

# El cine en España

## Algunas observaciones historiográficas

José Enrique Monterde

monterde@ub.edu

Los estudios sobre cine centrados en el panorama español pueden desarrollarse a partir de dos ejes, obviamente entrecruzados, pero también con perspectivas autónomas. Se trata, por un lado, de aproximarse a la historia del «cine español», dirigiendo la atención hacia el devenir de la producción cinematográfica en España, desde una perspectiva industrial, artística, ideológica, crítica, etc. Paralelamente, se pueden estudiar otros aspectos del «cine en España», que pueden abordar, por ejemplo, la circulación de films extranjeros tanto en los canales de distribución y exhibición nacionales como bajo el enfoque de la recepción crítica o las influencias provocadas (MONTERDE-PINOL, 2015). Pero también se pueden estudiar otros aspectos relativos al devenir del cine en España, como serían aquellos que afectan a la institucionalización del cine en España; caso, por ejemplo, del papel de la crítica cinematográfica (NIETO y MONTERDE, 2018) o el movimiento cineclubístico, entre otros. Y dentro de este ámbito radicaría lo que se puede considerar como el «pensamiento cinematográfico» desarrollado por autores españoles o al menos en España<sup>1</sup> (pues algunos prosiguieron esa labor en el exilio de posguerra), tanto en su dimensión llamemos teórica como en la aproximación más o menos divulgativa al cine mundial. La conjunción de ambos ejes y sus interrelaciones corresponden a la plenitud del trabajo historiográfico que el cine requiere.

### DE LA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL

Si nos centramos en el primer ámbito, la historiografía del «cine español», parece evidente que se pueden determinar dos tipos de aproximación y dos períodos

1. En ese ámbito se inscriben los dos volúmenes surgidos del proyecto I+D+i con referencia PID2019-109447GB-I00: MONTERDE, J.E. Y J. CASALS (eds.): *Un arte nuevo. El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los años 60 (I)*; y ADELL, M., M. PINOL y M. POLO (eds.): *Visiones del cine. El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los años 60 (II)*, ambos a cargo de Ed. de la Filmoteca, Valencia, 2023.

muy definidos. De una parte, cabe distinguir las escasas publicaciones que han tomado en consideración todo el arco cronológico del cine español (obviamente limitado en función del año de publicación), frente a aquellas que abordan algún aspecto más concreto, sea en su delimitación cronológica (como el cine de los primeros tiempos, del cine mudo o sonoro, antes y después de la Guerra Civil, del régimen franquista, de la transición democrática, de la etapa socialista, etc.), en su expresión genérica (terror, comedia, etc.) o temática (el cine «histórico», las relaciones con la literatura, el teatro y las restantes artes...), o sobre las tendencias estéticas (realismo, sainete, humor negro, esperpento...); en definitiva, los tratamientos monográficos de los múltiples aspectos que pueden desplegarse en el panorama cinematográfico.

En segundo término, debemos reseñar una cierta regeneración de la historiografía sobre el cine español –que se distancia en número de las escasas publicaciones anteriores– ocurrida a partir de principios de los años noventa. Varios y diversos aspectos han determinado el nacimiento de lo que pudiéramos calificar como «nueva» historiografía del cine español: por supuesto que el cambio de régimen fue un elemento impulsor de un lógico revisionismo, aunque de efectos bastante retardados, puesto que en los años de la Transición había –también en el terreno cinematográfico– asuntos más apremiantes.

Pero se aliaron muchas otras circunstancias favorables, algunas originadas en la renovación iniciada en el campo historiográfico internacional y su interconexión con planteamientos teóricos (pongamos como ejemplo preclaro el Congreso de Brighton de 1978, sobre el cine de los primeros tiempos); pero sobre todo por otros factores: la consolidación progresiva de una nueva generación de historiadores, muchos de los cuales provenían del ámbito universitario y pasarían progresiva y lentamente a ocupar posiciones en él, lo cual venía coadyuvando a la creciente presencia del cine en los planes de estudio de diversas especialidades; eso también derivó en una ampliación del mercado editorial cinematográfico, lo que auspició la apuesta de algunas editoriales de cierta relevancia por las colecciones cinematográficas (caso de Cátedra y Paidós, fundamentalmente); lo cual se vio acompañado de la aparición de algunas revistas cinematográficas, bajo un enfoque más académico que crítico (caso de *Archivos de la Filmoteca*, *Secuencias*, *Nosferatu*, *L'Atalante*, *Fotocinema*, etc. frente a *Dirigido por...*, *Casablanca* o *Cahiers du Cinéma-España*, luego *Caimán*. *Cuadernos de Cine*, mientras *La Mirada* o *Contracampo* intentaron una vía intermedia); la incorporación de instituciones como filmotecas, festivales de cine y otras instituciones públicas y privadas, etc. A todo ello aún cabe añadir la mayor apertura de los archivos fílmicos, en lo relativo tanto al acceso de sus fondos como a la labor de recuperación-restauración de films perdidos, olvidados, ignorados, etc. E incluso se puede aludir a los cambios tecnológicos, desde las difusiones fílmicas televisivas hasta la introducción de los videocasetes (y luego DVD y otras opciones informáticas) que permitieron la difusión y el incremento de la capacidad de revisión y análisis de films antiguos o

de rara procedencia, dados no solo su fácil movilidad y reproductibilidad, sino también la capacidad de la pausa, el retorno atrás y la repetición, tan idóneas para el análisis de los films.

De hecho, las mejoras en el trabajo historiográfico no eran muy difíciles, si se considera la valía de los contados libros que antes de los años setenta trataron la historia del cine español<sup>2</sup>. Ante todo, es considerable su escasez, que como mínimo refleja el desinterés por el tema en nuestro panorama cultural, incluso comparado con la abundancia de reflexiones superficiales, jeremiadas sobre el estatuto del cine español, descalificaciones globales o exaltaciones interesadas por motivos políticos o religiosos de determinados films, que abundaron gracias a la facilidad de exposición en la brevedad de un artículo periodístico o en lo efímero de una conferencia pública; pero raras veces se transponían esas propuestas a la magnitud –aunque fuese en número de páginas– de un libro. Así, podemos remontarnos a 1925, cuando Alfredo Serrano publica en Barcelona *Las películas españolas. Estudio crítico-analítico del desarrollo de la producción cinematográfica en España (Su pasado, su presente y su porvenir)*. Obviamente, su interés se reduce a los pocos años de vida del cine en general, aunque sí atiende brevemente al «Proceso histórico de la producción en España» y a «Cómo se ha desarrollado la industria de la película española»; con todo, ya aparecen las lamentaciones, que serán habituales en el futuro, al añadir el capítulo «Causas de la vida precaria de nuestra producción cinematográfica».

Habrà que esperar hasta 1941 para encontrar una nueva aproximación historiográfica, ahora por parte de uno de los más prolíficos escritores cinematográficos españoles, como fue Fernando Méndez-Leite von Haffe: su *Cuarenta y cinco años de cinema español* sería el precedente de la aportación más importante a la historiografía tradicional: los dos volúmenes de la *Historia del cine español* (1965), definido por José Luis Borau, en su *Diccionario del cine español* (1998), como un «cúmulo de citas descriptivas de valoración muchas veces arbitraria»; aunque se acusen algo más que simples errores u olvidos, como es el caso de la inexistencia de Luis Buñuel, en sus abundantes páginas, se refleja una concepción abrumadoramente acumulativa, muchas veces acrítica, carente de una mínima estructuración del contenido histórico, más acá de la mera sucesión cronológica de datos, solo comparable con la vacuidad y gratuidad de los comentarios que los acompañan. Evidentemente, esa abundancia de información casi en estado bruto –la mayor parte de las referencias a los films no van mucho más allá de desgranar sus fichas técnicas y artísticas– puede resultar hasta cierto punto útil, pero apenas se integra en una concepción historiográfica razonable. De todas formas, editada por la editorial Rialp, significó la obra más importante en su especialidad, compendio de las limitaciones de la historiografía hispana hasta los años setenta.

2. Dejamos aquí de lado los capítulos que sobre cine español puedan contener las –curiosamente– más numerosas historias generales del cine, de publicación concentrada en pocos años, como las de Antonio del Amo (1946), Josep Palau (1946), Ángel Zúñiga (1948), Sebastià Gasch (1948), Carlos Fernández Cuenca (1949) y M.<sup>a</sup> Luz Morales (1950).

No obstante, hay que retroceder hasta mayo de 1949 para que Juan Antonio Cabero publique, en su propia imprenta, la *Historia de la cinematografía española. 1896-1949*. Las once jornadas en las que dividió el libro son un compendio de noticias, anécdotas, semblanzas y diversas banalidades; no es que sus páginas no estén llenas de informaciones, fruto de la compilación de lo publicado en las numerosas revistas que editó o en las que colaboró, pero la falta de estructura, el desorden, la arbitrariedad en la selección y la banalidad de lo escrito justifican de nuevo la admonición de Borau, cuando expresa que resulta una «desordenada y confusa acumulación de anécdotas e informaciones, extremadamente útil para quien se acerque a ellas con mañas de buscador de oro».

Mucho más interesantes –y trascendentes– fueron las dos contribuciones del multifacético José M.<sup>a</sup> García Escudero a la historiografía del cine español. La primera no pasa de ser un combativo y polémico opúsculo, *Historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine* (1954), reflejo en buena medida del desairado paso del autor como director general de cinematografía y, en buena medida, alineado con los planteamientos regeneracionistas que asomaron en el cine español desde inicios de la década de los cincuenta. Editado por el potente y avanzado Cine Club Universitario de Salamanca, pese a su carácter sintético, esas cien palabras marcaron una línea dominante, primero en la crítica del momento, luego en la revisión histórica de una parte de la historiografía española de los siguientes años, aquella más progresista y renuente al régimen franquista. No olvidemos que años después el propio García Escudero sería en buena medida el promotor del llamado «nuevo cine español» (NCE), en su retorno a la Dirección General. Así, introduce tópicos –más tarde sujetos a revisión– como la inexistencia de un cine español valioso anterior a 1939 o las aseveraciones del posterior raquitismo estético e industrial, ideas conexas con las expuestas en las conclusiones de las decisivas Conversaciones de Salamanca un año después, sintetizadas en el famoso pentagrama enunciado por Juan Antonio Bardem<sup>3</sup>.

Más allá del valor de las opiniones expuestas por alguien que no pretendía ser historiador, la relevancia –sobre todo de *Cine español*– radica en dos aspectos: su voluntad programática y su tratamiento de la institución cine en España. Lo primero significaba afrontar una reflexión sobre el devenir del cine español que desbordaba las meras reconstrucciones acumulativas y cronológicas de otras propuestas anteriores y posteriores, que incluso abría las puertas a una política cinematográfica que desplegar. Lo segundo –que nos interesa resaltar especialmente– era revisar la naturaleza del cine en España, más allá de la referencia al cine hecho en España. Muestra de ello es que junto a sendos capítulos titulados «Un cine sin alma (Los problemas artísticos del cine español)» y «Un cine sin cuerpo (Los problemas económicos del cine español)» aparecían otros dos con

3. Pentagrama que reza así: «el cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo, industrialmente raquíto».

objetivos prácticamente inéditos, pues hasta entonces solo habían sido introducidos en algunos artículos de prensa: «Los intelectuales españoles y el cine» y «La incorporación de los universitarios al cine».

Esos planteamientos de García Escudero aún resuenan en *El cine español en la encrucijada* (1966), de César Santos Fontela, y, de una forma más distanciada –con una espléndida capacidad de síntesis–, en *30 años de cine en España* (1971), del también crítico José Luis Guarner. Si remarco el papel como críticos de ambos autores es para enfatizar su no pertenencia al gremio de los historiadores. También en esos años sesenta y primeros setenta comenzaron a surgir algunas aportaciones que fragmentaban el sintagma «cine español», bien desde una perspectiva regional (los dos libros de Miquel Porter sobre el cine catalán o el de Manuel Rotellar sobre cine aragonés), bien desde la tipología fílmica, como *Cine documental español* (LÓPEZ CLEMENTE, 1960) o *Crónica y análisis del cine amateur español* (TORRELLA, 1965), bien desde el plano temático, como los dos volúmenes de *La guerra española y el cine* (1971-72), de Carlos Fernández Cuenca, prolífico especialista «oficial» del Régimen, a favor de sus cargos en la Filmoteca Española y el Festival de Cine de San Sebastián<sup>4</sup>. A ello aún cabría añadir un par de muestras de historia «inmediata», como serían dos breves libros sobre el cercano NCE<sup>5</sup>.

Ya en el tardofranquismo comienza un revisionismo no solo sobre el propio cine español, sino sobre la historiografía que lo había acompañado, pese a algunas rémoras del pasado como la *Historia y anécdota del cine español* (VIZCAÍNO CASAS, 1976). Se produce la floración de un número amplio y diverso de textos sobre el cine nacional que no podemos reseñar aquí<sup>6</sup>; pero por su nuevo enfoque y su trascendencia posterior cabe señalar varios títulos debidos a los hermanos Carlos y David Pérez Merinero: el opúsculo *Cine español, algunos materiales por derribo* (1973) y los libros *Cine y control* (1975), *Cine español, una reinterpretación* (1976) y *Cine español. Ida y vuelta* (1976), este último junto a Javier Maqua. A ellos cabe unir *El aparato cinematográfico español* (1976), a cargo del colectivo Marta Hernández, promotor de la revista *Contracampo* (1979-1987) y punto de partida de la definitiva renovación historiográfica. De hecho, ese revisionismo radical –situado en las antípodas de las posiciones de las conversaciones salmantinas y del regeneracionismo reformista– no discrepaba en el rechazo del cine español, aún con mayor virulencia<sup>7</sup>. En ese marco, la aportación más amplia fue

4. Con una larga trayectoria iniciada en los años veinte, esas funciones institucionales le permitieron firmar decenas de pequeñas monografías sobre cineastas nacionales y extranjeros a lo largo de esos años sesenta, especialidad hasta entonces casi inédita en el panorama español.
5. *El nuevo cine español. Problemática* (VILLEGAS LÓPEZ, 1967) y *Cine español, años sesenta* (MARTÍNEZ TORRES, 1973).
6. En todo caso, un breve compendio se encuentra en la voz «Historiografía» del *Diccionario del Cine Iberoamericano* (AA. VV., 2011).
7. «Afortunadamente, cada vez somos más los convencidos de que no existe (ni ha existido nunca) cine en España», proclamaban al comienzo de *En pos del cinema. Antología de La Gaceta Literaria (1932-1935)* (PÉREZ MERINERO, 1974: 7).

*Del azul al verde. El cine español durante el franquismo* (FONT, 1976), título que podríamos decir que cierra esta exaltada etapa revisionista.

Pero paralelamente se inicia una nueva corriente historiográfica que no pretende convertirse en campo de batalla ideológico, sino restituir una aproximación documentada y sistemática al pasado del cine español. El modelo principal viene dado por los sucesivos libros de Román Gubern<sup>8</sup> *Cine español en el exilio, 1936-1939* (1976), *El cine sonoro de la Segunda República (1929-1936)* (1977) y *La guerra de España en la pantalla* (1987), entre otros. Tras la incubación de los años ochenta, la plenitud llegó en la década siguiente, cuando, con diversos matices, cambió significativamente el paradigma historiográfico. Para ello, se plantearon reflexiones, llamemos teóricas, no solo en torno al propio cine nacional, sino sobre los métodos aplicados a su estudio; son títulos estos últimos como *Cine español. Algunos jalones significativos* (PÉREZ PERUCHA, 1992), *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (ZUNZUNEGUI, 2002) y *Cine español. Otro trayecto histórico* (CASTRO DE PAZ-PENA, 2005). En un plano capaz de mezclar el tono divulgativo y la fundamentación historiográfica seria, se han editado tres libros básicos: *Historia del Cine Español*<sup>9</sup> (1995), empeño colectivo, como el que también animó *Historias del Cine Español. Nueva memoria* (2005)<sup>10</sup>, y *El cine español. Una historia cultural* (BENET, 2012), sin olvidar el impacto decisivo de otra obra colectiva: *Antología crítica del cine español: 1906-1995* (1997), con el ímprobo trabajo de coordinación de Julio Pérez Perucha. Este mismo autor ha sido el alma del funcionamiento durante años de la AEHC (Asociación Española de Historiadores del Cine) y de los congresos realizados y publicados por ella, semillero de muchos investigadores, que con sus tesis y aplicaciones han impulsado múltiples avances historiográficos y analíticos<sup>11</sup>.

Sin ánimo de exhaustividad –imposible en los límites de este artículo–, sí merece la pena aludir a otras vías seguidas por esta historiografía renovada. Es el caso de definitivos compendios filmográficos sobre el cine de las décadas de los años veinte y cuarenta<sup>12</sup> o el *Catálogo general de la Guerra Civil* (DEL AMO e

8. Recordemos que ya en 1969 había publicado en edición de bolsillo *Historia del Cine*, cuyas abundantes reediciones la convirtieron en el manual más básico y popular sobre el tema jamás publicado en España.
9. A cargo de R. Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Riambau y C. Torreiro, pronto se convirtió en el manual clásico de historia del cine español, hasta el punto de alcanzar la novena edición en 2017. En la introducción, Gubern ofrece una rápida revisión de la historiografía española.
10. Coordinado por J. L. Castro de Paz, J. Pérez Perucha y S. Zunzunegui, y con la participación de numerosos universitarios, parte de 1939 y ahonda en las visiones historiográficas más significativas de los quince años anteriores, aunque con el perjuicio de su escasa difusión editorial. Hay que destacar que también dedica un capítulo completo a la historiografía del cine español firmado por Imanol Zumalde.
11. Al margen de ese espíritu renovador, se han mantenido las numerosas publicaciones de José M.<sup>a</sup> Capparrós, entre las que se pueden señalar *El cine republicano español (1931-1939)* (1977), *El cine español bajo el régimen de Franco* (1983), *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)* (1999) y *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)* (2000).
12. A cargo de J. Cánovas-P. González (1993) y A. L. Hueso (1998), respectivamente.

IBÁÑEZ, 1996), así como los completos estudios, auspiciados por la Filmoteca Española de aquellos años, sobre directores de fotografía, guionistas y productores<sup>13</sup>. También hay que reseñar las aproximaciones a segmentos históricos como los orígenes del cine español, períodos como el mudo, el republicano, las tres décadas del franquismo, el cine de la transición o de la etapa socialista, los cines autonómicos, ciertas empresas de producción, las monografías de directores e intérpretes, temáticas como la del cine histórico, géneros cinematográficos, las presencias femeninas en el cine nacional, etc.

¿Cuáles han sido los rasgos más destacables de ese nuevo paradigma historiográfico en torno al cine español? Evidentemente, acostumbran a contradecir algunos tópicos bien establecidos durante decenios, aun a riesgo de haber introducido otros nuevos. Por ejemplo, rechazan la tradicional delimitación –sin apenas excepciones– del cine hecho en territorio nacional, con especial inferencia respecto a las etapas muda y republicana; algo que muy especialmente se extiende al cine de la primera etapa del franquismo, ahora contra el revisionismo impulsivo de los años setenta y el poso resultante, que funcionaba bajo la influencia de una simplista identificación entre los patrones del Régimen y el cine producido. En este sentido, se debe considerar la aportación de los instrumentos del análisis textual para –en muchas ocasiones– invertir el sentido de films aparentemente adscritos a la ideología dominante, pero poseedores de resquicios interpretativos numerosas veces discordantes con su apariencia ideológica. Pero otros aspectos metodológicos han sido también importantes; tal es el caso de la mayor accesibilidad a films de los que muchos historiadores anteriores a los años ochenta solo conocían de oídas –o de lecturas–, repitiendo errores notables; o de visionados muy alejados en el tiempo. A partir de los años ochenta y noventa, con la proliferación y ayuda de las filmotecas –empezando por la Filmoteca Española, antes patrimonio de unos pocos, y siguiendo por las autonómicas–, su accesibilidad, la fácil circulación de films y la multiplicación de pantallas, la investigación empírica y documentada se ha visto favorecida<sup>14</sup>.

## DEL PENSAMIENTO CINEMATográfico ESPAÑOL

Sirva lo dicho hasta aquí de proemio a ciertas observaciones derivadas de la investigación sobre el «pensamiento cinematográfico en España hasta los años 60<sup>15</sup>»

13. El primero a cargo de F. Llinás (1990) y los dos siguientes realizados por E. Rimbau-C. Torreiro (1998 y 2008).
14. Aunque no hay que ocultar que la crisis de las editoriales dedicadas al cine, los apuros económicos y cambios en la gestión (política) de las filmotecas, la subordinación de la investigación a las exigencias de méritos académicos, la práctica desaparición de la AEHC, etc., han restringido en buena parte la continuidad de un brillante período de cerca de treinta años.
15. El límite situado hacia el año 1960 se debe a que en la nueva década cambiarán notablemente los paradigmas del pensamiento cinematográfico, con la apertura a nuevos presupuestos derivados del

referenciada más arriba. Nos situamos, pues, en un campo integrado –junto a otros que aquí no vamos a tratar– en lo que al principio hemos denominado «el cine en España»; se trataba, por lo tanto, de historiar la reflexión que sobre el cine en general haya podido desarrollarse en suelo español, tal como podríamos hacer en diversos países, cuya producción, llamemos «teórica», nos parece natural. Para ello, partamos de una serie de preguntas introductorias: la primera debe ser: ¿a qué nos atenemos cuando hablamos de «pensamiento cinematográfico»? Digamos que no lo planteamos como un saber netamente especializado, algo identificable con la tradicional «teoría cinematográfica», ámbito que reservamos para el estudio de lo que consideramos la naturaleza «intrínseca» del cine, definida por tres de los dispositivos que se articulan en el «gran dispositivo» cinematográfico: el tecnológico, el representacional y el discursivo-narrativo<sup>16</sup>. Los otros tres dispositivos (socioeconómico, representacional y estético-artístico) completarían la naturaleza «extrínseca» del cine; esta última desborda el saber especializado, para dar entrada a las reflexiones (a veces meras opiniones) emitidas por todos aquellos que, de una u otra forma, con uno u otro motivo, se han interesado intelectualmente por el cine.

Segunda pregunta: ¿qué presencia han tenido esos pensadores –y sus ideas– en la historiografía española que hemos situado en el apartado anterior? La respuesta es rápida: las historias tradicionales no han entrado para nada en el asunto, con la mentada salvedad de García Escudero; salvo algunas excepciones<sup>17</sup>, la bibliografía posterior más arriba reseñada apenas ha entrado en esa dimensión intelectual, que ha circulado en paralelo al propio cine español. Ante esa constatación cabrían nuevas preguntas: ¿acaso no existe un pensamiento cinematográfico emprendido en España? ¿Puede que las aportaciones de los autores españoles sean deleznable y no merezcan atención? ¿Tal vez son simplemente desconocidas? ¿O se considera que no alcanzan la altura de sus homólogos franceses, alemanes, anglosajones o italianos? Veamos: la primera respuesta es sencilla, pues a lo largo de los cerca de cuarenta años investigados sí que se localizan numerosas intervenciones, en forma de libros y artículos publicados tanto en revistas especializadas en el cine como en revistas culturales de diverso tipo. Por supuesto que la valía y originalidad de dichas aportaciones puede ser muy variada, pero merece –y nos ha merecido– rastrearla, vaciarla, analizarla y compararla tanto sincrónica como diacrónicamente.

---

cahierismo, el estructuralismo, la semiótica, el psicoanálisis, etc., paradigmas que llegarán progresivamente a España.

16. Partimos de la siguiente definición de la naturaleza de lo cinematográfico: «Un gran dispositivo de naturaleza semiótica resultante de la articulación de un conjunto de dispositivos absolutamente necesarios y relativamente autónomos».

17. Excepciones que arrancan con el mentado *Del cine como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema, 1932-1935* y que luego alcanzan a algunas figuras particulares, como Giménez Caballero, Hernández-Girbal, Juan Piqueras o Mateo Santos, cuya atención se debe más a motivaciones políticas que a su aportación al pensamiento cinematográfico.

En muchos casos, el olvido sí puede ser mero desconocimiento, pues para algún nombre que resuena –caso de Villegas López o Ayala<sup>18</sup>–, para muchos las alusiones no van más allá de unas pocas líneas y sus textos apenas aparecen citados y prácticamente usados o analizados. Pensamos en numerosos nombres que han centrado nuestra atención y que merecen una revisión más profunda de la que hemos podido sostener en nuestro trabajo: los de Alexander Plana, Guillermo de Torre, Josep Palau, Guillermo Díaz-Plaja, José Román, Antonio Espina, Sebastián Gasch, Fernando Vela, Martínez de la Riva, Juan M. Plaza, Alberto Mar, Francisco Marroquín, Antonio del Amo, Gonzalo Anaya, Fray Mauricio de Begoña, José Gutiérrez Maesso, Tomás Galant, la absolutamente desconocida Manuela González Haba, etc. Incluso cuando se trata de escritores que luego pasaron a la dirección cinematográfica con diversa notoriedad –caso de Rafael Gil, Antonio del Amo, Antonio Román, Carlos Serrano de Osma y Antonio de Obregón– como para merecer estudios monográficos, su actividad como articulistas o escritores en el plano teórico pasa de refilón, sin ni siquiera un vaciado de sus artículos o un análisis de sus libros.

La hipótesis de que lo escrito en España es subsidiario de los textos procedentes del exterior podría ser otro motivo de rechazo, pero debemos tener en cuenta que probablemente en los otros países también hubo una producción banal y que el real interés corresponde a una nómina reducida. Por otra parte, un exceso de influencias foráneas también nos demuestra que determinados autores extranjeros importantes sí eran conocidos en España, como testimonian las habituales referencias de procedencia francesa de gentes como Canudo, Delluc, Epstein, L'Herbier, Dulac, Gance y Faure, pero también Balasz, Arnheim, Florey, Eisenstein, Pudovkin o Spottiswoode.

Una tendencia socorrida es la de ajustar la aproximación de la intelectualidad al cine al vanguardismo de finales de los años veinte y primeros treinta, simbolizado fundamentalmente por la eclosión de la llamada generación del 27. En primer lugar, esa vinculación permite significar la diferencia respecto a la anterior generación del 98, cuyos integrantes mostraron un escaso interés hacia el cine, con la parcial y tardía excepción de Azorín, la tibieza de Baroja y Valle-Inclán o la curiosa dicotomía de los Machado, con Manuel favorable y Antonio completamente opuesto al cine, posición semejante a la de Unamuno.<sup>19</sup> Los magníficos seguimientos de Rafael Utrera (1981, 1985 y 1987) –entre otros– respecto a la actitud de esas figuras literarias frente al cine procede menos de su contribución al pensamiento cinematográfico que de su importancia literaria; una costumbre que se repetirá en sucesivas referencias a posteriores literatos. En cuanto a dos

18. De ambos, como de César Arconada y Benjamín Jarnés, se han llegado a reeditar algunos de sus libros, sin un especial impacto. De todas formas, la atención recibida *a posteriori* deriva más de su labor literaria que de sus paralelos escritos cinematográficos.

19. Jugando con las palabras, podríamos decir que la generación del 98 vio nacer el cine (sin prestarle una atención preferente), mientras que la generación del 27 nació con el cine.

figuras señeras de la intelectualidad española como Ortega y Gasset y D'Ors, se da la paradoja de que mientras que el primero apenas hizo referencias explícitas al cine, sí tuvo influencia sobre algún especialista, como es el caso de Fernando Vela, independientemente de que su reflexión sobre la deshumanización del arte o sobre la sociedad de masas sean pertinentes en la estética y sociología cinematográfica; en cuanto al impulsor del *noucentisme*, sí que se le reconoce como autor de muy primerizos artículos sobre cine, pero con la salvedad de que precisamente se sitúan anticipando o integrando alguna de las campañas anticinematográficas lanzadas en Cataluña entre la primera y la segunda década del siglo XX; después, ese insigne cultivador de la cultura visual apenas se ocupará del cine<sup>20</sup>.

Volviendo a la generación del 27 y su relación con el cine<sup>21</sup>, siempre se ha situado como el epicentro de la aproximación al cine de la intelectualidad española; pero en verdad no es oro todo lo que reluce. No cabe duda de esa cercanía en el plano de la vida pública de sus miembros, ejemplificada por sus presencias y colaboraciones con las actividades de cineclubs como el de la Residencia de Estudiantes o el Español, promovido este último desde *La Gaceta Literaria* y conducido por Luis Buñuel y Ernesto Giménez Caballero; otra vertiente básica de ese esplendor fueron las numerosas alusiones explícitas al cine en su obra poética, pero no debemos olvidar que en la Europa de aquellos años el cine era uno de los principales signos de modernidad y, por tanto, cualquier intelectual que se preciasse de estar a la altura de los tiempos no podía evitar su posicionamiento respecto al cine. Sin embargo, más allá de todo eso, a pesar del famoso «Yo nací –¡respetadme!– con el cine», proclamado por Alberti, del guion para *Viaje a la luna*, escrito por García Lorca, o de la mayor o menor fascinación de Cernuda, Salinas, Diego, Guillén, Chacel, Conde o Altolaguirre por el cine, el interés de esas figuras literarias no significó ninguna profundización teórica<sup>22</sup>; es más, buena parte de esa atención se proyectaba sobre las estrellas de cine, básicamente hollywoodenses<sup>23</sup>, no muy alejados así de los lectores de las populares revistas ilustradas para «fans». Y queda una constatación muy evidente: al poco tiempo casi todos ellos se olvidaron del cine, pues prácticamente no volvieron a integrarlo de manera explícita en su obra literaria; otra cosa es la posible influencia cinematográfica sobre su técnica literaria. Aunque este asunto de la temática y la técnica cinematográfica probablemente afectó más a los novelistas algo anteriores –el importante caso

20. Recordemos su adhesión a la famosa sentencia de Goethe: «El órgano con que yo he comprendido el mundo es el ojo».

21. Ampliamente estudiada, se nos ofrece como libro de referencia *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine* (GUBERN, 2005).

22. La excepción, paralela a los exponentes del frente literario, sería el caso de Salvador Dalí y sus reflexiones sobre el «film anti-artístico».

23. Los nombres de los cómicos Keaton, Chaplin, Langdon, Turpin o Lloyd, así como los de Greta Garbo, Clara Bow, Janet Gaynor, John Gilbert, Bebe Daniels, Adolphe Menjou, Dolores del Río o Rodolfo Valentino, fueron habituales en los textos de los poetas del 27 o de dos libros de César Arconada: la inventada *Vida de Greta Garbo* (1929) y *Tres cómicos de cine* (1931).

de Gómez de la Serna– o a coetáneos que a los poetas del 27: los Ayala, Jarnés, Arconada, Carranque de Ríos, Calvo Alfaro, Ximénez de Sandoval, Arciniega, etc. Por otra parte, en los años republicanos –sobre todo en los sectores más politizados– se adoptó una posición crítica respecto al elitismo vanguardista, a favor de un incremento de la atención hacia los aspectos políticos, sociales e ideológicos que la actualidad europea y nacional situaban en primer plano.

Sin embargo, posiblemente tapados por la aureola de los poetas, hay toda una generación de escritores, entre el ensayismo y el periodismo, que tuvieron una notable presencia editorial, tanto en unas pocas revistas cinematográficas que, salvo en el caso de *Nuestro Cinema* –con un trasfondo más teórico en el plano estético y político-ideológico–, compaginaban la información, la crítica, las encuestas, las banalidades, las fotos, los consultorios para fans y las reflexiones teóricas<sup>24</sup>, como en otras de más amplio espectro cultural<sup>25</sup>. De ahí surgió una interesante serie de artículos y libros, buena parte de estos últimos ya en el período republicano,<sup>26</sup> en los que se reflexionaba tanto sobre cuestiones de actualidad, con especial atención a la significación de la transición del cine mudo al cine hablado o a los efectos de la radicalización política sobre el mundo del cine, como a temas más atemporales, caso de la la artísticidad cinematográfica, la función social del cine, la noción de fotogenia, la función del primer plano, el papel del montaje, los avances en el color y el relieve cinematográficos, el estrellato o las relaciones con el teatro y otras artes.

En ese sentido, no se puede hurtar la referencia a títulos como *De la ribera oscura (Para una estética del cine)* (VELA, 1927), *Fotogenia y arte* (FERNÁNDEZ CUENCA, 1927), *El lienzo de plata (Ensayos cinematográficos)* (MARTÍNEZ DE LA RIVA, 1928), *Indagación del cinema* (AYALA, 1929), *Una cultura del cinema. Introducción a una estética del film* (DÍAZ PLAJA, 1930), *El cinema soviètic* (PALAU, 1932), *La pantalla y el telón (Cine y teatro del porvenir)* (MARROQUÍN, 1935), *Cóctel de verdad* (FERRATER MORA, 1935), *Espectador de sombras y Arte de masas (Ruta de los temas fílmicos)* (VILLEGAS LÓPEZ, 1935 y 1936), *Cita de ensueños* (JARNÉS, 1936), *Luz de cinema* (GIL, 1936), *Autenticidad del cinema* (GÓMEZ MESA, 1936) y *Disertaciones académicas. El cinematógrafo* (SANGRO ROS DE OLANO, 1936). Por supuesto que esa creciente corriente se vio interrumpida por el estallido de la Guerra Civil; luego ya fueron otros tiempos.

Después de revisar algunos tópicos historiográficos alrededor de los años anteriores y durante la República, ahora debemos enfrentarnos a otra clase de tópicos que rodean las aproximaciones a lo ocurrido en nuestro campo en las dos primeras décadas del régimen franquista. La primera cuestión que señalar desmiente la idea

24. Nos referimos principalmente a *Popular Film*, *Films Selectos*, *La Pantalla y Cinegramas*.

25. Encabezadas por *Cosmópolis*, *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria*, *Papel de Aleluyas*, *Síntesis y Mirador*.

26. Aquí merece la pena aludir al papel del GECE (Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes) en su esfuerzo editorial.

de que las consecuencias de la guerra provocaron la desertización intelectual, también en el ámbito cinematográfico, y con ello la ruptura de la continuidad con los presupuestos de anteguerra; eso solo es relativamente cierto, puesto que si bien el exilio intelectual fue muy amplio, muchos nombres ya citados se mantuvieron en España y prosiguieron –con más o menos dificultades, eso sí– su trayectoria intelectual. Por supuesto, algunos murieron durante la contienda, caso de Piqueras, Martínez de la Riva y Lorca; varios formaron parte del bando de los vencedores, como era fácil de suponer en el caso de Giménez Caballero, Fernández Cuenca, Gómez Mesa, Méndez Leite, Barbero y Romero-Marchent, algunos ya alineados en posiciones antirrepublicanas previas a la Guerra Civil; otros, como Neville, Palau, Díaz Plaja, Espina, Ysern, Guzmán Merino, Hernández Girbal o M.<sup>a</sup> Luz Morales, soportaron el nuevo régimen con mayor o menor dificultad, pues Espina pasó por la cárcel y el manicomio, y Morales –también encarcelada un tiempo– y Hernández Girbal fueron inhabilitados; Vela y Gasch retornaron al cabo de poco tiempo y más tarde volvieron Gil-Albert (1947) y Villegas López (1953). Aparte de literatos conocidos (caso de Alberti, Cernuda, Guillén, Chacel, etc.), entre los ensayistas cinematográficos mencionados, los exiliados más notables y persistentes –además de los que retornaron– fueron Arconada, Jarnés, Francisco Madrid (exiliado del bando republicano, tras ser condenado por milicanos anarquistas) y Ferrater Mora. Finalmente, cabe recordar la posibilidad ofrecida de acceder a la dirección cinematográfica, con mayor o menor fortuna, de aquellos que todavía no habían debutado antes de la Guerra más arriba citados; de hecho, entre las primeras figuras de la dirección cinematográfica de la época, encabezados por Perojo y Orduña, apenas hubo exilados, si salvamos la figura de Buñuel y, en menor medida de importancia, Carlos Velo, pues Alcoriza y García Ascot iniciaron su trayectoria cinematográfica ya en México.

Aminorada la idea de una ruptura radical en el panorama del pensamiento cinematográfico en España y considerando las desfavorables condiciones bajo las que se pudo proseguir con esa labor, cabe responder a dos preguntas clave: ¿Hubo nuevas incorporaciones a ese campo? y ¿cuál fue la valía de su contribución? De la respuesta depende aceptar el tópico del desierto cultural de los años cuarenta y del comienzo de la regeneración de los cincuenta. Un tópico que –desde una perspectiva muy superficial– mantiene una asociación directa entre el entorno sociopolítico (y religioso) y la productividad cultural, fruto de una autarquía que tampoco fue tan absoluta como muchas veces se ha dicho en el campo intelectual; un tópico que parece justificar la mínima atención o el ninguneo al pensamiento desarrollado en esos años, incluso para criticarlo, frente a la constatación de que no faltaron publicaciones periódicas y algunos –pocos, eso sí– libros interesantes<sup>27</sup>. Por ello una de las consecuencias de nuestra

27. Entre ellos resaltamos algunos títulos: *Cine de hoy y de mañana* (MADRID, 1945), *El cinema como lenguaje* (AMO, 1948), *La cinematografía y las artes* (CAMÓN AZNAR, 1952), *Elementos de Filmología*

investigación ha sido proponer la necesidad de ejercer una operación semejante a la que hemos indicado ha ocurrido respecto a la producción española de esos años cuarenta, bien fundamentada, por ejemplo, por los libros de Castro de Paz<sup>28</sup>: superar los tópicos y afrontar una mirada, ciertamente crítica y no exculpatoria, de las aportaciones de autores prácticamente nuevos como Gonzalo Anaya Santos, Joaquín de Entrambasaguas, José Camón Aznar, Julián Marías, Fray Mauricio de Begoña, José M.<sup>a</sup> García Escudero, Manuela González Haba, Tomás Galant, Manuel Pereyra, etc. es obligado. Y junto a aportaciones interesantes, pero aisladas en algunas revistas cinematográficas populares (en los primeros años de *Primer Plano* o incluso *Radiocinema* o *Cámara*), la presencia de cabeceras como *Cine Experimental* y, ya en los años cincuenta, *Revista Internacional del Cine*, *Otro Cine*, *Objetivo*, *Cinema Universitario* y *Film Ideal* resulta notable. Sin embargo, en esos años se mantuvo esa significativa carencia de reflexión por parte de los cineastas españoles, ajenos a cualquier planteamiento intelectual sobre el cine; algo que tal vez responda a otra pregunta habitual: ¿qué influencia tuvo el pensamiento cinematográfico sobre el cine hecho en España? Son indudables, por ejemplo, las influencias recibidas de los films de género hollywoodenses o incluso del neorrealismo italiano, pero raras veces están apoyadas en una reflexión más amplia sobre el cine por parte de sus profesionales.

Otro de los aspectos apenas estudiado hasta ahora había sido la importante repercusión de la tendencia filmológica venida de Francia e Italia en las décadas de los años cuarenta y cincuenta. De una parte, la *Revista Internacional del Cine* se convirtió en la portavoz española de la tendencia, sobre la base de las muy numerosas traducciones de los más significados especialistas extranjeros<sup>29</sup> y un puñado de contribuciones nacionales. Ahora bien, en ninguno de los países punteros podemos encontrar una obra como los *Elementos de filmología* (1953), del capuchino Fray Mauricio de Begoña; más allá de su fundamento escolástico, su afán de sistematicidad y exhaustividad (acompañado por las más de 400 referencias contenidas en su internacional bibliografía) resulta auténticamente insólito. El hecho de que la filmología se apoyase internacionalmente en el frente católico

(BEGOÑA, 1953), *Filmoliteratura: temas y ensayos* (ENTRAMBASAGUAS, 1954), *Sobre una poética del cine* (GONZÁLEZ HABA, 1954), *Cinema: teoría y estética de un arte nuevo* (VILLEGAS LÓPEZ, 1954), *Cinema de vanguardia en España* (ARANDA, 1954), *Cinematurgia* (GALAN, 1956), *El lenguaje del cine* (PEREYRA, 1956), *Un católico va al cine* (PÉREZ LOZANO, 1956), *Cine social* (GARCÍA ESCUDERO, 1958), *Arte, cine y sociedad* (VILLEGAS LÓPEZ, 1959).

28. Pensamos en libros como *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español. 1939-1940* (2002), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años cincuenta* (2012) y *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)* (2012). A ellos se unen varias monografías suyas en torno a Wenceslao Fernández Flores, numerosas veces adaptado al cine en esos años, y sobre los cineastas Rafael Gil, Sáenz de Heredia, Nieves Conde y Ramón Torrado, entre los más destacados en esos años.

29. Traducciones que también alcanzaron al mercado editorial, sobre todo por parte de la empresa Rialp, directamente vinculada al Opus Dei. A través de ella llegaron a España los libros de Henri Agel, Renato May, Amédée Ayfre, Leo Lunders, Marcel Martin, René Ludmann, Nino Ghelli y Jean d'Yvoire, en una oleada sin parangón hasta ese momento.

del pensamiento cinematográfico no debería propiciar el ninguneo al que ha sido condenada en España, sino que debe entenderse en un contexto que implicó un giro radical de la doctrina cinematográfica por parte de la Iglesia católica<sup>30</sup>.

Pero en esos años cincuenta, con los breves esbozos aperturistas que permitió el régimen franquista, se abrieron otras vías de pensamiento cinematográfico, más cercanos al debate sobre el realismo fílmico o sobre la fundamentación del regeneracionismo cultural español. En esa línea se inscribieron publicaciones periódicas como *Objetivo y Cinema Universitario*, cercanas incluso a referentes como Cesare Zavattini o incluso marxistas, caso de la revista *Cinema Nuovo*, nacida en 1952 e impulsada por Guido Aristarco bajo la idea del «realismo crítico» inspirada en György Lukács.

Como ya señalamos al comienzo, la investigación que en alguna medida hemos resumido en este artículo se cierra con el cambio de paradigmas que arranca en los años sesenta y que significa nuevos planteamientos en el pensamiento cinematográfico; también en el desarrollado en España. Pero eso debería ser objeto de una nueva investigación, puesto que hasta el momento tampoco ha habido más que algunas aproximaciones parciales.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV. (2005-09): *Diccionario del Cine Español e Iberoamericano*, Madrid, ICCMU.
- ADELL, María, Marta PIÑOL y Magda POLO, eds. (2023): *Visiones del cine. El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los años 60 (II)*, Valencia, IVAC / Ed. de la Filmoteca.
- AMO, Álvaro del y M.<sup>a</sup> Luisa IBÁÑEZ (1997): *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*, Madrid, Filmoteca Española / Cátedra.
- AMO, Antonio del (1948): *El cinema como lenguaje*, Madrid, IIEC.
- AMO, Antonio del (1946): *Historia universal del cine*, Madrid, Ed. Plus Ultra.
- ARANDA, José Francisco (1954): *Cine de vanguardia en España*, Lisboa, Guimaraes.
- ARCONADA, César ([1931] 1974): *Tres cómicos de cine*, Madrid, Castellote.
- ARCONADA, César ([1929] 1974): *Vida de Greta Garbo*, Madrid, Castellote.
- AYALA, Francisco ([1929] 2006): *Indagación del cinema*, Madrid, Visor.
- BENET, Vicente J. (2012): *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós.
- BORAU, José Luis (1998): *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza ed. / Academia de las Artes y de las Ciencias del Cine Español.
- CAMÓN AZNAR, José (1951): *La cinematografía y las artes*, Madrid, CSIC.

30. De ahí que lo filmológico también inspirase la primera etapa de la revista *Film Ideal*, cuyo nombre derivaba precisamente de un fundamental texto papal. De la implicación del Opus Dei son muestra tanto la atención del CSIC –que creó una sección filmológica en su seno– y *Arbor*, su principal revista, en una época en que esa organización controlaba la institución. Eso sí, *Film Ideal* tenía otra filiación católica, más cercana a los «propagandistas» encabezados por José M.<sup>a</sup> Pérez Lozano.

- CÁNOVAS, Joaquín y Palmira GONZÁLEZ (1993): *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930*, Madrid, Filmoteca Española.
- CAPARRÓS, José M.<sup>a</sup> (2000): *Estudios sobre el cine español del franquismo (1941-1964)*, Valladolid, Fancy.
- CAPARRÓS, José M.<sup>a</sup> ([1999] 2007): *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel.
- CAPARRÓS, José M.<sup>a</sup> (1983): *El cine español bajo el régimen de Franco*, Barcelona, Universidad.
- CAPARRÓS, José M.<sup>a</sup> (1981): *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Barcelona, Universidad.
- CAPARRÓS, José M.<sup>a</sup> (1977): *El cine republicano español (1931-1939)*, Barcelona, Dopesa.
- CASTRO DE PAZ, José Luis, Jaime PENA, Julio PÉREZ PERUCHA y Santos ZUNZUNEGUI (2005): *La Nueva Memoria. Historia(s) del cine español (1939-2005)*, A Coruña, Vía Láctea.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2012): *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*, Santander, Shangrila.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y Jasetxo CERDÁN (2011): *Del sainete al esperpento: relecturas del cine español de los años cincuenta*, Madrid, Cátedra.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2002): *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y Jaime PENA, eds. (2001): *Cine español. Otro trayecto histórico. Nuevos puntos de vista. Una aproximación sintética*, Valencia, IVAC.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1930): *Una cultura del cinema. Introducció a una estètica del film*, Barcelona, La Revista.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1954): *Filmoliteratura: temas y ensayos*, Madrid, CSIC.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1972): *La guerra española y el cine* (2 vols.), Madrid, Editora Nacional.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1949): *Historia del cine* (6 vols.), Madrid, Afrodisio Aguado.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1927): *Fotogenia y arte*, Madrid, Ed. Proyección.
- FERRATER MORA, José (1935): *Cóctel de verdad*, Madrid, Pen Colección.
- FONT, Domènec (1976): *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona, Avance.
- GALANT, Tomás (1956): *Cinematurgia*, Valencia, Fomento de Cultura.
- GARCÍA ESCUDERO, José M.<sup>a</sup> (1962): *Cine español*, Madrid, Rialp.
- GARCÍA ESCUDERO, José M.<sup>a</sup> (1958): *Cine social*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA ESCUDERO, José M.<sup>a</sup> (1954): *Historia en cien palabras del cine español y otros escritos sobre cine*, Salamanca, Cine-Club Universitario.
- GASCH, Sebastià (1948): *Las etapas del cine*, Barcelona, Instituto Transoceánico.
- GIL, Rafael (1936): *Luz de cinema*, Madrid, GECL.
- GÓMEZ MESA, Luis (1936): *Autenticidad del cinema (Teorías sin trampa)*, Madrid, GECL.
- GONZÁLEZ HABA, Manuela (1954): *Sobre una poética del cine*, Madrid, Sapientia.

- GUARNER, José Luis (1971): *30 años de cine en España*, Barcelona, Kairós.
- GUBERN, Román (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama.
- GUBERN, Román, José Enrique MONTERDE, Julio PÉREZ PERUCHA, Esteve RIAMBAU y Casimiro TORREIRO (1995): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.
- GUBERN, Román (1986): *La guerra de España en la pantalla*, Madrid, Filmoteca Española.
- GUBERN, Román (1977): *El cine sonoro en la Segunda República*, Barcelona, Lumen.
- GUBERN, Román (1976): *Cine español en el exilio (1936-1939)*, Barcelona, Lumen.
- HERNÁNDEZ, Marta y Manolo REVUELTA (1976): *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Bilbao, Zero.
- HERNÁNDEZ, Marta (1976): *El aparato cinematográfico español*, Madrid, Akal.
- HUESO, Ángel Luis (1998): *Catálogo del Cine Español. Películas de ficción 1941-1950*, Madrid, Cátedra / Filmoteca Española.
- JARNÉS, Benjamín ([1936] 1974): *Cita de ensueños*, Madrid, Ed. del Centro.
- LÓPEZ CLEMENTE, José (1960): *Cine documental español*, Madrid, Rialp.
- LLINÁS, Francisco (1990): *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española.
- MADRID, Francisco (1945): *Cine de hoy y de mañana*, Buenos Aires, Poseidón.
- MAQUA, Javier, Carlos y David PÉREZ MERINERO (1976): *Cine español: ida y vuelta*, Valencia, F. Torres.
- MARROQUÍN, Francisco (1935): *La pantalla y el telón (Cine y teatro del porvenir)*, Madrid, Zénit.
- MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón (1928): *El lienzo de plata (Ensayos cinematográficos)*, Madrid, Mundo Latino.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto (1971): *Cine español, años sesenta*, Barcelona, Anagrama.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando (1966): *Historia del cine español (2 vols.)*, Madrid, Rialp.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando (1941): *Cuarenta y cinco años de cinema español*, Madrid, Bailly-Baillière.
- MONTERDE, José Enrique y Josep CASALS, eds. (2023): *Un arte nuevo. El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los años 60 (I)*, Valencia, IVAC-Ed. de la Filmoteca.
- MONTERDE, José Enrique y Marta PIÑOL, eds. (2015): *Crónica de un desencuentro. La recepción del cine moderno en España*, Valencia, IVAC / Ed. de la Filmoteca.
- MORALES, M.<sup>a</sup> Luz (1950): *El cine. Historia ilustrada del Séptimo Arte (3 vols.)*, Barcelona, Salvat ed.
- NIETO FERRANDO, Jorge y José Enrique MONTERDE (2018): *La prensa cinematográfica en España (1910-2010)*, Valencia, Shangrila.
- PALAU, José (1946): *Historia del cine*, Barcelona, Seix-Barral.
- PALAU, Josep (1932): *El cinema soviètic (Cinema i revolució)*, Barcelona, Catalonia.
- PÉREZ LOZANO, José M.<sup>a</sup> (1956): *Un católico va al cine*, Madrid, Flors.
- PÉREZ MERINERO, Carlos y David (1976): *Cine español, una reinterpretación*, Barcelona, Anagrama.
- PÉREZ MERINERO, Carlos y David (1975): *Cine y control*, Madrid, Castellote.

