

Impuros, independientes o proletarios: el posicionamiento de Manuel Villegas López en el 1936

Emeterio Diez Puertas
Universidad Camilo José Cela  

<https://dx.doi.org/10.5209/dcin.97177>

Recibido: 15 de julio de 2024 • Aceptado: 24 de octubre de 2024

Resumen: El debate sobre el papel de la crítica cinematográfica en tiempos de la República motivó que los críticos se agrupasen en distintas organizaciones enfrentadas. Entre ellas: la Unión de Redactores Cinematográficos, que representaba los intereses empresariales y era acusada de impura y deshonesta; el Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes, que agrupaba a los liberales y era acusado de elitista y pretensioso; y la Asociación Amigos de *Nuestro Cinema*, organización marxista acusada de materialista y revolucionaria. El artículo estudia la postura del crítico cinematográfico Manuel Villegas López en este debate. A la luz del análisis de sus textos, sostenemos que pasa de una postura liberal a otra marxista.

Palabras clave: Manuel Villegas López, crítica cinematográfica, *Espectador de sombras*, *Voz del cinema*, *Arte de masas*

ENG Impure, independent or proletarian: the positioning of Manuel Villegas López in 1936

Abstract: The debate on the role of film criticism in times of the Republic motivated critics to group together into different opposing organizations. Between them: the Union of Film Editors, which represented business interests and was accused of being prevaricating and dishonest; the Group of Independent Film Writers, which brought together liberals and was accused of being elitist and pretentious; and the Friends of Our Cinema Association, a Marxist organization accused of being materialist and revolutionary. The article studies the position of film critic Manuel Villegas López in this debate. Considering the analysis of his texts, we maintain that he moves from a Liberal position to a Marxist one.

Keywords: Manuel Villegas López, film criticism, *Espectador de sombras*, *Voz del cinema*, *Arte de masas*

Sumario: 1. Introducción 2. Estado de la cuestión 3. Resultados. 4. Discusión y conclusiones 5. Bibliografía.

Cómo citar: Diez Puertas, E. (2025). Impuros, independientes o proletarios: el posicionamiento de Manuel Villegas López en el 1936. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 48, 43-51.

1. Introducción

Seguro que el lector ha visto *Los pájaros* (*The Birds*, 1963). Una de sus imágenes más inquietantes, y que justifica que a Hitchcock se le llame el maestro del suspense, es cuando los pájaros uno a uno se van posando en los hilos de teléfono. El espectador anticipa que se va a producir otro terrible ataque. Porque aquellos no son pacíficos animalitos. Esta imagen de unos pájaros posados en los cables también fue usada en 1935 por Manuel Villegas López, el crítico de cine de la emisora Unión Radio, para hablar de su profesión. Lo hizo en un artículo titulado “Las golondrinas”. Decía que, en los días de estreno, cuando el público entraba en la sala, se encontraba

con que ya estaban allí, en el vestíbulo, una serie de señores sentados en fila en los sillones cual golondrinas posadas en un cable. Esas golondrinas eran los críticos. Estaban esperando emprender el vuelo en cuanto apareciese por allí el empresario para revolotear a su alrededor y recoger sus migas de pan, es decir, un sobre con dinero, un soborno para que hablasen bien de la película. Pero, advertía Villegas, los críticos no son golondrinas. Son tiburones. Tienen el poder de los medios: pueden destrozar una película, malograr la carrera de un actor o un director y hundir la recaudación de la taquilla. Y el empresario que paga lo sabe. Tiende la mano con el sobre con miedo a ser mordido por el tiburón. Porque tampoco los críticos son pacíficos animalitos.



Imagen 1. Los pájaros (*The Birds*, 1963).

Villegas publica este texto, "Las golondrinas", en el número uno de la revista *Letras* que él mismo había fundado para poder hacer una crítica independiente. Solo pudo sacar dos números. No encontró ni suscriptores ni publicidad para mantenerla. ¿Pero por qué la reputación del crítico radica en su independencia de las empresas? ¿Acaso, al juzgar una película, un crítico no puede ser también un prevaricador si antepone su visión del mundo de derechas o de izquierdas, católica o protestante, fascista o marxista, feminista, estructuralista, formalista, postmoderna...? ¿La independencia frente al empresario es compatible con la dependencia de partido o de dogma? ¿La ideología de partido alumbría teoría cinematográfica o la tergiversa? ¿Fuerza a encajar la opinión en un molde y unas consignas? ¿Genera estéticas correctas e incorrectas y cine bueno y malo ideológicamente hablando? El objeto de este artículo es estudiar cómo Villegas resuelve este problema "existencial" en un momento histórico en el que la honradez que se le supone al crítico está en entredicho y, al mismo tiempo, el crítico vive presionado por una sociedad muy politizada, muy dividida por los totalitarismos, que le exige una crítica de determinado signo ideológico, en un debate que desborda lo cinematográfico, en vísperas de una guerra civil y ante una próxima guerra mundial, pues el debate en torno a lo político en las artes y el cine estuvo presente a nivel global, en contextos como Francia, EEUU, Gran Bretaña, Alemania...

La metodología adoptada consiste en someter los escritos de Villegas a un análisis de vocabulario mediante la aplicación "nube de palabras" (<https://www.nubedepalabras.es/>). Esta proporciona una representación gráfica a base de tamaños y colores. Las palabras que aparecen con más frecuencia tienen letras más grandes y colores más fuertes. Y esas palabras deberían decírnos cómo se posiciona Villegas.

El trabajo se inserta, por un lado, dentro de los estudios sobre el posicionamiento ideológico de escritores, cineastas, pintores, periodistas, científicos y artistas e intelectuales españoles en general antes y durante la guerra de 1936 a 1939. Por ejemplo, *Arte, historia y política en España (1890-1939)* (Tusell,

1999), *Las Armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)* (Trapiello, 2002), *Historias de las dos Españas* (Juliá, 2004) o *Años de vísperas: la vida de la cultura en España (1931-1939)* (Mainer, 2006). Son trabajos que estudian hasta qué punto la división ideológica y política del país tiene su reflejo y hasta es alimentada por el mundo de la cultura, o lo que es lo mismo, cómo un periodo de esplendor cultural, la llamada Edad de Plata, tuvo como "final de fiesta" una guerra. Al mismo tiempo, el artículo se inserta en los estudios sobre: 1) el cine en el periodo republicano (Gubern, 1977; Caparrós Lera, 1981); 2) el papel de la crítica cinematográfica (Hernández Eguiluz, 2009; Nieto Fernando y Monterde, 2018); y 3) el pensamiento cinematográfico en aquel momento (Monterde, 2023; Piñol Lloret, Polo Pujadas, Adell Carmona, 2023). Las líneas 2 y 3 de investigación se han centrado, a su vez, en el análisis de algunos medios, como *La Gaceta Literaria* (Pérez Merinero, 1974), *Nuestro Cinema* (Pérez Merinero, 1975) y *Popular Film* (Bragulat, 1986), y en el estudio de la contribución de sus principales críticos, como Luis Gómez Mesa (Caparrós Lera, 1986), Juan Piquerias (Llopis, 1988), Florentino Hernández Girbal (Canovas Belchí y Pérez Perucha, 1991) o Mateo Santos (Martínez, 2015). En el caso de Villegas, hay que mencionar nuestros trabajos anteriores (Diez Puertas, 2017, 2023a y 2023b) y las nuevas ediciones de sus obras completas (Villegas López, 2023a, 2023b y 2023c).

2. Estado de la cuestión

El debate sobre la corrupción en la crítica cinematográfica es casi tan viejo como el propio cine. De él se hace eco Juan Antonio Cabero en su *Historia de la cinematografía española (1896-1947)* en el capítulo titulado "Pleitos para andar por casa. La cuestión de los puros y los impuros" (1949, pp. 363-364). Los críticos puros son los que dedican su pluma a los temas cinematográficos en todas sus manifestaciones sin aceptar presiones del departamento de publicidad de su periódico ni cobrar de las compañías cinematográficas a cambio de críticas positivas. Los impuros cobran un sueldo del periódico por escribir la crítica y, además, trabajan en publicidad, es decir, traen anuncios de las compañías cinematográficas.

Son “gacetilleros” porque escriben reseñas descañadamente elogiosas o puramente informativas para asegurarse esa publicidad. Son prevaricadores porque valoran positivamente películas que saben que son malas. Y lo hacen porque cobran de los administradores de los diarios o revistas, que les abonan una comisión por los anuncios que insertan las compañías cinematográficas y porque, incluso, aceptan sobornos de estas. La consecuencia de todo ello es que la página del periódico dedicada al cine contiene textos aparentemente informativos o de opinión que son pura publicidad y que el tamaño del anuncio de un filme se impone sobre la valoración crítica.



Imagen 2. Foto de Manuel Villegas López utilizada en la promoción de *Espectador de sombras*. Fuente: Archivo Familiar.

Como señala Hernández Eguíluz (2009, pp. 267-290), este debate vuelve a cobrar especial protagonismo en 1935, un año singular porque se inauguran 13 nuevas publicaciones cinematográficas que se unen a las 19 ya existentes, una verdadera edad de oro de la prensa cinematográfica. En realidad, es en septiembre de 1933, cuando se produce uno de los cismas más importantes entre los críticos republicanos como consecuencia de la corrupción imperante en la profesión. Ese mes se funda el Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes (GECI). La palabra “independientes” indica aquí una postura alejada de las presiones empresariales, pues el grupo nace como reacción contra la Unión de Redactores Cinematográficos, presidida por Arturo Pérez Camareno, que GECI considera entregada a los intereses comerciales. Entre los miembros del GECI están Antonio Barbero, Rafael Gil, Luis Gómez

Mesa, Benjamín Jarnés, Manuel Villegas López, Alfredo Miralles, Carlos Fernández Cuenca, Antonio Guzmán Merino, José G. Ubieta y Fernando Viola.

Al mismo tiempo, los puros están divididos y enfrentados entre sí en múltiples facciones en función de la línea editorial de sus publicaciones. En este debate se discute, en primer lugar, si la línea editorial de un medio debe ser plural o uniforme. En segundo lugar, hay un empeño en desacreditar la línea editorial de la competencia, acusándola de fascista, católica, liberal, anarquista, marxista, etc. Un ejemplo de la primera polémica, como señala Hernández Eguíluz, es la que mantienen Mateo Santos-*Popular Films* (plural) y Juan Piqueras-*Nuestro Cinema* (marxista). Un ejemplo de la segunda es la que mantienen GECI (independientes) y Juan Piqueras-*Nuestro Cinema* (marxista). Piqueras dice lo siguiente sobre GECI:

Los escritores cinematográficos independientes, se han olvidado de acusar a los banqueros y a los gobiernos burgueses - auténticos culpables de todo cuanto sucede al cinema - [...] El hecho de que algunos de los firmantes del manifiesto hayan colaborado en estas páginas, no quiere decir que nos solidarizamos con el grupo ni que NUESTRO CINEMA tenga en ellos su representación. Desde nuestra salida, hemos defendido un cinema de clase desde su ángulo proletario, y nunca podremos estar más que con aquellos grupos u organizaciones que le estudien y le analicen en el mismo sentido. Por eso NUESTRO CINEMA, que podría incorporarse al nuevo grupo, como órgano independiente que es, se niega a formar parte de una asociación de Escritores Cinematográficos Independientes, que se obstina en no ver en el cinema más que sus aspectos artísticos y publicitarios (núm. 13, octubre de 1933, p. 235)

Villegas es uno de esos críticos que ha colaborado en *Nuestro Cinema*. Su vínculo se produce en el número 3, publicado en agosto de 1932. En el archivo familiar de Villegas hay una carta en la que Juan Piqueras le dice: “Escríbeme a Requena. Yo voy preparando ya el texto para el número cuatro. Espero algo tuyo.” La colaboración de Villegas en *Nuestro Cinema* se materializa, en primer lugar, en una reseña de un número de *L'Art Cinématographique* donde se habla del cine de la URSS, y en tres traducciones de textos en francés: “El Cine Soviético y el Segundo Plan Quinquenal”, “Los films pacifistas burgueses ocultan los preparativos de Guerra” y “Las películas soviéticas denuncian los horrores de la guerra”. También Villegas publica dos textos propios: “El hombre y la máquina” y la crítica de *Salto mortal* (*Salto mortale*, 1931).

Así mismo, en agosto de 1933, parece que Villegas va a participar en la creación del Comité Central de la Asociación de Amigos de *Nuestro Cinema*, una organización para expandir en España el cine proletario. Forman parte de la misma notorios comunistas, como Rafael Alberti, María Teresa León, César Muñoz Arconada o el propio Piqueras. Son personas ligadas al aparato de propaganda de la Internacional Comunista (Koch, 1997; Elorza y Biccarrondo, 1999). Sin embargo, un mes más tarde, tres de los críticos que iban a firmar el manifiesto de la asociación, Luis

Gómez Mesa, Rafael Gil y Manuel Villegas López, retiran su firma y fundan GECI. La ruptura se debe a que Piquerias inicia lo que él llama la segunda etapa de *Nuestro Cinema*, una etapa más proletaria. Dice Piquerias:

Si alguna diferenciación puede encontrarse entre nuestros primeros cuadernos y sus sucesivos, es la de encontrar en estos últimos todos esos colaboradores que acudieron a nuestro llamamiento, y que han acusado más vigorosamente la línea marxista que nos trazamos desde el primer momento. (13-10-1933, p. 210)

3. Resultados

Según este relato, las críticas y los dos libros que Villegas escribe en estos años, *Espectador de sombras* y *Arte de masas*, corresponderían a una línea editorial antimarxista. Pero nuestra hipótesis es que esto no es así. Al menos, hay un texto marxista: *Arte de masas*. Para demostrarlo vamos a analizar las, aproximadamente, 130.000 palabras que se conservan de lo escrito por Villegas entre 1928 y 1936. Se trata de encontrar las de mayor peso y obtener un mapa de los términos y campos semánticos que nos revele si Villegas usa en algún momento un vocabulario marxista.

Espectador de sombras (1935)

Espectador de sombras. Crítica de films se publica en agosto de 1935. Recoge treinta y tres comentarios sobre cine que, fundamentalmente, Villegas redactó entre 1932 y 1935 para Unión Radio, la emisora con más audiencia en aquel momento. El orden de los treinta y tres comentarios es temático. En Villegas, por tema hemos de entender la idea central que articula el contenido y sobre la que el filme expresa una opinión o abre un debate. En concreto, los grandes temas que estructuran la mayor parte de los textos publicados son: el cine en España (comentarios 1 a 4), la guerra en el cine (6 a 8), el humor en el cine (9 a 13), el amor en el cine (10 a 17), la naturaleza (21, 25, 28, 30 y 31) o el hombre fuera de la ley (23 y 26).

Todos los compañeros de Villegas, en especial los del grupo GECI, se prestan inmediatamente a escribir reseñas positivas. Nos referimos a Rafael Gil (ABC, 4-9-1935) y Luis Gómez Mesa (Films Selectos, 29-9-1935). También escriben Alberto Más (Popular Film, 26-9-1935) y Juan Manuel Plaza (Las Provincias de Valencia, 13-12-1935). Este último, militante comunista, antepone su amistad con Villegas al veto de *Nuestro Cinema*. Todos ellos destacan la calidad humana e intelectual del autor, su aguda, comprensiva, certera e imparcial visión crítica y su prosa tierna, fácil y amena.

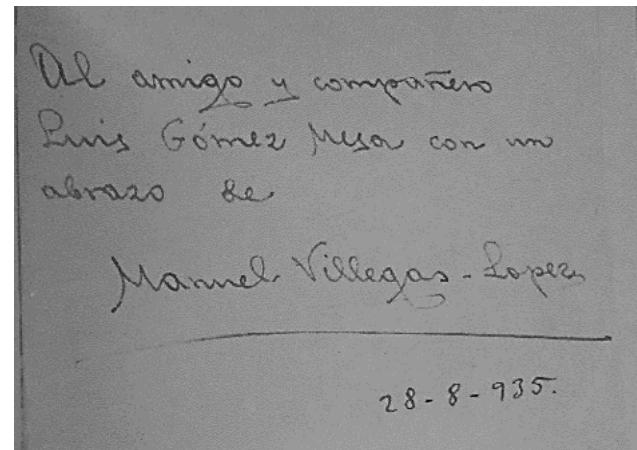
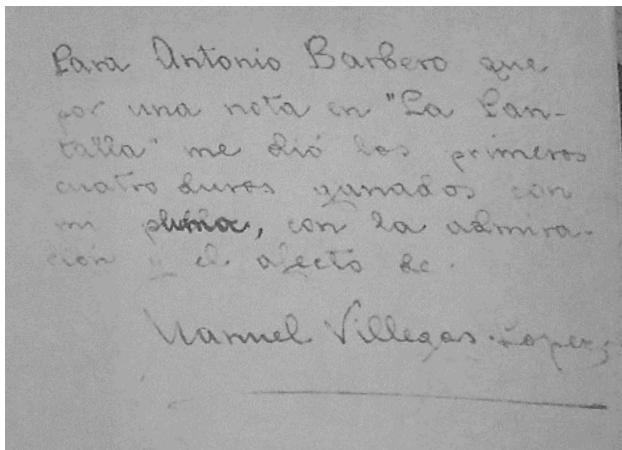


Imagen 3. Dedicatorias que Villegas escribe en los libros de *Espectador de sombras* de sus amigos del GECI. Fuente: Filmoteca Española.

El libro consta de 28.900 palabras. Quitando las repeticiones, Villegas maneja un vocabulario de alrededor de 2.500 palabras. Las más repetidas son: que (presente 893 veces), del (445), cinema (157), más (151) y film (141). Pero, para el análisis, hemos eliminado conjunciones, artículos, adverbios, preposiciones, la mayoría de los verbos, los adjetivos, digamos, vacíos (grande, buena...) y nos hemos quedado con los adjetivos calificativos y, sobre todo, los sustantivos, salvo los que se refieren al tema del libro, que, como es lógico, se repiten mucho. Ya sabemos que el libro va de cinema, cine, film, película, etc.

Como puede verse en la nube de palabras, la palabra más repetida es hombre (161 veces). Se debe a que Villegas la utiliza en múltiples sentidos. Hombre es el cineasta o el profesional que hace la película. Hombre es el que ve esa película. Hombres son los personajes que unos crean y otros ven. Es decir, los

hombres son también sombras (18) en la pantalla. En ocasiones, esas sombras tienen un nombre propio, como Charlot (43), o son un arquetipo, como la vampiresa (29), la muchacha (22) y el clown (12) y también son "el hombre de presa" (el hombre de negocios frío y calculador), "el hombre fuera de la ley" (el gánster), "el hombre del mar" (los pescadores), "el hombre de una pierna" (Wallace Berry en *La isla de tesoro*) o "el hombre ciudadano" (el hombre olvidado). Pero, sobre todo, el hombre es el centro de sus disertaciones y aquí la palabra va unida a frases sentenciosas y citas de autoridad. Y, por supuesto, al hombre es a quién está destinada la crítica que Villegas escribe.

Las siguientes palabras más repetidas (amor, vida, mundo, tema, época, guerra) tienen que ver con la idea de Villegas de que la labor crítica (25) consiste en trazar para ese hombre/lector/oyente la ruta de los temas.

El tema (81) es el contenido (11) de la película, el problema (20) del que trata, la idea (35), el espíritu (26) o alma (20) del texto. Las palabras época (68), año (42), historia (32, tanto en el sentido de pasado como de argumento), actual (22), camino (25) y ruta (aquí solo 3 veces) expresan la evolución de los temas en el tiempo, comunican cómo hay una historia del arte y del cine, cómo el cine sigue la ruta de esta o aquella película, cómo son las influencias, cuál es el camino del éxito, la evolución de determinado cine nacional, de la verdadera obra de arte. Precisamente, la palabra época va casi siempre ligada a la palabra cine: “época cinematográfica”. Tiene que ver con que Villegas insiste en que cada época tiene sus temas y es obligación del artista tratarlos. Hay que tratar los temas de hoy (40), del presente (12). Los distintos períodos del cine se valoran en función de los temas que trataron y olvidaron.

Pues bien, la vida (91), en general, la vida humana, es el tema del cine. El cine es una concepción de la vida: la vida de los espías, la vida militar, la vida de los artistas, la vida social, la vida pasada, la vida atormentada, la vida fácil, la vida vertiginosa, la vida trepidante, la muerte en vida...

Mundo (86), en ocasiones, viene a ser sinónimo de vida (el mundo impasible, por ejemplo). Pero también es el mundo del cine y la globalización que ha generado, su poder: las películas se ven en todo el mundo, hay una pantalla mundial.

Otro grupo de palabras se refiere a temas concretos. Villegas destaca la presencia de cuatro temas en el cine estrenado en Madrid entre 1932 y 1935: el amor (103), la guerra (60), la muerte (15) y la naturaleza (20).

Humano-humanidad (30) es el principal valor de los temas, de los personajes, de Charlot, del amor y, sobre todo, del sentido último del filme.

Las palabras que remiten a España, Alemania, Estados Unidos y Francia, por este orden, dan cuenta de en qué cinematografías se centra la labor crítica de Villegas.

Luego aparece un campo semántico en torno a la palabra obra (60), la cual se refiere a las obras maestras, al conjunto de libros, pinturas o películas de un artista y también a la película, novela u obra teatral concreta. Es decir, es el campo semántico de lo que Villegas comenta de las películas: el trabajo del realizador-director (28), del actor/actriz (11), cómo es la escena-escenario (32), la fotografía (13), la música (14), la técnica (29) o bien la necesidad de renunciar al teatro (27). La palabra tipo (17) se refiere a las categorías de las películas, los personajes y otros elementos repetitivos.

El público (31) o espectador (7) también merece su atención, su comentario y su escrutinio. Este público busca en las películas y en las imágenes emoción (22). Las formas de lo cómico (40), de lo dramático (27), lo amoroso (el amor es tema y emoción), en menor grado lo épico (15), son los sentimientos estéticos a los que dedica más atención. Cuando la emoción está plenamente lograda, la película se convierte en “puro poema fílmico”. Un poema (22) del amor, del mar, de los puertos, del campo, de los héroes, de los hombres. Entonces aparecen el arte y el artista (67) y el cine demuestra que es el arte “de nuestra época”, un arte nuevo y de las juventudes. “Un arte hoy sin límites oteables”.

Finalmente, repite mucho la palabra propio/a (24) y auténtico (24). Indica que las cosas deben ser tal y como son, atenerse a sus características, a aquello que le pertenece, ser genuinas: su propio tema, su propio pasado, su propio espíritu, su estilo propio, su propio valor, el propio autor... Es decir, refuerzan otras palabras de gran peso en el texto.

Voz del cinema (1928-1936)

Con *Voz del cinema* nos referimos a un volumen recientemente publicado (Villegas, 2023b) que recoge los textos que no están ni en *Espectador de sombras* ni en *Arte de masas*. En total, hablamos de un material formado por unas 80.000 palabras.

Para el análisis, en este caso, hemos quitado las fórmulas de la reseña radiofónica, como el saludo “señoras y señores”, la despedida “buenas noches” y las menciones a la fecha y el lugar del evento: “hoy”, “esta tarde”, “el estreno de”, los días de la semana, el mes, etc. Sí que hemos dejado, en cambio, las palabras micrófono (41) y radio (58) para destacar el tipo de medio para el que las reseñas fueron escritas y que Villegas borró a la hora de publicar textos similares en *Espectador de sombras*.

Pues bien, desde el punto de vista del análisis léxico, no hay grandes novedades. Lo cual es lógico ya que *Espectador de sombras* no era más que una selección de los materiales escritos, fundamentalmente, para Unión Radio. Es decir, *Espectador de sombras* y este material tienen el mismo origen. Forman un todo que aquí hemos separado porque se leerán por separado, pero son prácticamente lo mismo. Lo que hacemos es ampliar la muestra.

En efecto, las palabras con mayor peso siguen siendo las mismas. Vida (244), hombre y hombres (212), humano/humanidad (61) para señalar lo que el cine capta y lo que da su medida. Mundo (116) para insistir en la globalización del cine. Tema (99), idea (64), espíritu (61), problema (60), alma (26), propio (56) y auténtico (52) para insistir en que la crítica (26) se centre en el análisis del contenido. Amor (134), guerra (54), muerte (30), en menor medida, naturaleza (10), en mayor medida, libertad (32), para mencionar los temas concretos del cine. Mujer (92), por el alto protagonismo que esta “sombra” tiene en las tramas y la importancia que Villegas da a las estrellas femeninas que los encarnan. Estos temas tienen también aquí su actualidad (96), su año (92), su camino (46) o su ruta (24). Sí que es relevante, el aumento del peso de la palabra realidad (45), que luego comentaremos.

Se mantiene la presencia de los campos semánticos sobre España, Hollywood (yanqui, Norteamérica), Alemania y Francia. Las cuatro siguen siendo las cinematografías que con mayor frecuencia comenta Villegas o que más cuidado pone en su exposición.

Siguen teniendo peso las palabras que indican aquello que el crítico juzga: la obra (114), el director y realizador (175), el actor/actriz (100), la técnica (99), la escena-escenario (72), el gesto (54), el personaje (65), el tipo (47) o la fotografía (30). La novedad es que toman peso las palabras máquina o maquinaria (50) y la palabra argumento (32), esta última como sinónimo de guion. También historia (78) se usa más a menudo como equivalente a guion. Se insiste mucho más en el trabajo de realización (155) e irrumpió fuertemente el comentario sobre la dialéctica entre

la imagen (94) y, al otro lado, el sonido (91), la música (50) y la palabra (68).

Utiliza la clasificación en géneros al emplear términos como humorismo o comedia (107), drama (46), aventura (26), terror (19) y hay una mayor presencia de críticas sobre cine documental (45), incluido un texto sobre *Tierra sin pan* (1934). Irrumpen así mismo las palabras literatura (57), novela (67) y escritor (32) para ampliar el ámbito de referencias y, sobre todo, porque este volumen incluye textos que Villegas escribió sobre literatura, sobre literatos o textos literarios propiamente dichos.

Hay muchas más referencias al público (100) o espectador (26) y menos a la emoción (33) y el poema (22). Pero esto se compensa porque aquí crece mucho el campo semántico de la palabra arte (arte, artista, artístico). Está por todas partes (280 veces) y su presencia se multiplica con su oposición a industria (50) y con la aparición fuerte del término expresión (65) y, muy ligado a él, la palabra elemento (expresivo) (64).

Arte de masas (1936)

Arte de masas. Ruta de los temas filmicos se publica semanas antes del 18 de julio de 1936. Aunque

también contiene algunos textos que antes fueron publicados o radiados, ya no es un libro recopilatorio. Es un verdadero texto de teoría del cine. Pero, siendo uno de los libros más importantes sobre cine escritos en aquella década, la Guerra Civil lo sepultó.

En concreto, el libro está formado por 24.000 palabras. No vamos a insistir en la definición de las palabras ya mencionadas: tema (96), hombre (92), mundo (90), arte (88), amor (73), vida (68), obra (41), ruta (43), camino (42), humano (37), público (38), etc. Vamos a presentar las palabras nuevas o cuyo peso sube notablemente. Hay que tener en cuenta que este texto es el de menor número de palabras. Repetir aquí el concepto tema 96 veces es mucho más que repetir 99 veces esa misma palabra en *Voz del cinema*, volumen que consta de casi 80.000 palabras. Además dicha palabra forma parte del subtítulo: "Ruta de los temas filmicos". Este subtítulo explicita de qué va el libro. Villegas pretende trazar una evolución del cine estudiando, fundamentalmente, su contenido. Anteponiendo su relevancia social a la forma.

Efectivamente, la primera novedad importante es la presencia de más de 120 palabras con la raíz "soci", como social, socialista, sociedad, los socialdemócratas y los socialista-revolucionarios.



Figura 1. *Espectador de sombras* (1935)



Figura 2. *Voz del cinema* (1928-1936)



Figura 3. *Arte de masas* (1936)

Por otro lado, en el libro se sigue hablando de España, Francia, Alemania y Estados Unidos, pero es la primera vez que el cine de la URSS, ruso o soviético (35) se sitúa a la par de estas cinematografías. De hecho, divide el mundo, en tres bloques: 1) el capitalista de Estados Unidos y el burgués de Francia y España; 2) el nacionalsocialista de Alemania; y 3) el socialista de la URSS. Por supuesto, condena el nazismo. Pero, para definir las democracias de Occidente, emplea en sentido negativo palabras como individualismo (24), burguesía (22), capitalista (17) y comercio (22). Todo lo contrario de lo que sucede con las palabras masas (40), lucha (22) y revolución (18). Lo que caracteriza la sociedad de masas es que se ha pasado de la lucha por la vida, en el sentido de la lucha personal, a la lucha de clases, lucha que exige una revolución.

Pero lo más relevante del libro es que muchas de las palabras que acabamos de citar, como burguésburguesía, capital-capitalismo, individualismo, lucha de clases, colectivo, masas, ruso, soviético o revolución, apenas aparecen en sus escritos anteriores. Es más, la presencia de una serie de palabras que, aunque tienen poco peso, pertenecen a la jerga

marxista, indican que algo ha cambiado. Nos referimos a palabras como superestructura (6), Marx (2), Lenin (2), conciencia socialista o de clase (2), proletariado (2), proceso histórico (4), círculo egoísta (1), y, sobre todo, colectivo/colectivista (25) y contradicción (14). Incluso palabras que antes se usaban mucho ahora hay que leerlas desde la teoría marxista.

El libro viene a decir que el cine capitalista e individualista está agotado. Ha dado, sin duda, creaciones magníficas. El mismo las ha señalado en el libro. Pero cuando la sociedad está entrando en otra fase, cuando en la historia ha irrumpido el hombre masa, ni el cine capitalista de Hollywood ni el cine burgués de Francia ni el fascista de Alemania son la solución. El camino, concluye Villegas, lo marca la URSS.

3. Discusión y conclusiones

Según David y Carlos Pérez Merinero, GECI "agrupa a las fuerzas de centroderecha de la crítica cinematográfica" (1975, p. 27). Roman Gubern, por su parte, afirma que el GECI "desarrolló en sus libros una línea de defensa culturalista del cine, de pretensión extrapolítica, en pos del mito de la calidad cultural

de ciertas películas y prescindiendo de su ideología" (1977, p. 204). Pero, como hemos pretendido demostrar, el Villegas de 1936 ni es de centroderecha ni prescindió de la ideología. Sufre el proceso de radicalización que experimentaron tantos españoles en aquel momento histórico. *Arte de masas* es un libro producto del Frente Popular. Es la constatación de un giro de Villegas hacia el marxismo, un giro similar al que, por entonces, adoptaron intelectuales como Aragón, Buñuel, Gide o Malraux.

Guillermo de la Torre, en su reseña de *Arte de masas* para el diario *El Sol*, publicada, precisamente, el 18 de julio de 1936, le reprocha a Villegas que su libro esté cargado de ideología. Considera que "lo social" no es una categoría artística, que el cine para mayorías suele ser mediocre e, incluso, insinúa que Villegas propone rutas tendenciosas y hasta utiliza la palabra "sectario".

Ahora bien, el estallido de la Guerra Civil hizo que *Arte de masas* tuviese poca repercusión. Además algo sucedió con su filiación proletaria (desafeción, desencanto, arrepentimiento, rectificación...) porque Villegas apenas aplicó los principios marxistas de *Arte de masas* a sus críticas de cine posteriores, sobre todo, posteriores a 1939. Hay dos pruebas de ello.

La primera es su valoración del filme norteamericano de King Vidor *El pan nuestro de cada día* (*Our Daily Bread*, 1934). En su crítica para Unión Radio del 5 de julio de 1935, la película es un filme de envergadura, "un poema jocundo de la tierra recuperada", "uno de los mejores films del mundo", un título superior a *La línea general* (*Stároe i nóvoe*, 1929), el filme soviético que trata el mismo tema.

En *Arte de masas*, en cambio, el filme de Vidor es falso, inverosímil y de soluciones mágicas, mientras *La línea general* es el modelo a seguir. *El pan nuestro de cada día* pasa a representar lo más lejos que puede llegar el cine capitalista, pues la propiedad se respeta, aunque sea en forma de cooperativa. En *La línea general*, en cambio, la colectivización es parte del proceso revolucionario. No es una solución para un hombre o unos pocos hombres. Es la forma general. Villegas tradujo para *Nuestro Cinema* una artículo de *Regards* que mencionaba la siguiente consigna de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios:

cuando ciertos films [burgueses] parezcan, por su aspecto crítico, aproximarse más a nosotros, nosotros debemos combatirlos con mayor violencia, considerándolos como

VILLEGRAS
MANUEL
LOPEZ

Afiliado al Partido Comunista.
Carp.3-30.-Fol.119-121.

VILLEGRAS
Manuel
LOPEZ

Jefe técnico de los servicios cinematográficos de
la Subsecretaría de Propaganda.
"FRENTE ROJO" nº.596, pag.7 día 25 de Diciembre 1938.

VILLEGRAS
Manuel
LOPEZ

Firma articulo titulado "De Pasteur a Pólešajev".-Dos
obras de arte cinematográfico.
"FRENTE ROJO" nº.429 pag.10 día 14 de Junio de 1938.

VILLEGRAS
Manuel
LOPEZ

Premiado con un accésit de 5.000 pesetas en el concurso de literatura de guerra convocado por el Ministerio de Instrucción Pública, por su obra titulada "Antes de las trincheras".
"FRENTE ROJO" nº.378 pag.3 día 10 de Abril de 1938.

Imagen 4. Fichas acusatorias abiertas por el franquismo contra Villegas. Fuente: CDMH.

destinados a ocultar a la clase obrera la verdaderas causas de las contradicciones sociales y no a resolverlas. (enero-febrero 1933, p. 84)

Sin embargo, en 1973, en su libro *Los grandes nombres del cine, El pan nuestro de cada día* vuelve a ser una gran película, la película de un director, King Vidor, que invirtió todo su patrimonio para darnos una de sus mejores obras, dice Villegas (tomo II, p. 348).

La segunda prueba está fechada el 14 de junio de 1938. Entonces Villegas publica en *Frente Rojo*, órgano del Partido Comunista, un texto, "De Pasteur a Polejaiev. Dos obras de arte cinematográfico". El artículo ya no antepone el cine de la URSS al cine de Hollywood. Considera que otras dos películas muy similares, como son *La vida de Luis Pasteur* (*The Story of Louis Pasteur*, 1936) y *El diputado del Báltico* (*Deputat Baltiki*, 1937), sobre el científico ruso Klement Timiriazev, son ambas magistrales (p. 10). Y lo son porque defienden un tipo de intelectual que él mismo quisiera ser. Escribe:

Los dos films son el más grande alegato en favor del intelectual auténtico, del que no se vende, del que cree en el pueblo. Esa es la

piedra de toque. Quién no pone su arte y su ciencia al servicio del pueblo, en beneficio de la humanidad toda, de un mundo justo y libre, no es un intelectual, es un mago siempre dispuesto a vender su bola de sal. (2023b, p. 238).

Es decir, añade, Pasteur trabajaba para lo que en la época imperial se llamaba "la humanidad" mientras Polajaiev trabajaba para lo que en la época revolucionaria se llamaba "el pueblo". En cualquier caso, el cine de Hollywood ya no está aquí estigmatizado. Parece que en el mundo capitalista y en el mundo comunista puede haber intelectuales que ponen "su arte y su ciencia al servicio del pueblo". La paradoja es que artículos como éste se sumarán al expediente que el franquismo le abre por comunista, por lo que Villegas debe abandonar España en 1939.

En definitiva, *Arte de masas*, el primer libro de teoría cinematográfica de Villegas, plasma la presión de los totalitarismos en el periodo de entreguerras. En su trayectoria de casi cincuenta años, representa su etapa más a la izquierda. Es el libro más radical de un intelectual al que siempre se le tuvo por humanista, tolerante y conciliador.

4. Referencias bibliográficas

- Bragulat, A. M^a. (1986). *Popular Film (1926-1937). Aportación a la historia de la crítica cinematográfica*. Universitat de Barcelona.
- Cabero, Juan Antonio (1949). *Historia de la cinematografía española (1896-1947)*. Gráficas Cinema.
- Canovas Belchí, Joaquín T. y Pérez Perucha, Julio (1991). *Florentino Hernández Girbal y la defensa del cinema español*. Vicerrectorado de Cultura, Universidad de Murcia, Asociación Española de Historiadores del Cine.
- Caparrós Lera, J. M. (1986). Luis Gómez Mesa. Historia del cine español. *Anthropos*, 58.
- Caparrós Lera, J. M. (1981). *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Universidad de Barcelona.
- Diez Puertas E. (2023a). El archivo personal de Manuel Villegas López: los escritos de cine para Unión Radio (1932-1936). *Documentación de las Ciencias de la Información*, 46(2), 177-193. <https://doi.org/10.5209/dcin.87567>.
- Diez Puertas, E. (2023b). El cine y los escritores: una encuesta de los años 30. *Anales de Literatura Española*, (39), 25-52. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.24900>.
- Diez Puertas, Emeterio (2023c). Una mujer, un viaje, un libro. En M. Villegas López, *Espectador de sombras* (pp. 7-17). Amazon.
- Diez Puertas, E. (2023d). La sombra de la URSS. En M. Villegas López, *Arte de masas* (pp. 7-33). Amazon.
- Diez Puertas, E. (2023e). Radiocinema. En M. Villegas López, *Voz del cinema* (pp. 7-30). Amazon.
- Diez Puertas, E. (2017). Manuel Villegas López: la crítica cinematográfica en dos orillas. H. Lima, A.I. Reis, y P. Costa (coords), *Comunicación y Espectáculo. Actas del XV Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación* (pp. 211-229). Universidad de Oporto.
- Elorza, A. y Bizcarrodo, M. (1999). *Queridos Camaradas. La Internacional Comunista en España, 1931-1939*. Planeta.
- Fernandez Cuenca, C. (1930). *Panorama del cinema en rusia*. CIAP.
- Gubern, R. (1977). *El cine sonoro en la II República 1929-1936*. Lumen.
- Hernández Eguiluz, A. (2009). *Testimonios en huecograbado: el cine de la II República y la prensa especializada (1930-1939)*. Generalitat Valenciana.
- Juliá, S. (2004). *Historias de las dos Españas*. Taurus.
- Koch, S. (1997). *El fin de la inocencia. Willi Münzenberg y la seducción de los intelectuales*. Tusquets.
- Llopis, J. M. (1988). *Juan Piquer: el "Delluc" español*. Generalitat Valenciana.
- Mainer, J. C. (2006). *Años de vísperas: la vida de la cultura en España (1931-1939)*. Espasa Calpe.
- Martínez, P. (2015). *Mateo Santos: Cine y anarquismo. República, guerra y exilio mexicano*. La Imprenta. Comunicación Gráfica.
- Monterde, J. E. (2023). *Un Arte Nuevo. El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los años 60 (II)*. Filmoteca de Valencia.
- Nieto Fernando, J. y Monterde, J. E. (2018). *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*. Shangrila.
- Pérez Merinero, C. y Pérez Merinero, D. (1975). *Del cinema como arma de clase: antología de Nuestro Cinema 1932-1935*. Fernando Torres.
- Pérez Merinero, C. y Pérez Merinero, D. (1974). *En pos del cinema*. Barcelona: Anagrama.
- Piñol Lloret, M., Polo Pujadas, M. y Adell Carmona, M. (coords.) (2023). *Visiones del cine. El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los años 60 (II)*. Filmoteca de Valencia.

- Trapiello, A. (2002). *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936-1939)*. Ediciones Península.
- Tusell, J. (1999). *Arte, historia y política en España (1890-1939)*. Biblioteca Nueva.
- Villegas López, M. (2023a). *Espectador de sombras*. Amazon.
- Villegas López, M. (2023b). *Arte de masas*. Amazon.
- Villegas López, M. (2023c). *Voz del cinema*. Amazon.
- Villegas López, M. (1973). *Los grandes nombres del cine*. Planeta
- Villegas López, M. (1936). *Arte de masas*. GECI.
- Villegas López, M. (1935). *Espectador de sombras*. Plutarco.