el cine, un auténtico acto moral como para Godard lo eran los «travellings». No es extraño que exista casi un ceremonial en cada película, ni que los planos sean voluntariamente alargados, porque para Truffaut el cine ha superado todo sentimiento para erigirse parte de su existencia, y cuando un medio de diversión consigue unos fines tan determinantes es hora de preguntarse las razones que han podido inducir a una postura tan drástica.

Como al final de *La noche americana*, donde se trataba del rodaje de una película —*Os presento a Pamela*—, aunque ese sólo fuera el pretexto, el film concluye con el curso y el comienzo de las vacaciones, dando a entender que la película ha basado su narración en las peripecias de colegio, donde se encuentran y hacen amistad los niños. El verano del 42 sirvió para que, entre otras cosas, un adolescente descubriera el amor. En *L'argent de poche*, no se llega tan lejos, aunque cada uno de los niños encuentra en su aventura particular una nueva y enriquecedora experiencia. Y el espectador también, al encontrarse con una película que le cuenta una historia diferente, de las que ya no se llevan, esas que hoy en día son consideradas por los progresistas como reaccionarias.

Juan Carlos Rentero

Queridísimos verdugos

De BASILIO MARTÍN PATINO

La trayectoria profesional de Basilio Martín Patino es bastante insólita en el cine español. En 12 años de actividad profesional ha terminado cinco largometrajes entre los que *Queridísimos verdugos* ocupa el cuarto lugar, siendo el último una película sobre la vida de Franco, que aún no se sabe cuando se estrenará.

El éxito de su primeriza *Nueve cartas a Berta* en 1965 —en pleno apogeo del espíritu voluntario que supuso el «Nuevo Cine español»— le colocó en una situación de privilegio —al menos privilegio crítico— que cuatro años más tarde se desmoronaría casi completamente con *Del amor y otras soledades* cuya mayor definición la hace el propio Patino, al afirmar que eran «los problemas del matrimonio español pasados por la versión de Información y Turismo en tiempos de Excepción».

Este fracaso hizo reaccionar a Patino contra los inconvenientes de un cine industrial con su monstruoso engranaje de producción, contra la coacción de un equipo de 60 per-

sonas a quien importa un rábano lo que está haciendo, contra las imposiciones de una distribución y de una burocracia. Decidió abandonar este camino y buscar otro nuevo, pero no estaba claro cómo se podría eludir la estructura industrial del cine.

Sobre la base de una financiación de la fundación Gulbenkian —sin ella no hubiera sido posible— Patino ha vuelto a una especie de films realizados con un equipo reducido y cuyo período fundamental estriba en numerosas horas de montaje, en una especie de pequeño taller en el que Basilio afirma trabajar a gusto, y al amparo de todo tipo de presiones.

Contrariamente a lo ocurrido con *Canciones para después de una guerra*, *Queridísimos verdugos* nunca fue prohibida por censura —al no ser presentada— ya que el especial tipo de financiamiento con que contaba Patino, hacía que no fuera imprescindible el amortizamiento inmediato, lo que le permitió esperar el tiempo que fuera, sin demasiados problemas.

El rodaje de *Queridísimos verdugos* se llevó a cabo en su mayor parte en 1973, es decir hace cuatro años, tomando como base unos escritos de Daniel Sueiro y utilizando a tres verdugos como motores fundamentales del film. El film se quiere un documento objetivo en que se mezclan información sobre los ejecutores, conversaciones entre ellos, y entrevistas a empleado de prisiones, abogado y psiquiatra.

El mayor problema del film reside, a mi juicio, en su estructura, muy probablemente derivada de su duración. Planteado como film reportaje, solamente eran precisas una serie de datos —que generalmente aporta un locutor— para darnos cuenta del tipo de personas entre las que se eligen los ejecutores de sentencias. Su currículum es suficientemente significativo y preciso mientras que las largas conversaciones ante la cámara, apenas nos aportan nada nuevo y no logran descubrirnos los seres humanos que se ocultan bajo la profesión de ejecutores de sentencias.

Patino desciende a ilustrar los crímenes que condujeron a la muerte a sus autores, provocando una enorme dispersión que trabaja absolutamente en contra del film.

Descendiendo a la anécdota y bordeando siempre el estudio en profundidad, el film se queda en lo más superficial, en lo menos importante. Lo importante es la pena de muerte, la sociedad que la instaura, y lo secundario sus ejecutores materiales. Llevando su film hacia los verdugos, Patino propicia la postura hipócrita y sentimental de un público que admite la pena de muerte, pero que se siente sentimentalmente incómoda ante la «brutalidad» de las ejecuciones, o ante la forma en que los verdugos hablan de sus víctimas y de su trabajo.

Los ejecutores no son más que una rueda del engranaje, creados por esa sociedad y que no podrán desaparecer mientras no desaparezca la pena de muerte. Además cumplen para esa sociedad un trabajo sucio, el que ninguno de los dignos representantes de la sociedad —que precisamente asisten a las ejecuciones como representantes y pilares de ella— está dispuesto a llevar a cabo. Centrar toda la problemática sobre ellos es de algún modo una forma de falsear el problema. Por otra parte, las posibilidades de lograr un fuerte impacto emocional en el espectador que le pudiera servir de revulsivo, quedaban bastante disminuidas al no poder contar con la filmación de una ejecución.

Así el pretendido amplio debate sobre la pena de muerte, se reduce enormemente, y el film por ejemplo —pese a algunos tímidos y temerosos intentos de lo contrario— no establece diferencias entre los ejecutados por crímenes comunes y aquéllos que lo fueron por motivos políticos, distinción fundamental si se habla en la España de los últimos años.

El film de Patino se limita a exponer una y otra vez el talante —quizás con precisión el talante moral— de los que ejecutan las sen-



tencias, limitándose por tanto a exponer unos efectos, sin que los imprecisos intentos de ir hacia las causas que lo motivan, alcancen, nunca, su objetivo.

En este sentido es mucho más profundo el film de Berlanga *El verdugo*, que narraba el itinerario que un individuo «normal» recorría, para acabar siendo un verdugo. Mediante un relato de ficción, Berlanga conseguía que se comprendiera como un cúmulo de circunstancias, unido a la falta de voluntad decidida de oponerse del protagonista, podían convertir a Nino Manfredi en verdugo, con lo que quedaba explícita la responsabilidad de una sociedad que no sólo facultaba, sino que facilitaba e incluso exigía de un hombre que fuera el verdugo de sus semejantes. Patino, al presentarnos a los verdugos, hace que el público se sienta exterior a esos personajes, que los vea como seres que nada tienen que ver con ellos y con los que jamás llegarán ni a intercambiar una palabra. Al no lograr hacer ver la conexión de los verdugos con la sociedad a la que —verdugos y público— pertenecen, el film resulta inevitablemente cojo e insuficiente.

El final del film con la sustitución del verdugo de Sevilla, por un joven de apariencia subnormal y que apenas sabe comer, refuerza claramente la toma de partido del film, en el sentido antes aludido.

Con todo, quiero dejar muy claro, que pese a sus insuficiencias, el cine de Patino es uno de los pocos que —en unos tiempos en que imperan el arribismo, la estupidez y la deshonestidad— justifican el que de vez en cuando se pueda —sin grave riesgo para la integridad mental del espectador— ir a ver una película española.

Antonio Castro

Bob, Carol, Ted y Alice

Próxima parada
Greenwich Village

De PAUL MAZURSKY

La situación actual de permisividad «dentro de un orden», ha hecho que en la cartelera madrileña coincidan la primera y la última película del realizador americano de cuarenta y siete años Paul Mazursky, distantes entre sí de siete años.

De los cinco films realizados hasta el momento, únicamente el tercero *Blume in love* es desconocido para los espectadores españoles.

Mazursky empeñó su carrera de realizador a edad relativamente tardía, ya que su primera vocación de actor le llevó a interpretar en el primer largo de Kubrick *Miedo y deseo* (1953). El fracaso de su carrera de actor le condujo a trabajar en televisión y a montar

—proyectado en el mercado del film de Cannes y premiado en el festival de cine fantástico de París— es un cineasta tan hábil como limitado.

Lluís Miñarro Albero

J.S.A., 1976. Título original: «Deathtrap». Director: Tobe Hooper. Productor: Mardi Rustman. Distribución española: Cinema 3. Intérpretes: Neville Brand, Stuart Whitman, Mel Ferrer, Carolyn Jones, Marilyn Burns, William Finley, Crystun Sinclair, Roberta Collins. Gran Premio Unicornio de Oro a la mejor película en el VII Festival de París de Cine Fantástico y de Ciencia Ficción.

Interiores

¿A qué interiores se refiere el último film de Woody Allen? Conociendo la trayectoria del cineasta americano es indudable que, entre otros, *Interiores* se centra en todo aquello que constituye el conjunto de preocupaciones y obsesiones que lo definen como persona, cineasta y, mal que le pese en algunos momentos, como ejemplar representante de una cierta intelectualidad americana. De todo ello resulta una supuesta ruptura en su línea cinematográfica, pues *Interiores* es su primer film explícitamente no cómico. Por supuesto que, de entrada, debemos establecer muy claramente la perfecta correspondencia entre este último film y los que le precedieron.

A partir de la constatación de la coherencia en el seno de la carrera de Allen —y no sólo la cinematográfica—, podemos comprobar que *Interiores* plantea mucho más cuestiones de método que no de fondo, de resoluciones formales y estilísticas que no temáticas. Las consabidas obsesiones de Allen —el amor, la muerte, el sexo, la creación artística, el psicoanálisis, el judaísmo, la cultura, el cine como marco referencial, etc.— constituyen el armazón sobre el que se sustenta ese extraño artificio que es *Interiores*. Todas ellas habían estado presentes de una forma más o menos preeminente desde su primer film —*Toma el dinero y corre*— e incluso en las actividades extracinematográficas —libros, obras de teatro, chistes, etc.—, pero para esa presentación había utilizado una variada gama de excusas que podían ir desde la constatación autobiográfica —*Toma el dinero y corre*, *Sueños de un seductor*, *Annie Hall*— al mundo del futuro —*El dormilón*—, pasando por la Rusia de la época napoleónica —*La última noche de Boris Grushenko (Love and Death)*—, la guerrilla latinoamericana —*Bananas*— o las diversas historias sexuales de *Todo lo que usó quiso saber sobre el sexo y nunca se atrevió a preguntarlo*. Pero junto con las constantes temáticas, esos films estaban unidos por una serie de elementos metodológicos; de entre ellos los más importantes eran el humor, un estilo expresivo no especialmente evidente que sería esa visión redentora del trabajo del cineasta neoyorkino que muy difícilmente había sido planteado en cumplimiento de unas premisas previas.

Pero el mayor problema que plantea ese vaciado de sentido humorístico que presenta el film, es el poner al descubierto de



una forma excesivamente evidente la real deficiencia del sistema estilístico de Allen: la acumulación. Si bien todos sus films tienen la acumulación como pauta, normalmente el sentido humorístico de cada elemento argumental, cada situación o cada «gag» permitía diluir su estructura claramente concéntrica, limitados siempre a explotar hasta la saciedad —con diverso grado de fortuna— una determinada situación de origen. No es aquí el lugar para desarrollar a fondo este tema, pero resulta muy pertinente para comprender porqué *Interiores* no funciona. No obstante, el problema va más allá, puesto que Allen no ha sido ajeno a él; enfrentando a la dicotomía de realizar un film «serio» sobre los mismos temas de sus films «cómicos», manteniendo semejante estructura narrativa —la acumulación—, pero sin la seguridad y coartada que representaba el humor, el cineasta ha salido por la tangente: ha rechazado crear un estilo idóneo propio y ha recurrido a la tradición, en este caso la máxima tradición de intelectualismo —seriedad— en el cine a los ojos de los americanos. Y así llegamos —por fin— al nombre eternamente repetido al hablar de *Interiores*: Ingmar Bergman. Así, volviendo a las constantes metodológicas del cine de Allen, en este caso el estilo no nace de un anhelo de funcionalidad implícito en el argumento y objeto directo del film, sino de la necesidad de elaborar una coartada cultural no exenta del característico efectismo. La cuestión no es, por tanto, si Allen sabe o no hacer un calco de Bergman como estilo —e incluso apariencia de argumento—, sino hasta qué punto se ha sentido necesitado de recurrir a ello como resolución de las propias contradicciones no ya de este film, sino de todos los anteriores. Una demostración palpable de todo eso la encontraríamos en el hecho de que los films de Allen resisten mucho peor una segunda visión que cualquier obra de los cineastas que han jalónado el cine cómico mundial (sería, a otro nivel, la diferencia entre *Qué me pasa doctor* de Bogdanovich y sus pretendidos referentes homenajeados).

Este problema de la acumulación alcanza así mismo al tercer aspecto preponderante del «método» de Allen: su presencia

en la pantalla. Parece claro que Woody Allen no podía interpretar *Interiores* sobre todo por dos motivos: porque el juego sobre la complacencia de hablar en primera persona sin la mediación paródica del humor hubiese resultado excesivamente desgastador para Allen actor y consecuentemente Allen como autor; y en segundo lugar porque la acumulación de todos los temas gratos al cineasta aconsejaba su reparto entre diversos protagonistas, a no ser que se quisiese caer en la construcción de una especie de monstruo que, presente en los films anteriores como aglutinador de los diversos elementos temáticos, no tendría la menor excusa argumental para diluir la claridad de esa monstruosidad que, en definitiva, no representan más que reconocer la artificialidad de los personajes creados e interpretados por Allen. Unos personajes en los que nos es posible reconocer muchos aspectos verosímiles —*Annie Hall* es la máxima prueba—, pero precisamente como resultado mucho más de la acumulación de esos aspectos en ellos que no por la real creación de un personaje creíble. Así, en *Interiores* nos encontramos ante aproximadamente nueve Woody Allen o cuando menos ante nueve personajes principales que se reparten las diversas partes alicuotas del gran Woody Allen, «Autor» de films.

Después de lo antedicho, no obstante, cabe afirmar que *Interiores* resulta una película ejemplar para el empeño de analizar en profundidad las características de todos los trabajos de Allen, mucho más allá de su muy limitado interés intrínseco. En definitiva, nos permite conocer mejor a un hombre que en una época que parece pasada quiso «acabar de una vez por todas con la cultura»...

José Enrique Monterde

USA, 1978. Título original: «*Interiors*». Director y guion: Woody Allen. Productor: Charles H. Joffe. Producción: Rollins-Joffe Productions para United Artists. Fotografía: Gordon Willis, en technicolor. Diseño de producción: Mel Bourne. Montaje: Ralph Rosenblum. Duración: 93 minutos. Intérpretes: Kristin Griffith (Flynn), Marybeth Hurt (Joey), Richard Jordan (Frederick), Diane Keaton (Renata), E. G. Marshall (Arthur), Geraldine Page (Eve), Maureen Stapleton (Pearl), Sam Waterston (Mike).

Figura 6. Captura de la crítica de José Enrique Monterde sobre *Interiores* (Allen, W., 1978). Elaboración propia.

En ese contexto, el tardofranquismo presagiaba el fin de la dictadura y abría el camino hacia la construcción de un estado democrático, proceso que se desarrollaría a lo largo de la década de 1980 tras la Transición. Así, se generaba un nuevo panorama sociológico interesado en un consumo cultural alternativo que, en cuestiones cinematográficas como la crítica, se canalizó a través de una serie de nuevas revistas especializadas, entre ellas *Dirigido por...*

La lectura historiográfica es que la etapa enmarcada entre 1972 y 1989 supuso la articulación de un modelo de análisis cinematográfico -y por extensión de crítica-, tras el vacío dejado por *Film ideal* (1956-1970) y *Nuestro cine* (1961-1971), que quedó representado por la capacidad de adaptación de *Dirigido por...* y los continuos intentos de construir un postulado -una nueva praxis a la hora de afrontar el texto sobre cine- a la contra basado en un modelo de posicionamiento ideológico militante que nunca llegó a encontrar una consolidación definitiva en el mercado, con el ejemplo paradigmático de *Contracampo. Revista de cine*, que llevó a cabo una línea editorial de convicciones teóricas innegociables en la que las personas responsables apostaron por no reorientar la revista ni tan siquiera en la búsqueda de una continuidad a largo plazo, sujetando su modelo a un círculo vinculado al mundo universitario e intelectual.

La crítica recogida en *Dirigido por...* ejemplificó, en un inicio, una pausada adaptación entre las

sensibilidades procedentes de las escuelas de *Film ideal* y *Nuestro cine* -formalismo versus posicionamiento-, que le sirvió para entender y construir un modelo híbrido que entrelazó tanto intereses y tendencias contemporáneas, como las vinculadas al *Nuevo Frente Crítico*, al mismo tiempo que ofrecía una información, mayoritariamente, cercana a un tono periodístico.

Las distintas etapas analizadas en el cuerpo del artículo, acabaron provocando la consolidación de una tercera vía representada en una profesionalización de la crítica, que evolucionaría desde las firmas de Tomás Delclós hasta la de Quim Casas, pasando por nombres intermedios como los de Antonio Castro o José Enrique Monterde. La búsqueda de ese estilo se mantuvo en constante reescritura dando forma a lo largo de esas dos décadas a un tono de especialización lo suficientemente abierto a un gran público y que se convirtió en una de las señas de identidad de la publicación.

De esta manera, el estilo de crítica de *Dirigido por...* de su primera etapa supuso un traspase de influencias externas, una miscelánea de corrientes y modas y la definitiva consolidación de un estilo que no se supeditó ni a un estricto postulado teórico ni hacia una información descriptiva enfocada a un público masivo, sino que fue construyéndose sustentado en una articulación que conjugó, dentro del complejo contexto de los años setenta y ochenta, un innovador enfoque de divulgación especializada.

6. Referencias bibliográficas

- Allen, W. (1978). *Interiors* [Interiores] [Película]. Jack Rollins & Charles H. Joffe Production.
- Amo, A. del (1970). *Cine y crítica de cine*. Taurus.
- Aranzubia Cob, A. (2002). Contracampo y el cine español. *Boletín Hispánico Helvético*, (0), 75-98. Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- Aranzubia Cob, A. (2005). Contracampo y el cine español. En A. Lozano Aguilar y J. Pérez Perucha (eds.), *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)* (pp. 13-14). Cuadernos de la Academia.
- Aranzubia Cob, A. y Nieto Ferrando, J. (2013). Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70. *Secuencias: revista de historia del cine*, (37), 62-82. Universidad Autónoma de Madrid.
- Aranzubia Cob, A. y Nieto Ferrando, J. (2020). Las revistas académicas españolas de estudios filmicos. Una cartografía. *Secuencias: revista de historia del cine*, (51), 11-38. Universidad Autónoma de Madrid. <https://doi.org/10.15366/secuencias2020.51.001>.
- Castro, A. (1974). Marco Ferreri o la inutilidad de hacer cine. *Dirigido por...*, 15, 1-12. Edmundo Orts Climent.
- Castro, A. (1975). Joseph Losey. *Dirigido por...*, 25, 1-13. Edmundo Orts Climent.
- Castro, A. (1977). Queridísimos verdugos. *Dirigido por...*, 44, 30. Edmundo Orts Climent.
- Delclós, T. (1974). La película del mes: "Avanti". *Dirigido por...*, 12, 40. Edmundo Orts Climent.
- Diversos autores (1972). Editorial. *Dirigido por...*, 0, 3. Edmundo Orts Climent.
- Erice, V. (dir.) (1973). *El espíritu de la colmena* [Película]. Elías Querejeta y CB Films.
- Galán, D. (1975). Cinema 2002. *Triunfo* (656), 80. José Ángel Ezcurra.
- Genover, J. (1974). La película del mes: "El espíritu de la colmena". *Dirigido por...*, 9, 25. Edmundo Orts Climent.
- Heredero, C. F. (1993). *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Ediciones Documentos Filmoteca.
- Huston, J. (dir.) (1973). *The Macinstosh Man* [El hombre de Macintosh] [Película]. Warner Bros.
- Jiménez González, X. (2023). *Estudio del panorama de las revistas cinematográficas españolas publicadas entre los años 1970 y 1990. El caso de Dirigido por...* [Tesis doctoral, Universitat de les Illes Balears]. https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/161767/Jimenez_Gonzalez_Xavier.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- López Sangüesa, J. L. (2019). Abrir las puertas del mar: una historia del Colectivo Marta Hernández. En M. Hernández, C. y D. Pérez Merinero, M. Revuelta y J. L. López Sangüesa (eds.), *Crisis y agonía del cine español (1939-2018)* (pp. 9-93). Cisma Editorial.
- Martí, O. (1974). La película del mes: "La noche americana". *Dirigido por...*, 10, 35. Edmundo Orts Climent.
- Martín Patino, B. (dir.) (1977). *Queridísimos verdugos* [Película]. Turner Films S.A.
- Melville, J.-P. (dir.) (1961). *Léon Morin, prêtre* [Un cura] [Película]. Georges de Beauregard y Carlo Ponti.
- Mir García, J. (2007). La Central del Curt i el cinema alternatiu a Catalunya. En *Quaderns del Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles, Resistència al franquisme i educació no formal: edició de les actes* (pp. 251-262). Centre d'Estudis Comarcals de Banyoles.

- Monterde, J. E. (1979). Interiores. *Dirigido por...*, 60, 49. Edmundo Orts Climent.
- Nieto Ferrando, J. (2018). De la práctica fílmica a la crítica y analítica. El cine alternativo y militante en la prensa cinematográfica del tardofranquismo y la transición a la democracia (1967-1978). *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 24(1), 817-833. Universidad Complutense de Madrid.
<https://doi.org/10.5209/ESMP.59981>
- País, El (1981, 8 de enero). Aparece "Casablanca", nueva revista de cine. *El País*. https://elpais.com/diario/1981/01/08/cultura/347756411_850215.html.
- Ramos Arenas, F. (2015). Cinefilia entre la pasión, el análisis y el discurso desplazado. *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, 9, 35-45. Universitat de València.
- Ramos Arenas, F. (2020). Un canon en transición. Tradición, entusiasmo y desencanto en la revista Casablanca (1981-1985). *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, (78), 95-108. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- Ruiz de Villalobos, M.-F. (1974). La película del mes: "El hombre de Mackintosh". *Dirigido por...*, 11, 23. Edmundo Orts Climent.
- Saura, C. (dir.) (1974). La prima Angélica [Película]. Elías Querejeta.
- Sautet, C. (1961, 15 de diciembre). "Léon Morin", l'envers d'un coup de poing (texte de la personnalité). *L'Avant-Scène Cinéma*, 10, 10. L'Avant-Scène Cinéma.
- Suñé, A. (1996). *Cinema de paper: les revistes de cinema i els 50 anys de Fotogramas*. Diputació de Barcelona - Col·legi de Periodistes de Catalunya.
- Triana-Toribio, N. (2014). Film cultures in Spain's transition: the "Other" transition in the film magazine *Nuevo Fotogramas* (1968-1978). *Journal of Spanish Cultural Studies* 15(4), 455-474. Taylor & Francis.
<https://doi.org/10.1080/14636204.2014.991486>
- Truffaut, F. (dir.) (1973). *La nuit américaine* [La noche americana] [Película] Les Films du Carrosse, PECEF y PIC.
- Turró, A. (1974). La película del mes: "La prima Angélica". *Dirigido por...*, 13, 25. Edmundo Orts Climent.
- Vidal Estévez, M. (2003). Jinetes en la tormenta: In memoriam. Cine español: 1967-1973. En C. F. Heredero y J. E. Monterde (eds.), *Los "nuevos cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (pp. 195-213). Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- Viota, P. (dir.) (1970). *Contactos* [Película]. Paulino Viota.
- Wilder, B. (dir.) (1972). *Avanti!* [¿Qué ocurrió entre tu padre y mi madre?] [Película] Jalem Productions, The Mirisch Corporation, Phalanx Productions y Produzioni Europee Associati (PEA).