

# Contracampo y el cine español

Autor(en): **Aranzubia Cob, Asier**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 0

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047341>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## **Contracampo y el cine español.**

Asier Aranzubia Cob

*Universidad del País Vasco*

«El lugar que la crítica ocupa dentro del aparato cinematográfico español en pocas ocasiones ha sido justamente valorado». Si a esta categórica, evidente y del todo suscribible afirmación, con la que el colectivo Marta Hernández inauguraba el capítulo dedicado a la crítica cinematográfica en su ya célebre opúsculo sobre el A.C.E<sup>1</sup>, le cambiáramos el final, sustituyendo el verbo valorar por estudiar, nos encontraríamos con otra aseveración, no sé si tan rotunda pero, desde luego, preocupante (al menos para todos aquellos que nos reunimos periódicamente en congresos para poner en común nuestros trabajos e investigaciones en torno al cine español). Así pues, este trabajo nace guiado por el propósito de contribuir a llenar, en la medida de lo posible, ese considerable vacío que en la historiografía del cine español deberían ocupar, y no ocupan, los estudios dedicados a la crítica cinematográfica española en general, y a las revistas especializadas en particular.

Descendiendo a niveles más próximos al que en las páginas siguientes habrá de ser mi objeto de estudio, resulta, yo diría que alarmante comprobar como únicamente contamos con un trabajo,

---

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 0 (primavera-otoño 2002).

<sup>1</sup> Marta Hernández, *El aparato cinematográfico español* (Madrid, Akal Editor, 1976), pág. 175.

y de reducidas dimensiones debido a las singulares características del texto en que dicho trabajo es acogido<sup>2</sup>, sobre la experiencia editorial más interesante y productiva que en el marco general de las revistas especializadas se lleva a cabo durante la transición. En otras palabras, siendo como es hoy en día *Contracampo* la publicación de referencia e inexcusable lugar de tránsito para todos aquellos que se acercan con un mínimo de rigor al cine que se hace en España durante ese *subperiodo* esencial de la transición, que acertadamente convinieron en bautizar Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce<sup>3</sup> como «La transición democrática (1977-1982)» – distinto a los otros dos que la enmarcan: «El postfranquismo» y «La democracia»-, siendo, como decía, la herramienta privilegiada para desmontar y analizar dicho periodo (y ahí están para demostrarlo las abundantes citas que de la revista pueden rastrearse en los distintos análisis fílmicos, firmados por un amplio abanico de investigadores, que sobre películas de la época aparecen en la *Antología*<sup>4</sup>; o las repetidas alusiones que a la misma efectúan insignes hispanistas británicos), cuesta trabajo entender por qué seguimos huérfanos de un estudio en profundidad sobre la cuestión.

Las páginas que siguen a esta suerte de introducción marcada por la perplejidad pretenden ser un estudio *parcial* de la revista, fundamentalmente por dos razones. Primero, porque los límites de extensión fijados por las bases del congreso hacían imposible ese necesario trabajo en profundidad al que aludía un poco más

---

<sup>2</sup> Me estoy refiriendo a la voz que sobre *Contracampo* redactara Carlos Losilla para el Diccionario de la Academia. Ver Carlos Losilla, «Contracampo»; en José Luis Borau, (dir.), *Diccionario del cine español* (Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / Alianza Editorial, 1988), págs. 248-249.

<sup>3</sup> Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce, «Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español»; AA.VV.: *El cine y la transición política española* (Valencia, Filmoteca Valenciana, 1986), págs. 34-45.

<sup>4</sup> Julio Pérez Perucha, (ed.), *Antología Crítica del cine español* (Madrid, Cátedra / Filmoteca Española, 1997) págs. 761-843.

arriba, y segundo, porque los últimos números de *Contracampo* (en mi opinión, como trataré de demostrar, los menos interesantes) fueron publicados después de 1983, año en el que, según el criterio del congreso, puede darse por finalizada la transición. Existe una tercera limitación íntimamente relacionada con las dos anteriores: en este trabajo se presta fundamentalmente atención a los contenidos de *Contracampo* relacionados con el, y recupero aquí la terminología de la propia revista, aparato cinematográfico español. De nuevo los problemas de espacio y la significativa circunstancia de que en la segunda etapa de la revista, al prácticamente desaparecer la sección de actualidad, se pierde, en cierto modo (seguirán apareciendo estudios de repertorio sobre cine español), la estrechísima vinculación que *Contracampo* había mantenido hasta entonces con el hecho cinematográfico de su entorno más inmediato, hacen que en este trabajo se haya optado por focalizar la atención en los contenidos que abordan la problemática de nuestro cine, quedando así en los márgenes, y a la espera de una pronta recuperación, el resto de materiales que periódicamente complementaban (y es que en cierto sentido, como iremos viendo, los contenidos *foráneos* ocupaban en *Contracampo* una posición subsidiaria) las páginas de la publicación. De todos modos, se ha intentado, en la medida de lo posible, ofrecer una idea, tal vez esquemática, de lo que era la revista en su totalidad. Sirva para dicha aproximación al conjunto el siguiente apartado, en el que se describen las características materiales de la revista: formato, diseño, secciones...

## CONTRACAMPO. REVISTA DE CINE

Hasta que en el número 34 (invierno de 1984) se consuma la decisiva transformación de la revista –de un tamaño de revista estándar (20x26) se pasa a un formato más reducido, tipo libro, con más páginas (de las 74 habituales a las 115 de los últimos números) y en el que priman, de manera acusada, los contenidos de repertorio sobre la actualidad (que, como veremos, había sido uno de los objetivos fundacionales de la publicación)-, durante los treinta y

tres primeros números (abril de 1979-otoño de 1983), la estructura y el diseño de la revista mantienen una cierta uniformidad que, unidas a la homogénea dirección teórico-política asumida por todos sus colaboradores y reflejada, de una u otra manera, en sus textos, le sirven para crearse una identidad propia dentro del mercado. A diferencia de lo que sucede con las otras tres publicaciones especializadas de periodicidad mensual<sup>5</sup> con las que nuestro objeto de estudio comparte en algún momento,

---

<sup>5</sup> Se precisan aquí una serie de aclaraciones: las tres revistas a las que hago referencia, y sobre las que volveré más adelante y de manera recurrente en lo que espero sea una tentativa de análisis comparado de las revistas especializadas de la época, son *Dirigido por...*, *Cinema 2002* y *Casablanca*. Hay una cuarta revista especializada y de periodicidad mensual (al menos a partir de la remodelación que experimenta a principios de los ochenta), me estoy refiriendo, lógicamente, a la decana de las revistas de cine españolas, *Fotogramas* (antes *Nuevo Fotogramas*), pero por distintas razones, entre las que destacaría su propia condición de revista ligera, más interesada por los chascarrillos del mundo del espectáculo que por el hecho cinematográfico en toda su dimensión -o por decirlo con las palabras de uno de los redactores de la *abuela* de *Contracampo*, *La mirada* (sobre la que volveremos en breve): una revista «nostálgico-borde-chismoso-hortera» (en *La mirada*, nº 2, pág. 7)- he decidido no incluirla como material comparativo. Convendría reseñar también que durante el marco temporal que voy a estudiar se publican, eso sí, de manera subterránea, esto es, intermitentemente y con reducida tirada, una amplia gama de publicaciones que abordan el cine desde distintas perspectivas. La marginalidad de algunas de estas experiencias y su irregular periodicidad me han impedido trazar una cartografía de las mismas todo lo precisa que hubiera deseado: *Arc Voltaic* (1977-1983) [editada en Barcelona, con textos, fundamentalmente en catalán y formato diario, la revista presta especial atención a las relaciones que el cine establece con otras artes]; *Visual* (1977-...) [editada también en Cataluña, esta publicación alterna textos en catalán y castellano, tiene un formato cercano al *fanzine* y se autodefine como unos «cuadernos de información y estudio sobre lo audiovisual desde perspectivas ajenas a la industria»]; *Pellicula* (1979-...) [revista íntegramente en catalán que se interesa únicamente por los films hablados en catalán o por la industria catalana]; *Fulls de cinema* (1979-...) [editada por la Federació catalana de cine clubs y escrita en catalán, es tal vez la que más se acerca al modelo de revista que vamos a estudiar, ya que cuenta con una sección fija de críticas y abundantes dossiers]; *Boletín informativo de cine* (1978-...) [editada en Madrid, con formato diario; como su propio nombre adelanta, es un boletín informativo sobre cuestiones relacionadas con la industria del cine, la profesión...]; en la misma onda que la anterior, cabría citar a *Cinespectáculo* (1977-...) y *Cinematografía* (1978-...); *Cine y más* (1979-...) [editada en Madrid con el respaldo de varios organismos oficiales, es una especie de cajón de sastre algo rancio, en el que

durante esta su primera etapa, las estanterías reservadas al cine en los quioscos y librerías de España, *Contracampo* es una publicación que expone abiertamente (es la única que incluye editorial en casi todos sus números) desde qué presupuestos teóricos y políticos aborda el hecho cinematográfico, y es también la que mayor preocupación muestra por respetar una estructura base de secciones<sup>6</sup> (estructura y formas de hacer propias que se respetarán escrupulosamente incluso en el interior de las propias secciones), creando de esta forma un producto unitario y riguroso que facilita al lector el manejo del mismo. Tal vez la única norma autoimpuesta a la que nunca va a poder amoldarse del todo (algo que en cambio sí consiguen el resto de publicaciones) sea la de la periodicidad mensual; hasta el punto de que será, precisamente, esa manifiesta imposibilidad de ajustarse a unas fechas la que obligará a *Contracampo* a renunciar a esa declarada intención suya de dar cuenta del día a día de la realidad cinematográfica de su entorno, obligándola a la mencionada reconversión que se traduce, fundamentalmente, en renuncia a la actualidad.

Básicamente estas son las secciones en que se divide la revista

---

algunas, pocas, críticas comparten las páginas de la publicación con anuncios ministeriales o extensas listas de estrenos]; *De zine* (1980-...) [es una chispeante publicación visiblemente marcada por los gustos y las maneras de hacer de la movida madrileña]; *Revista de cine* (1982-...) [es una imitación cutre del *Fotogramas* que asegura ser portadora de «un nuevo espíritu, fresco y emprendedor en la concepción de una revista de cine nada elitista, abierta a todos y con vocación mayoritaria»]. El inventariado de todas estas publicaciones no habría sido posible sin la ayuda de Txomin Ansola quien me facilitó el acceso a su insondable archivo personal sobre la materia.

<sup>6</sup> Todo lo contrario que *Cinema 2002*, donde las innumerables secciones que la componen aparecen y desaparecen de un número a otro sin dar al lector mayores explicaciones, acogiendo además en su seno artículos de todo tipo. Así, en un mismo número, el lector no avisado podía encontrarse con varias crónicas de festivales, un artículo resumen sobre las constantes temáticas en los directores españoles de «la generación de 1978», un texto enumerativo de fechas y acontecimientos sobre el nacimiento del sonoro en España, un texto sobre *Calabuch* (Luis García Berlanga, 1956), un artículo sobre el testimonio de un cámara que grabó imágenes en los campos de detención chilenos, un artículo reportaje sobre *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1978), un artículo sobre el western, otro sobre Resnais, etc, etc.

durante su primera etapa: el editorial; una sección llamada *Mesa Revuelta*, similar a la que con el mismo nombre ocupaba las primeras páginas de una de las históricas revistas españolas del franquismo, *Nuestro cine*<sup>7</sup>; dos o tres dossiers, generalmente sobre cineastas; una sección, llamada *Documentos*, en la que se recogían textos, generalmente teóricos, que hasta entonces no habían sido traducidos al castellano; una amplia sección de críticas; un espacio (inaugurado tardíamente, en el número veinte) dedicado a la crítica de films emitidos por televisión: *Ante la pequeña pantalla*; y un último espacio, el de existencia más *guadianesca*, dedicado a la crítica de libros.

Sin duda una de las estrellas de la revista, uno de sus principales atractivos, será esa suerte de cajón de sastre llamado *Mesa Revuelta*. En él se dan cita una larga serie de notas (entre nueve y trece), de extensión variable, aunque generalmente breves, que podrían clasificarse de la siguiente manera: crónicas de festivales extranjeros, notas dirigidas a los lectores para ponerles al corriente sobre cuestiones relacionadas con la propia revista (aumentos del precio, problemas con correos, desajustes con la periodicidad, fe de erratas...), cartas de los propios lectores, entrevistas a directores, generalmente, noveles, y por último, una rica y abundante colección de apuntes o notas breves que dan cuenta, con inusual precisión, de la realidad cinematográfica española presente. Con dichas notas -que lo mismo sirven para denunciar las pésimas condiciones en las que se exhibe un determinado film en un cine concreto de la capital como para solidarizarse con un compañero de la prensa

---

<sup>7</sup> En el editorial del primer número se enumeran una serie de revistas de cine españolas, ya desaparecidas, a las que *Contracampo*, «al margen de discrepancias», quiere mostrarles su «adhesión y respeto». Entre ellas se encuentra *Nuestro Cine*, publicación en la que durante su última época habían colaborado dos de los hombres clave de *Contracampo*: Francesc Llinás y Julio Pérez Perucha. Resulta en cierta medida esclarecedor comprobar cómo en el último número de *Nuestro Cine* (nº 106, Febrero de 1971) aparece un dossier sobre Lubitsch en el que la estructuración de los contenidos y la apuesta por una aproximación parcial a la obra del director estudiado lo alejan de lo que hasta entonces había sido habitual en los dossiers de *Nuestro Cine*, y lo acercan a la que, como veremos enseguida, será la manera de hacer típica de *Contracampo*.

madrileña despedido o incluso para dar cumplida noticia del amotinamiento de los espectadores en un cine donde se proyecta una película española que hace gala de un inusual rigor formal<sup>8</sup>...- *Contracampo* está aportando un material de gran valor que, pasados los años, habrá de servir para la elaboración de esa «pequeña historia del cine español», hecha de sumarias, pero significativas anécdotas, que inexcusablemente debe acompañar, aunque sea en los márgenes del texto, a todo relato histórico que se precie de serlo. Significativamente, cuando el número de estos sugerentes apuntes comience a disminuir en las páginas de *Mesa Revuelta* (aproximadamente, a partir del número 18), siendo sustituidos, las más de las veces, por necrológicas o comentarios críticos sobre films emitidos por televisión, la estrecha relación que la revista había mantenido hasta entonces con la más inmediata actualidad comenzará también a perder intensidad, adelantando así el futuro y decisivo cambio de orientación que, números más tarde, experimentará la revista.

Las páginas centrales de la revista acogen, como habitualmente sucede en todas las publicaciones especializadas, los dossiers o estudios monográficos<sup>9</sup>. Dossiers que en *Contracampo* van a renunciar desde un primer momento a esa exhaustividad

---

<sup>8</sup> Este breve, firmado por Vicente Ponce (nº 19, pág.11), sobre el amotinamiento de los espectadores en un cine valenciano donde se proyectaba *Dos* (Alvaro del Amo, 1979) será más tarde recuperado por John Hopewell en su monografía sobre el cine español de la época. Curiosamente, en la misma página del libro de Hopewell donde se recuerda esta anécdota aparece otra similar, de igual procedencia. Se trata de un breve firmado por Santos Zunzunegui (nº 13, pág. 7) en el que se da cuenta de una sesión en un cine-club universitario bilbaíno, en la que el firmante del artículo presentó *Sonámbulos* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1977) ante un público, supuestamente cultivado, que no fue capaz de articular la más mínima respuesta ante el desafío lanzado por las imágenes de Gutiérrez Aragón (en Hopewell, John: *El cine español después de Franco* [Madrid, Ediciones El Arquero, 1989] pág. 233).

<sup>9</sup> Conviene precisar que en *Contracampo* no existe una sección propiamente dicha, como pudiera ser el caso de *documentos* o *mesa revuelta*, llamada «dossier» o «monografías». Sin embargo, por cuestiones puramente funcionales, he creído conveniente agrupar bajo dicha denominación a los estudios que en la revista se realizan sobre la obra de los siguientes cineastas, géneros, cines nacionales o facetas concretas del cinematógrafo: Jean Renoir (3), Max Ophuls (4), cine pornográfico,



enciclopédica que se persigue en otras publicaciones, apostando, en cambio -conscientes de sus limitaciones de espacio y, sobre todo, del ingenuo y quimérico impulso que se esconde detrás de todo dossier que aspira a dar cuenta de la totalidad de la obra de un autor, de un género concreto, de un cine nacional determinado o de un ámbito específico del cinematógrafo- por acercamientos parciales. Como se advierte en la introducción al estudio monográfico del cine musical americano (nº 23, pág.28): «se trata de ofrecer un conjunto de materiales que sirvan para desbrozar el terreno, y que nos permita, si encontramos ocasión, volver sobre él». Dicho conjunto de materiales suele consistir en un análisis textual en profundidad de un film concreto, una entrevista, un texto o declaraciones del cineasta estudiado, una filmografía... Se pretenden evitar, por lo tanto, los estudios hagiográficos de los *grandes autores*<sup>10</sup> y los interminables repasos enumerativo-cronológicos a la obra y milagros de un autor determinado, salpicados con los lugares comunes de siempre. En alguna ocasión

---

Heynowsky & Scheumann (5), Douglas Sirk, Herbert J. Biberman (6), Manuel Gutiérrez Aragón, cine chileno en el exilio (7), cine y música (8), cine pornográfico 2, David W. Griffith (9), Luis Cuadrado, Bernardo Bertolucci, Engström y Theuring (10-11), Hans Jürgen Syberberg (12), Charles Chaplin, Yasujiro Ozu (13), Nagisa Oshima (14), Pier Paolo Pasolini (15), Luis Buñuel (16), Nicholas Ray (17), Jean-Luc Godard, Manoel de Oliveira (18), Kenji Mizoguchi, Woody Allen (19), José María Berzosa, Raoul Walsh (20), Wim Wenders, Akira Kurosawa (21), Joseph von Sternberg, John Huston, David Lynch (22), Alfred Hitchcock, cine musical americano (23), Luis García Berlanga, cine de terror actual (24), Eloy de la Iglesia, Eric Rohmer, jóvenes directores de Hollywood (25-26), cine en Euskadi, Glauber Rocha (27), Paolo y Vittorio Taviani (28), John Waters, S. M. Eisenstein (29), dibujos animados (30), cine y vanguardia, Buster Keaton (31), cine y psicoanálisis, Bud Boetticher (32), Dalí y el cine, el video (33). Una última precisión: de entre todos los estudios sobre cineastas publicados sólo hay uno escrito desde el más abierto rechazo: el de Woody Allen.

<sup>10</sup> Respecto a la postura que *Contracampo* adopta sobre la teoría de los autores sirva esta oportuna reflexión de Jesús González Requena (nº 6, págs. 27-28) como presupuesto teórico perfectamente asumido por toda la redacción: «Así, reencontraremos al autor, pero ya no como sujeto demiúrgico, ni como sujeto expresivo de un universo temático, sino como trabajo de escritura, como sistema de procedimientos de significación; es decir, un autor ya no exterior («psicológico», «expresivo», «creador»...) al texto (y pensado, por tanto, como su condición de posibilidad), sino inscrito en él como trabajo de escritura, formando parte por ello, de su materialidad».

*Contracampo* se olvida de esta inteligente premisa y, como sucede en el monográfico sobre Bertolucci (nº 10-11, págs. 31-48), recurre a la antigua manera de operar de *Nuestro Cine* (esto es, se confeccionan sucintos análisis sobre cada una de las películas del cineasta en cuestión firmadas por distintos colaboradores de la revista; práctica esta habitual en la cinefílica *Casablanca*<sup>11</sup>), o como en el caso de Oliveira, donde, tal vez por las especiales circunstancias que rodean a la accesibilidad de la obra de este director (su obra es prácticamente desconocida en España por aquel entonces), se recurre al texto cronológico-enumerativo (nº 18, págs. 40-50).

En este gran bloque central de la revista, el que *a grosso modo* delimitan *Mesa revuelta* y *Documentos*, aparecen esporádicamente otro tipo de textos, en puridad no adscribibles a ninguna de las secciones mencionadas, como pueden ser esos análisis extensos de films (generalmente españoles) acompañados por una entrevista al director, con los que la revista, al situarlos fuera del marco que teóricamente les corresponde, esto es, la sección de críticas, pretende subrayar el especial interés de dichas propuestas. Este sería el caso, entre otros, de las páginas dedicadas a *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977) [nº 1], *Con uñas y dientes* (Paulino

---

<sup>11</sup> La aparición de los distintos dossieres viene motivada, las más de las veces, por la programación de un ciclo sobre el autor en cuestión en la Filmoteca o por las reposiciones de clásicos en salas comerciales. Circunstancia esta responsable de que los estudios monográficos de las distintas revistas versen sobre los mismos autores en fechas similares, ofreciendo de esta guisa al investigador un interesante material comparativo. Sin ánimo, yo tampoco, de ser exhaustivo, diré que en el caso de *Dirigido por...* los dossieres se ajustan bastante bien a la categoría enumerativo-cronológica y en cuanto a *Cinema 2002*, urge inventar una nueva categoría que yo me atrevería a definir en los siguientes términos: mastodóntico aluvión de textos sobre diversos asuntos escritos desde casi cualquiera de las perspectivas imaginables. Y como muestra un botón: en el especial (ambicioso y totalizador donde los haya) sobre cine americano (aunque tal vez podría hablarse de número monográfico: 53-54, Julio-Agosto, 1979) el paciente lector puede encontrarse con un texto de Luis Gómez Mesa sobre los españoles en Hollywood, otro sobre los recientes estrenos de cine americano que han asaltado las salas comerciales españolas, otro sobre la muerte de Marilyn Monroe, otro sobre la moralidad del western, una entrevista con Luciano Berriatua en la que se le pide su opinión sobre el cine americano, un artículo cronológico enumerativo sobre Nicholas Ray... y así *ad infinitum*.

Viota, 1978) [2], *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979) [9], *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1978) [12] o, por poner un ejemplo de allende los Pirineos, *Les rendez-vous d'Anna* (Chantal Akerman, 1978) [20]. Y por último, el otro tipo de artículos que de manera recurrente viene a alojarse en esta suerte de tierra de nadie de la revista lo formarían esas minuciosas crónicas (políticas) que de los festivales cinematográficos españoles más importantes se publican en *Contracampo*.

De la sección de *Documentos* (como la de libros, comparece con cierta irregularidad) diré únicamente que la selección de textos operada habla muy a las claras de los pilares teóricos sobre los que se asienta la revista. Tanto es así que, a las primeras de cambio, nos encontraremos con textos firmados por tres de las luminarias que, de alguna manera, inspirarán el que-hacer teórico-práctico de los redactores de *Contracampo*: Bazin (nº 1), Brecht (4) y una entrevista con Barthes (2), del que más adelante se ofrecerá un pequeño mosaico de textos (17). A partir del número seis comienzan a recuperarse textos escritos por teóricos soviéticos en los años 20, hasta entonces desconocidos en España, respondiendo a la «creencia de que muchos de los temas polemizados en los años 20 resultan de absoluta utilidad en estos momentos» (nº 6, pág. 55).

Dividida a su vez en dos *sub-secciones*, una llamada *Crítica* donde se analizan de manera extensa cuatro o cinco películas (las más relevantes según el criterio de la redacción) y otra denominada *Carnet* donde se comentan del orden de quince a veinte films (más en los primeros números que en los últimos: la reconversión estaba próxima), la sección -que he optado por abordar de manera conjunta y a la que a partir de ahora me referiré siempre como *Crítica*, ignorando, por motivos de manejabilidad, la existencia de la citada subdivisión- da cuenta así de un espectro de obras considerablemente superior al que comentan las otras revistas del gremio que, por aquel entonces, comparten con *Contracampo* el mercado editorial. Pero la diferencia no es tanto cuantitativa como cualitativa: mientras los redactores de *Contracampo* se enfrentan a las obras concretas, «a la estricta materialidad del cine mismo», amparándose, en cierto modo, en un instrumental metodológico (con la semiótica, el psicoanálisis y la teoría marxista como

horizontes más destacados) hasta entonces prácticamente inédito<sup>12</sup> en la prensa especializada española, el resto de publicaciones sigue recurriendo a las más rancias consignas cinefílicas de la política de autores y, por encima de todo, a los gustos particulares del crítico de turno, siempre dispuesto a zanjar la cuestión abrumando al sufrido lector por medio de un inmisericorde bombardeo de datos y referencias, los menos, o bien echando mano a su artillería pesada de adjetivos, los más. Se aprecia además en los textos de *Contracampo* una inusual querencia por la estructuración argumentativa de los mismos (recurriendo, por ejemplo, de forma frecuente, a la división numerada de la crítica en distintos apartados: a cada idea un número<sup>13</sup>) que revierte en un considerable incremento de su propia coherencia interna y, en

---

<sup>12</sup> Para situar temporalmente los antecedentes hispanos de esta nueva forma de hacer en la prensa cinematográfica especializada habría que remontarse al año 1976, momento en el que la revista catalana de cine *Filmguía* experimenta una paulatina, pero a la postre profunda transformación: de ser un revista saturada de críticas *impresionistas* en sus doce primeros números (Noviembre de 1974-Febrero / Marzo de 1976) pasa a ser, a partir de su número trece (Abril-diciembre de 1976), cuando tres de sus colaboradores más o menos habituales se hacen con las riendas del consejo de redacción, una publicación por cuyos textos comienzan a desfilar, primero tímidamente, pero en los números 14 y 15 ya de forma desacomplejada, una serie de términos y nombres que advierten del brusco cambio de dirección que está tomando la revista. Lamentablemente, dicho nuevo rumbo sólo dura tres números, y cuando sale a la calle el citado número 15 (Marzo-Abril de 1977), donde no por casualidad ya aparecen los nombres de algunos de los futuros fundadores de *Contracampo*, la empresa toca a su fin. El siguiente paso ya ha sido citado en estas páginas: al año siguiente, Abril de 1978, aparece, también en Barcelona, una revista especializada, que responde al atractivo nombre de *La mirada*, y que no es otra cosa que la continuación del proyecto inaugurado en los últimos números de *Filmguía*, a cargo de prácticamente las mismas personas. Sobre *La mirada*, inequívoco antecedente de *Contracampo*, volveremos enseguida. Sería oportuno señalar por último, aunque sea de manera sumaria, que a principios de los setenta ya se habían detectado esporádicas intervenciones críticas sobre el cinema desde estos nuevos parámetros teórico-prácticos en publicaciones periódicas no específicamente cinematográficas y en distintos puntos de la península, perpetradas, fundamentalmente, por los colectivos Marta Hernández (ver, Hernández, Marta: *op. cit.*, págs. 175-187) y F. Creixells.

<sup>13</sup> En este sentido me parece modélica la crítica que Alberto Fernández Torres escribe de *El hombre de moda* (Fernando Méndez-Leite, 1980) en el número 18 (Enero, 1981, págs. 67-69).

resumidas cuentas, de su presumible efectividad (ya que de esta forma la prosa, al decir de *Cinema 2002*, «superintelectualizada» y «profundamente elitista»<sup>14</sup> de *Contracampo*, está lejos de convertirse en un escollo infranqueable para el lector).

Sobre la sección dedicada a la crítica de televisión volveremos más adelante cuando llegue el momento de dar cuenta del papel jugado por la revista en la génesis de esa revisión historiográfica del cine español que alcanza hasta nuestros días.

De la sección que ocupa las últimas páginas de cada número, aunque eso sí, con acusada intermitencia, diré que presta una especial atención a aquellos libros que abordan alguna de las múltiples caras del poliédrico aparato cinematográfico español, siguiendo el que sin duda es el impulso germinativo que puso en marcha la revista y condicionará todo su desarrollo.

Dos últimos apuntes en torno al diseño: si bien, como era de suponer en un proyecto humilde como el que nos ocupa (puesto en marcha con las aportaciones económicas de sus propios redactores<sup>15</sup>, sin apenas publicidad y sin subvención pública alguna; redactores que, por decirlo con la jerga, siempre más contundente y eficaz, de andar por casa, «no cobran un duro» por sus colaboraciones), el material gráfico no será nunca de alta calidad (fotos en blanco y negro, a veces en verdad ilegibles), predominando siempre el texto sobre la imagen, sí que quisiera destacar ese tono, entre arcaizante y lúdico, que los dibujos que acompañan a los textos, a veces comentándolos en clave irónica<sup>16</sup>, otorgan al peculiar diseño general de la publicación. Y para terminar, es de justicia hacer referencia a una de las asignaturas pendientes, nunca del todo superada, de *Contracampo*: esas

---

<sup>14</sup> En sendas alusiones a *Contracampo* aparecidas en los números 52 (Junio, 1979, pág. 13) y 65-66 (Julio-Agosto, 1980, pág. 64) respectivamente.

<sup>15</sup> Dichas aportaciones económicas no fueron de igual envergadura en todos los casos, destacando por encima de todas la realizada por el director y editor de la revista, Francesc Llinás.

<sup>16</sup> Véanse al respecto los dibujos que comentan el *affaire* Maqua en la sección de cartas de los números 8 (Enero, 1980, págs. 8-9) y 10-11 (Marzo-Abril, 1980, págs. 10-12). Del diseño gráfico se encargaba José Luis Téllez.

demasiado abundantes erratas, que número tras número salpican de *ruidos* sus textos.

## EL APARATO CINEMATOGRAFICO ESPAÑOL

En el editorial del número uno se declara que la revista pretende atender a cuatro frentes distintos, el primero de los cuales, y qué duda cabe, el más relevante, no es otro que «el cine español, los films que contribuyen a hacer avanzar la cultura cinematográfica española, los graves problemas industriales, los siempre olvidados problemas de la profesión, de quienes hacen realmente el cine». Así pues, y en lógica consonancia con lo que había sido hasta entonces el trabajo crítico de sus fundadores en otros espacios editoriales, *Contracampo* aspira a dar cuenta del cine español, del hecho cinematográfico español, en prácticamente todas sus manifestaciones. Para ellos el cine español, y esto puede parecer hoy una perogrullada (por entonces no lo era), no son las películas que se realizan en España y las gentes (generalmente unas cuantas *estrellas* y un buen puñado de *autores-directores*) que las hacen posibles, sino que se trata más bien de un complejo aparato ideológico en el que se reproducen las mismas relaciones de producción propias del sistema capitalista, y en el que se cruzan, o mejor, chocan, los intereses de los distintos sectores implicados en dicho aparato (productores, distribuidores, exhibidores, profesionales, críticos...). Consciente de que la práctica crítica se inscribe de lleno en el seno de dicho aparato, la revista aspira a intervenir sobre el mismo (y no sólo por medio de su comparecencia periódica en los lugares habituales de venta, sino también como plataforma cultural<sup>17</sup> preocupada por intervenir directamente en la sociedad a través de la organización de coloquios, proyecciones, conferencias...), facilitando al lector (popular) las claves, algunas

---

<sup>17</sup> No parece que esta idea de la plataforma cultural tuviera el desarrollo que los propios impulsores esperaban. La no demasiado extensa nómina de actos organizados por la revista parece apuntar hacia un relativo fracaso de tan estimable iniciativa.

de las claves, del funcionamiento del aparato cinematográfico español en todas sus variantes. Evaluar, desde el presente, si la revista supo estar a la altura de este su principal objetivo fundacional, se me antoja una tarea hartocomplicada. De cualquier forma, y adelantado, en cierto modo, una de las conclusiones de este trabajo, yo me atrevería a decir que, al menos, durante sus treinta y tres primeros números, *Contracampo* fue la publicación española de su época, y puede que de todas las épocas, que más cerca estuvo de dar una respuesta satisfactoria a tamaño, y creo que ineludible, desafío fundacional.

De lo que se trata a continuación es de inventariar y valorar los distintos contenidos que sobre el aparato cinematográfico español aparecen en los ejemplares concretos de la revista, tratando de identificar las *líneas medulares* de su discurso sobre el cine español y aquellos *momentos decisivos* en los que las singulares características de un artículo determinado o la capacidad de un texto, o conjunto de textos, para sintetizar alguna de las ideas fuertes que definen a la revista hacen que este cobre autonomía con respecto al conjunto.

En cuanto a las *líneas medulares* sería preciso comenzar haciendo referencia a los editoriales<sup>18</sup>. En ellos –y en muchas de las notas breves de *Mesa Revuelta* que operan como pequeños editoriales encubiertos-, siempre dedicados al cine español, se va describiendo un panorama de crisis en el que, ante la continua amenaza del «cine yanqui y sus multinacionales», cada vez se hace más complicada la existencia de un «cinema español característico y diferenciado». Los culpables de esta «lenta agonía» serían, principalmente, «los ministerios ucedistas, a la cabeza de los cuales se encuentra, y no podía ser de otra manera, el de Cultura, que mantiene formas escandalosas de censura: desde negativas, por razones políticas, a conceder la subvención a que tiene derecho todo film (*El proceso de Burgos*) hasta policíacas denuncias (*El crimen de Cuenca*); que amenaza con la drástica reducción del

---

<sup>18</sup> Hasta nuevo aviso y a partir de ahora, todos los fragmentos de texto entrecomillados provienen de los editoriales aparecidos en los números 19, 28 y 31.

canon de doblaje, lo que sería tanto como dismantelar el cine español; que practica un concienzudo descrédito de nuestro cinema a través de las programaciones de cine español en TVE; que impide cualquier tipo de política cinematográfica a medio o largo plazo mediante una continua y vertiginosa sucesión de titulares del departamento cinematográfico». Pero junto a estos, *Contracampo* no duda en señalar a los otros responsables de tan lamentable situación: «la izquierda parlamentaria (la otra o hace alarde de analfabetismo o desautoriza la cultura, ignorante de sus efectos, mediante una despectiva etiqueta) que, desprovista de una política de animación cultural (cinematográfica) que facilite la relación de nuestro cine con su público, impulsa mediante el Parlamento leyes defectuosamente formuladas (la cuota de pantalla)»; sin olvidarse, en este repaso a los culpables de tan agónica coyuntura de las centrales sindicales, a las que considera sumidas en una «progresiva atonía».

Así pues, las inoportunas medidas adoptadas por la administración y la inoperancia de la izquierda son los responsables últimos del «consolidamiento y definitiva implantación en los sectores de la distribución y la exhibición –y, solapadamente, de la producción– de las ya asentadas (tras un lento e históricamente verificable proceso de penetración cuasi-colonial) multinacionales cinematográficas operantes en el estado español». Para *Contracampo*, la posible solución a la crisis, cuya consecuencia más inmediata ha sido «el descenso cuantitativo de films producidos con capital autóctono y presupuestos mínimamente industriales –con lo que esto supone de incremento progresivo de la cifra de profesionales del cine en paro-«, pasa por una selectiva recuperación de algunas de las propuestas debatidas en el I Congreso Democrático del Cine Español (Diciembre de 1978)<sup>19</sup>,

---

<sup>19</sup> En el número uno de *Contracampo*, recuperando, en cierto modo, la línea de trabajo emprendida en el último número de *La mirada* (octubre, 1978) donde se anunciaba la inminente celebración del evento, se presta una especial atención al Congreso (págs. 21-34) por medio de un extenso dossier compuesto de unas breves consideraciones críticas con las que se pretende situar al mismo con relación a otros encuentros de parecida índole celebrados con anterioridad en nuestro país, y con las que se pretende además tasar el verdadero alcance y productividad del mismo.



que, impulsado por las fuerzas de izquierda, ha sido después sistemáticamente ignorado por todos -en cierto modo, de manera comprensible, por parte de UCD, que no participó en el mismo-. Con la llegada del PSOE al poder en Octubre de 1982, la revista, que por aquel entonces lleva ya treinta números editados, ve más cercana la posible aplicación de algunas de las conclusiones del I Congreso, e incluso se atreve a vaticinar un II Congreso, aunque, por otro lado, también es muy consciente de las limitaciones de la política cultural de la izquierda; una política que hasta entonces se ha visto lastrada, en los ayuntamientos y diputaciones donde ha gobernado, por dos tentaciones: «el populismo y un cierto aldeano papanatismo caracterizado por el deslumbramiento ante la Gran Cultura y los Grandes Nombres».

De la segunda de estas «tentaciones» pronto se contemplarán nuevas, y de consecuencias por todos conocidas, materializaciones en la política cinematográfica de la administración socialista, de las que *Contracampo* dará cumplida noticia, aunque, eso sí, dedicando a estas cuestiones un espacio considerablemente inferior a lo largo de su segunda etapa<sup>20</sup> (nº 34, invierno de 1984- nº 42, otoño de 1987).

---

En este dossier, se recogen también las consideraciones de cada una de las áreas del Congreso. Ya al poco de celebrarse el Congreso, *Cinema 2002* (nº 48, febrero de 1979) había dado cuenta, de manera incluso más prolija (40 páginas, más de la mitad de la revista), del evento. La diferencia, como siempre -y se hace preciso señalar aquí que *Cinema 2002* es, sin duda, la otra publicación española de la transición que más interés demuestra por cuestiones relacionadas con nuestro cinema-, era de carácter cualitativo: mientras *Cinema 2002* dedica páginas y más páginas a *informar* (actitud esta muy respetable) *Contracampo* ofrece una visión crítica y contextualizada del mismo.

<sup>20</sup> Aunque ya en el número 33 (verano-otoño, 1983), con motivo de las celebraciones y el consiguiente brote de triunfalismo que embriagaba a los gerifaltes de la administración después de conseguir el «oscar», se critican duramente algunas de las medidas adoptadas por el nuevo gobierno: se le pide «que defienda a *todo* el cine español; que no censure, en la práctica, a películas como *Cada ver es*, por estar rodadas en 16mm; que sus *stands* en festivales comerciales importantes estén abiertos a todas las películas y no a media docena elegidas a dedo; que desempolve las conclusiones de cierto Congreso que el actual partido en el poder alentó, que cumpla ya el programa que en este sector presentó; que no favorezca sistemáticamente (y ahí están los acuerdos con TVE) los proyectos de alto presupuesto».

Otra de las *líneas medulares* rastreables a lo largo y ancho de estos treinta y tres primeros números (y tal vez sea preciso recordar aquí que en este apartado se analizan única y exclusivamente los contenidos de *Contracampo* relacionados con el hecho cinematográfico español) afectaría a los cineastas y obras concretas por los que la redacción muestra una especial predilección; *línea medular*, lógicamente, compuesta también por su reverso: aquellas propuestas materializadas en films concretos que son rechazadas una y otra vez por quienes escriben en *Contracampo*. Antes de seguir adelante con esta suerte de identificación en el tiempo de aquellas carreras independientes o corrientes generales detectables, fundamentalmente, en la sección de críticas, sería interesante abrir un pequeño paréntesis para recordar que, de nuevo, a diferencia de lo que sucede en el resto de publicaciones especializadas citadas ya varias veces en estas páginas, la redacción de *Contracampo* funciona como un bloque homogéneo<sup>21</sup> en el que las discrepancias entre sus miembros a la hora de valorar propuestas concretas parecen ser más bien escasas. Y tal vez la prueba definitiva a este respecto cabría encontrarla en las reseñas críticas que de los distintos films dirigidos por Eloy de la Iglesia, y, significativamente, firmados siempre por distintos colaboradores, van apareciendo en la revista; máxime cuando la postura defendida por los redactores de la casa no va a encontrar prácticamente eco alguno más allá de las páginas de *Contracampo* (al menos durante el periodo de tiempo aquí estudiado, porque luego, con el paso de los años y las lecturas, comenzarían a florecer visiones cada vez más favorables sobre la obra del otrora vilipendiado Eloy de la Iglesia).

---

<sup>21</sup> Esta homogeneidad de criterio, unida a un cierto aligeramiento de la densidad teórica de los textos y a un más que evidente incremento del grado de elaboración de la revista, en lo que atañe a la capacidad para ajustarse, número tras número, al diseño y distribución de las secciones, y, por último, esa, ya demasiadas veces citada, inequívoca vinculación con la actualidad conforman un conjunto de variaciones lo suficientemente significativas, con respecto a lo que fue *La Mirada*, inequívoco antecedente de *Contracampo*, como para permitirnos hablar de dos experiencias hermanas, pero completamente distintas.

El caso del director de *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia, 1971) es ejemplar por muchas razones: aparte de las ya citadas, cabría reseñar la curiosa circunstancia de que sea con una crítica de una película suya, *El diputado* (1978), firmada por José Luis Téllez, con la que se inaugure, en el primer número, la sección de críticas. Un texto, el de Téllez, que pone en circulación el concepto de *panfleto cinematográfico* para que posteriormente otros redactores de la casa, respondiendo puntualmente a los sucesivos estrenos de las siguientes películas del cineasta vasco (y es que otra de las peculiaridades de este caso es que nos encontramos ante uno de los escasos directores españoles que consigue, durante este periodo, desarrollar una carrera con cierta regularidad), lo recuperen para terminar así de crear una suerte de sistema en el interior de la propia revista, donde unos textos remiten a otros, ahondando en la consolidación de esa *imagen de fábrica* de la que hablaba al principio de este trabajo. El último dato sintomático que sirve para delimitar con precisión el lugar que De la Iglesia ocupa en la escala de preferencias de esta experiencia editorial lo proporciona el hecho de que, de entre todos los directores que trabajan en España por aquel entonces, sólo su obra -y la de las otras dos excepciones de las que voy a ocuparme a continuación (Manuel Gutiérrez Aragón y Luís García Berlanga)- sea merecedora de un dossier en las páginas de *Contracampo*. Sirva, por último, esta contundente y altanera enumeración de las razones por las que la redacción admira el trabajo del director de *Navajeros* (1980), firmada por Vicente Ponce (nº 31, pág. 69), como prueba definitiva para demostrar la validez de lo dicho hasta ahora:

Somos gozosos y asertivos *lectores* de su cine porque su punto de vista es inequívocamente de izquierda, porque es un *cineasta inoportuno*, porque es un caso raro de convicción, ética, y radicalidad textual y porque estos son valores infrecuentes en un cine que se arrastra a los pies del consumo con tanto servilismo como pobreza hay en sus planteamientos expositivos. Y, naturalmente, porque nos da la gana.

La otra gran apuesta de la revista (ya que el caso de Berlanga

es algo distinto: al estrenar sólo una película, *Patrimonio nacional* (1980), durante este periodo, su presencia en las páginas de la revista no es tan acusada como en los otros dos casos) es, sin lugar a dudas, Manuel Gutiérrez Aragón. Tres entrevistas, tres críticas netamente favorables, tres portadas y un estudio monográfico hablan muy a las claras de la postura adoptada por *Contracampo* (en este caso, extensible al resto de publicaciones especializadas y diarios) ante el que sin duda es, por aquel entonces, el *hombre de moda*<sup>22</sup> del cine español. Cuando ya en el temprano número siete la revista decide dedicarle un dossier, lo hace insistiendo en que la relevancia de la obra del director cántabro debe ser valorada a nivel internacional porque

sus films tienen un valor que excede nuestra coyuntura en tanto que abordan una lúcida y original reflexión sobre aspectos de la actual realidad que, en el territorio de la intervención ideológica, territorio específico del cinema, nos parecen fundamentales: desde el análisis de los más ínfimos niveles de la vida cotidiana hasta los orígenes y desarrollo de la crisis de la militancia; desde el papel jugado por las actividades rituales en el momento de cohesionar un grupo humano reducido hasta las condiciones que concurren para transitar el camino hacia el conocimiento (nº 7, pág. 22).

En el número treinta y uno, cuando la tantas veces citada reconversión está ya a la vuelta de la esquina, coinciden, en la ya por aquel entonces bastante mermada sección de críticas, un texto sobre *Demonios en el jardín* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1982), otro sobre *Colegas* (Eloy de la Iglesia, 1982) y, en una improbable carambola entre metadiscursiva y con vocación de auto balance, en justicia sólo imputable a la diosa fortuna, sendos films de los directores españoles que de alguna manera encarnan, sintetizan y

---

<sup>22</sup> Y el jugueteo y metacinematográfico apelativo no es mío; se lo cuelgan al bueno de Manolo en una nota de *Mesa Revuelta* donde se congratulan de que, por una vez, el foco de atención de todas las miradas, la última estrella de la espectacularidad hollywoodense, versión cutre-española, sea un director de talento (nº 30, pág. 10).

ejemplifican todas las fobias de *Contracampo*. Se trata de *Antonieta* (Carlos Saura, 1982) y de *Mientras el cuerpo aguante* (Fernando Trueba, 1982).

La visión crítica que ofrece la revista de la obra de Carlos Saura, «el *generalísimo* de los Autores (con mayúsculas)», como maliciosamente le denominaba Julio Pérez Perucha en una ácida y tremendamente negativa crítica de *Mama cumple 100 años* (1979), aparecida en el número seis (pág. 71), bascula entre dos conceptos estrechamente relacionados: agotamiento y carencia de ideas. Agotamiento de un discurso (¿metafórico?) que en el pasado le valió para convertirse en el más internacional (¿atormentado?) de nuestros autores pero que, con el paso de los años y las películas (casi una por año), ha servido para poner de manifiesto la inconsistencia de dicha propuesta, la escasez de ideas que se escondía tras esa gruesa capa de *estilemas autorales*. Inconsistencia que el propio Saura tratará de combatir regresando con *Deprisa, deprisa* (1980) al camino iniciado, pero rápidamente abandonado, de sus «primeras experiencias cinematográficas», según Francesc Llinás, «lo más interesante de su obra» (nº 21, pág. 66). Sin embargo, esa tímida renuncia al que durante la década de los setenta había sido «su mundo» –si exceptuamos la otra brecha abierta por *Bodas de sangre* (1981)– pronto será desestimada y en el caso de *Antonieta* (1982) volveremos a encontrarnos con un Saura que, acompañado esta vez por dos afamadas actrices de pedigrí cultural europeo (Hanna Shygulla e Isabelle Adjani), camina de nuevo por los senderos de la *qualité* más inane.

Fernando Trueba, por otro lado, es visto como la figura emblemática de esa nueva, joven y exitosa corriente del cine español, hecha de espontáneas comedias costumbristas de ambiente madrileño (*malasañero* para más señas), vehículos privilegiados para la exaltación de eso que en *Contracampo* llaman «el individualismo pasota». Alberto Fernández Torres (nº 18, pág. 67) habla de un remedo de debate que acompaña la irrupción de este fenómeno y que, en cierto sentido, explica su éxito de crítica y público: frente al *cine de tesis y contenido* surge un *cine que cuenta lo que pasa en la calle*; frente al *cine de análisis* un *cine espontáneo, el cine de toda la vida, el de contar historias*. Tras el

detonante de esta suerte de improbable ruptura, *Opera prima* (Fernando Trueba, 1980), surgen los inevitables epígonos: *La mano negra* (Fernando Colomo, 1980), *Vecinos* (Alberto Bermejo, 1981) etc. Films que, según Francesc Llinás (nº 23, pág. 73),

cuentan historias de encantos y desencantos sentimentales con varones indecisos y hembras gilipollas, anécdotas mínimas, chistes privados de dudosa gracia, un tono falsamente directo, coloquialista, burla de todo lo intelectual y de lo político, madrileñismo exacerbado y un tanto provinciano.

Y es que era lógico y normal que una revista de cine preocupada por combatir el nuevo fascismo, el de «la institucionalización cotidiana de lo banal», destapara la caja de los truenos para recibir una propuesta que, blandiendo orgullosa la bandera del pasotismo, estaba preparando el terreno para el futuro desembarco de las huestes del pensamiento único.

Casi como una consecuencia lógica de lo que acabo de decir, comparece en este punto del trabajo el primero de esos *momentos decisivos* que, como he señalado anteriormente, por su especial naturaleza, ponen sobre la mesa alguna de las claves fundamentales para comprender las intenciones y el verdadero alcance de la experiencia editorial que nos ocupa. Así, en el número dos de la revista se reserva un amplio espacio, casi la mitad del número, a reflexionar en torno a dos films –*Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1978) y *Con mucho cariño* (Gerardo García, 1978)- que se presentan como sendas impugnaciones al grueso de la producción española de la época. Dos experiencias radicales, formal e ideológicamente, que se «niegan a aceptar la senda elegida por las multinacionales, la Administración y los popes culturales» (pág. 13). Dos films radicales, producidos en los márgenes de la industria y con graves problemas de distribución y exhibición, que han sido, además, sistemáticamente ignorados, tanto por la Administración como por la crítica «progresista», convirtiéndolos de este modo, muy a su pesar, en sendas experiencias marginales, en *cine amordazado*, incapacitado para establecer diálogo alguno con el que se pretendía fuera su público natural: las clases populares.

Respondiendo a este desafío y a otros similares que se le irán presentando con el paso del tiempo y de los números<sup>23</sup>, *Contracampo* demuestra que su relación con este tipo de films va más allá de la mera reseña o de la puntual entrevista con sus responsables (práctica habitual en las otras revistas especializadas cuando por alguna extraña casualidad deciden dedicar cierto espacio a este tipo de propuestas). Y es que *Contracampo*, en lugar de integrarse plácidamente en el seno del aparato como, a fin de cuentas, hacen el resto de publicaciones, criticando con mayor a menor agudeza ciertas películas, pero sin preocuparse en ningún momento por cuestionar el tinglado que las hace posibles, contribuyendo así al normal desarrollo del mismo y a la perpetuación de un estado de cosas que les permite seguir deleitándose con «la esfumada belleza de la actriz en el esplendor del crepúsculo»<sup>24</sup>, en lugar de esto, como decía, *Contracampo* entiende su práctica crítica en términos similares al de este cine radical: la suya es una propuesta que trata de aprovechar la propia condición de altavoz político e ideológico del aparato en el que se sabe inscrita para vehicular un discurso alternativo radicalmente enfrentado al dominante.

Otro de los *momentos decisivos* coincide con la publicación del número veintiocho. En él, bajo el título *Cine español: dos momentos*, se presentan dos trabajos cuyo denominador común es el de abordar sendos periodos concretos de la historia de nuestro cine. Se trata de dos aproximaciones, una al cine documental republicano producido durante la guerra civil y otra a las obras de la factoría *Cifesa*<sup>25</sup>, con las que se pretende abrir las páginas de la revista a esa «inmensa tarea, todavía por hacer en su mayor parte, de estudiar,

---

<sup>23</sup> Ahí están para demostrarlo los estudios que sobre las *anómalas* propuestas de Alvaro del Amo (nº 19) o Angel García del Val (33), por poner dos ejemplos, aparecen en las páginas de la revista.

<sup>24</sup> Esta frase proviene de un esclarecedor párrafo de Juan Miguel Company y Jenaro Talens en el que se describe la manera de hacer de la crítica tradicional cuando se enfrenta a las películas del género musical (nº 23, pág. 60).

<sup>25</sup> Los dos estudios surgen al calor de sendos eventos cinematográficos promovidos y organizados por Julio Pérez Perucha, quien, por aquel entonces, dedica parte de su tiempo y su esfuerzo a impulsar y dirigir ciclos, homenajes y retrospectivas sobre cineastas y periodos concretos de la historia de nuestro cine en el seno de distintos festivales españoles.

más allá de dogmatismos o lecturas pintorescas, la historia del cine español»(pág.12). Con este trabajo, puntualmente complementado con una serie de textos breves desperdigados por otras secciones (y me estoy refiriendo esencialmente a los comentarios que de films *clásicos* españoles elabora Ignasi Bosch en la sección de crítica de televisión), *Contracampo* pone en marcha esa revisión general de la historia del cine español que a lo largo de la década de los ochenta y principios de los noventa comenzará a dar sus primeros frutos (por ejemplo, en las páginas de una publicación en cierto sentido heredera del legado de *Contracampo: Archivos de la Filmoteca*) y que, con las consecuencias ya por todos conocidas, alcanza hasta nuestros días.

El tercer *momento decisivo* sobre el que desearía llamar la atención ya ha sido debidamente glosado en otro lugar<sup>26</sup> distinto a éste, por lo que remito al lector interesado a dicho texto. Sin embargo, no me resisto añadir algunas puntualizaciones: al prestar sus páginas al comentario de un espectáculo no específicamente cinematográfico, como es el caso de la filmación por las cámaras de TVE del 23 F, la revista evidencia, no sólo, como ya ha quedado dicho en este estudio, el profundo compromiso político que para con su conflictivo presente histórico se ha, de alguna manera, autoimpuesto, sino que muestra también la amplitud de miras con que *Contracampo* se enfrenta a la cuestión de la imagen; las páginas de la revista ponen una y otra vez de manifiesto que la idea del cine a partir de la que están escritas cabe insertarla dentro del marco general, y tremendamente ilustrativo, de la representación (audio)visual (de ahí la atención prestada al discurso televisivo, al vídeo, e incluso al cómic); y por eso cuando los redactores de *Contracampo* se esfuerzan por poner al descubierto las claves del espectáculo (televisivo) del golpe de estado, las conclusiones a las que llegarán serán exactamente las mismas a las que habitualmente llegaban cuando de lo que se trataba era de

---

<sup>26</sup> Me estoy refiriendo al resumen que de lo dicho en *Contracampo* en torno al golpe de estado del 23 de febrero de 1981, elaboraron Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce en un texto que ya ha sido citado al principio de este trabajo. Ver, AA.VV.: *op. cit.*, págs. 42-43.



teorizar sobre el propio cine; así, por ejemplo, no sorprende ver como uno de los redactores de la casa asegura que las propias características de la representación del golpe no hacen sino «rebatir las teorías idealistas que atribuyen un carácter intrínsecamente realista al propio aparato de base y al cine como cauce de la realidad» (pág. 19).

Así pues, los tres *momentos decisivos* que acabo de enumerar funcionan como llamadas de atención sobre lo que en mi opinión serían los tres rasgos definatorios de la revista: una declarada y ostensible apuesta por aquellos proyectos que, de alguna manera, cuestionan el sistema; un serio y, a la postre, sumamente productivo esfuerzo por revisar la historia de nuestro cinema desde nuevos parámetros; y por último, un ineludible compromiso con la realidad socio-política-cultural de su tiempo y una inteligente predisposición a estudiar el hecho cinematográfico en el marco general de las representaciones visuales.

Hasta aquí llega esta suerte de repaso a las características formales y a una parte concreta de los contenidos de *Contracampo*, que espero haya servido para ubicar con precisión el lugar que esta publicación ocupa dentro del aparato cinematográfico español de su tiempo y para evaluar, en la medida de lo posible, la productividad de la experiencia.