

# JOSÉ IGNACIO FERNÁNDEZ BOURGÓN

## HABITAR LA CINEFILIA\*

LUIS E. PARÉS

A José Luis Cienfuegos, maestro de tanto,  
por los momentos de risa

La publicación del libro de Antonio Drove *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk*\*\* nos permitió no sólo recuperar una de las obras mayores de ese cineasta sino también la mejor crónica de lo que significaba ser cinéfilo en los años setenta, de qué significaba «vivir el cine» en unos años y en un país que no eran proclives para ello. Ese «vivir el cine» era algo importante para Drove, y de hecho, una de sus películas hoy más reivindicadas ya trataba sobre eso, *¿Qué se puede hacer con una chica?* (1969). No hay mucha literatura más sobre aquellos años y sobre aquellas veladas en grupo pegadas a la tele donde emitían una película de Mizoguchi o sobre cómo se realizaba la lectura y relectura de análisis de películas que no se habían podido ver. Todo ello se nos aparece hoy como actos heroicos de amor al cine. Hay algunas películas hechas con mucha posterioridad y con demasiada nostalgia, como *El ciclo Dreyer*, dirigida en 2006 por otro de los protagonistas de

---

\* Una primera versión de este texto apareció en la revista *Caimán*, nº 94, junio 2020.

\*\* *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con Douglas Sirk* de Antonio Drove fue publicado por primera vez en mayo de 1995 por la Comunidad Autónoma de Murcia en coedición con la Filmoteca y la Editora Regional de Murcia. Pronto descatalogado, hasta 2019 no llegó una nueva edición (en Athenaica, Sevilla), por la aquí que citamos.

ese movimiento, Álvaro del Amo. Hay algunos párrafos misericordiosos en algún libro de memorias, como los de Alfonso Ungría\* o Augusto Martínez Torres\*\*, y hay una novela muy interesante, *El joven sin alma*\*\*\*, de Vicente Molina Foix, todos ellos un poco más mayores que Bourgón. La tercera parte de las memorias de Terenci Moix, *Extraños en el paraíso*\*\*\*\*, también cuenta ese movimiento. Y poco más.

En esos años heroicos, y en el libro de Drove, José Ignacio Fernández Bourgón fue un protagonista, aunque siempre en la sombra. Pero si se indaga en los pocos textos que escribió y en la memoria de aquellos a los que acompañó y que lo acompañaron, se ve que fue un pionero en la crítica, en la programación, en la escritura, pero un pionero a su pesar. Hoy, la figura de Fernández Bourgón se nos presenta como el mejor exponente de ese *Cinéphile-cinéfils* descrito por Serge Daney.

La presentación que nos hace Drove de Bourgón, en el primer capítulo de su libro, elocuentemente llamado «Encuentro con José Ignacio», no puede ser más cinematográfica. De hecho, es el comienzo del libro:

Conocí a José Ignacio Fernández Bourgón cuando se acercaba la primavera de 1970. Yo tenía 27 años. Recibí una carta en la que se leía: «He visto su película *¿Qué se puede hacer con una chica?* y me ha gustado mucho. Querría conocerle personalmente». A continuación me daba su número de teléfono. Mi mujer, Ángela, y yo, nos quedamos estupefactos primero y llenos de alegría después. Nunca habíamos recibido una carta como esa. [...]

Al día siguiente por la tarde le conocimos. Era moreno, medía alrededor de 1,82 y tenía unas gafas con lentes muy gruesas que

---

\* *Memorias. Del cine en la Transición*, Cátedra, Madrid, 2023.

\*\* *Las películas de mi vida*, Espasa Calpe, Madrid, 2002; o *Cines de verano*, Huerga y Fierro, Madrid, 2021.

\*\*\* Anagrama, Barcelona, 2017.

\*\*\*\* Planeta, Barcelona, 1998.

agrandaban sus ojos y daban la impresión de un ligero estrabismo. Era muy joven y parecía cohibido. Le ofrecimos una taza de té. Su timidez se nos contagió. Estuvimos callados esperando el hervor del agua. Bebimos el té en silencio. Le pregunté cómo había conseguido nuestra dirección. Se la habían pasado los acomodadores del cine. Hubo otra pausa mientras sorbíamos el té. [...]

Conseguimos averiguar entre Ángela y yo que José Ignacio tenía 18 años, que había empezado a estudiar arquitectura, que su madre era viuda y que tenía dos hermanos y una hermana. Después de eso sólo contestó con monosílabos.

Le gustaba John Ford, le gustaba Fritz Lang, le gustaban Hawks, Chaplin, Mizoguchi, Rossellini, Renoir, Dreyer, Nicholas Ray, Fuller, Hitchcock, Truffaut, Godard y además *¿Qué se puede hacer con una chica?* Puede que pecara de lacónico, pero era evidente que tenía muy buen gusto cinematográfico.

No había visto *Retorno al pasado*, de Jacques Tourneur, ni *Cautivos del mal* ni *Dos semanas en otra ciudad* de Minnelli.

Hubo otro largo silencio. No, no quería más té, gracias.

—El que sí que me gusta mucho es Douglas Sirk —dijo de repente\*.

En las páginas siguientes esa amistad se va cimentando, y la timidez va desapareciendo. Drove dice que se vieron casi a diario desde 1970 a 1977\*\*. Fernández Bourgón empezó a leer los guiones que Drove escribía y a devolverle concienzudos informes sobre ellos. Y poco a poco, fue siendo uno más de aquella familia que no sólo incluía a los Drove, sino también a Jos Oliver, Víctor Erice, Manolo Marinero y a otros nombres de resonancias míticas.

En esos años y en los posteriores, Fernández Bourgón fue muy querido por muchos cineastas, con algunos de los cuales

---

\* DROVE, Antonio, *op. cit.*, pp. 31-33.

\*\* *Op. cit.*, p. 72.

llegó a colaborar, lo cual hizo que se aproximase a la producción de películas. Por ejemplo, escribió el guion de *Una crónica de Madrid* (1976), episodio de Alfonso Ungría para la serie *Los libros*, de RTVE, junto a Ángela Ubrueva (la compañera de Antonio Drove, con la que tanto había vivido) y el propio director. La película es un artefacto extraño dentro de la producción de la época, ya que junto a descripciones de Madrid de escritores como Lope de Vega, Castillo Solórzano o Pío Baroja, se mostraba el día a día de algunos madrileños estándar: un ejecutivo fumador, con su querida y sus costumbres; un boxeador a punto de debutar y tres compañeros de piso bohemios que buscan desesperadamente alguien que les deje dinero para llenar la nevera. Y de esa forma, se ve un Madrid con un nuevo costumbrismo, de gimnasios de barrio, de mesones oscuros y de conciertos de *rock* (de Burning, más exactamente). El estilo fragmentario, la presencia de una nueva juventud, rupturista, y el tono contracultural denotaban la mirada de Fernández Bourgón, que en aquel entonces, según testimonios, leía frenéticamente a la generación *beat*.

Con Drove tuvo varios proyectos que no salieron, como una película sobre Durruti y *El corto verano de la anarquía*\*. También trabajó en la investigación previa para *La verdad sobre el caso Savolta* (1978), como certifica Drove tanto en su libro como en la entrevista que *Contracampo* le hizo al estrenar la película\*\*. Drove también cuenta que Bourgón y él idearon un enigmático «Ingenio para la utilización del color en el cine» y luego otro denominado «Ingenio fabulatorio y crítico basado en el *I Ching* en su forma de Artilugio Aleatorio-Oracular-Sapiencial

---

\* *Op. cit.*, p. 75.

\*\* «En la concepción del guion ha sido importantísima la aportación de José Ignacio Fernández Bourgón, con el que he hablado muchísimo, nos veíamos casi cada día. Muchas veces charlábamos de otras cosas, no de cine, pero el contacto con él ha sido fundamental para el guion». En «Nunca estuvimos en el río Mississippi. Entrevista con Antonio Drove», *Contracampo* 12 (mayo 1980), p. 13.

para hacer guiones cinematográficos», y que ambos ingenios fueron usados en la película\*. Después ese artilugio lo perfeccionarían en un «Artificio Gráfico-Colorista para estructurar guiones cinematográficos sin necesidad de palabras inspirado en *La saga de Anatahan* de Josef von Sternberg». Obviamente, de esos artilugios no ha quedado ni rastro, como no quedan rastro de los juegos entre amigos.

En su libro, también Drove cuenta que él y José Ignacio propusieron en 1977 un proyecto a TVE consistente en cuatro documentales sobre cuatro directores: Samuel Fuller, Nicholas Ray, Douglas Sirk y Jacques Tourneur:

Nuestra idea era hacer unos pilotos sobre ellos y su cine esperando que alguno gustara y nos permitiera hacer al director o los directores elegidos una entrevista en persona. Simplemente queríamos presentar fragmentos de películas de estos directores y analizarlos, bien nosotros mismos, estudiando la planificación de algunas secuencias con ayuda de una pizarra donde dibujaríamos la planta del decorado y las diversas posiciones y movimientos de cámara, o bien filmando un diálogo entre nosotros dos sobre características más generales de temas y de estilo, o bien entrevistando a críticos que nos dieran su opinión sobre la obra de estos cuatro cineastas, acompañándolo todo con fotos y rótulos ilustrativos”.

La serie sin embargo no se llegó a hacer, lo que es una pena, pues de haberse realizado se habría convertido en un importante jalón internacional, directamente relacionada con *Cinéastes de notre temps*, de André S. Labarthe y Janine Bazin. Pero estas no fueron sus únicas colaboraciones con cineastas. Como diseñador, realizó los títulos de créditos del cortometraje *El tigre* (Álvaro del Amo, 1979), de *Reproches* (Augusto Martínez Torres,

---

\* *Op. cit.*, p. 95.

\*\* *Op. cit.*, p. 77.

1980), o la presentación de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984). Y también presenció en Estados Unidos el rodaje de *My Kingdom for...* (1985) de Budd Boetticher\*.

Pero pese a todo, a Fernández Bourgón no le interesaba la realización de cine, él buscaba era otra cosa:

Nunca pensó en dirigir o escribir guiones. Su imaginación no le llevaba a la ficción sino a la teoría y análisis de la ficción. Su certero sentido crítico, su energía fuerte, mansa y templada, y su capacidad de asociar ideas abstracta, que en él eran totalmente pasionales y vivas, eran la mejor ayuda para la imaginación del narrador de ficciones\*\*.

Todo ello le llevó al ejercicio de la crítica, aunque es bastante posible que él nunca se autodefiniese como crítico (y que incluso detestara que alguien lo hiciera). Pero de una forma u otra, Fernández Bourgón fue pionero en algo que hoy se tiene como una verdad fundamental: que la crítica no sólo es escribir sobre cine, que se puede ejercer la crítica de muchas y poliédricas formas, con diferentes estilos, incluso con actividades que aparentemente nada tienen que ver con lo que se entiende por crítica. Por ejemplo, atendiendo a su trayectoria, se ve claramente que para él la programación era un trabajo crítico. De hecho, él la llamaba «Crítica activa», es decir, hacer que la crítica no sólo fuese pregonar en un desierto sobre películas invisibles sino crear un eslabón real entre el espectador y la película. Y eso en los setenta significaba posibilitar el visionado de ciertos títulos. Pero además, para Fernández Bourgón programar cine no sólo era proyectar películas sino que había que hacer un trabajo alrededor de ellas, estudiar bien la composición de los

---

\* Aprovechando esa visita le hizo una entrevista que permanecería inédita hasta 1996: «Conversación crepuscular con Budd Boetticher», *Nickel Odeon* nº 4, Otoño 1996.

\*\* *Op. cit.*, p. 73.

programas, qué películas dialogaban mejor entre ellas, escribir hojas de sala que ampliasen la (casi siempre) poca información accesible, carteles, presentaciones, etc. Programar era cuidar el encuentro entre el espectador y la película, para que se pudiese producir el flechazo, o al menos el encuentro. Es decir, programar era hacer crítica. Y así empezó, programando.

Fernández Bourgón fue contratado en el curso 71-72 por la Filmoteca Nacional para hacerse cargo de la elaboración de los folletos y dosieres de la programación, cuando el encargado de la misma era Jos Oliver. Al año siguiente ya se hizo cargo de la elaboración de diversos ciclos. Entre los ciclos que organizó se encuentran los dedicados al cine independiente español (enero 1973), Norman McLaren (enero-febrero 1974), al cine experimental estadounidense (noviembre 1974), al cine *underground* canadiense (mayo 1974) o al cine *underground* alemán (mayo 1974). Pero sobre todo, en 1973, el primer ciclo completo de la obra de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, para el que elaboró hojas de sala de todas las películas, y sobre quienes editó un cuadernito con traducciones de algunos de sus textos, publicado por la Filmoteca\*.

Este cuadernito reviste su importancia, pese a su corta extensión, apenas 32 páginas. Supone una de las primeras recopilaciones de textos de los directores, con textos muchas veces proporcionados por ellos mismos (en las fuentes y agradecimientos se citan hojas ciclostiladas, borradores de presentaciones públicas y hojas de sala, documentos todos ellos que sólo podían provenir del archivo de los directores). Cuando se publicó, sólo existía una monografía de los Straub (la de Richard Roud, publicada en Nueva York en 1972). El cuadernillo se completa con una exhaustiva filmografía, llena de datos (aparecen hasta los autores de las distintas versiones idiomáticas).

---

\* AA.VV., *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet*, Madrid, Filmoteca Española, 1973.

Está claro que el editor y traductor del cuaderno fue Fernández Bourgón, aunque su nombre no aparezca.

A los Straub los conoció personalmente en el Festival de Figueira da Foz de 1974 y desde entonces mantuvieron una extensa correspondencia, llegando a planear un libro sobre ellos que quedó inconcluso por su muerte. Los Straub fueron grandes amigos de José Ignacio, como lo fue también Robert Kramer, al que dedicó varios textos. O Serge Daney, con el que se carteaba. De esta época constan muchísimos textos sin firmar, dispersos en hojas de sala y programas de mano, hoy a veces inencontrables y difíciles de identificar.

Fernández Bourgón abandonó la Filmoteca en 1974, tras una discusión con Florentino Soria debido a la presencia de policía en la sala que la institución tenía en el Cine Infantas (José Ignacio se había radicalizado políticamente al vivir de cerca la Revolución de los claveles<sup>\*</sup>). Como testimonio del malestar de Bourgón con la gestión de Soria encontramos un breve artículo en *Cuadernos para el dialogo*, «Las censuras de la Filmoteca», donde denuncia la arbitrariedad de las decisiones del entonces director de la institución<sup>\*\*</sup>. Poco después encontramos su firma en un ejemplar muy raro: *Prueba de fuerza entre el reformismo y la ruptura*, del Equipo de Estudio (E.D.E.), «colectivo abierto que ensaya establecerse como espacio de comunicación libre», dedicado a la investigación sociológica y a la lucha política desde posiciones marxistas críticas y asamblearias; este era un equipo coordinado por el sociólogo

---

\* «José Ignacio estudió a Proudhon, Bakunin, Kropotkin y toda la literatura libertaria que encontró. Vivió muy de cerca la revolución portuguesa de los claveles y eso acabó de radicalizarlo. Iba tranquilamente por la calle con un pañuelo negro anarquista anudado al cuello. Fuimos juntos a manifestaciones y una vez vivimos una situación muy apurada, acorralados por la policía, entre balas de goma y botes de humo; nos libramos por los pelos. Otra característica de José Ignacio es que era muy valiente», *op. cit.*, p. 75.

\*\* «Las censuras de la Filmoteca», *Cuadernos para el diálogo* n° 154, 10/4/1976, p. 67. Ver aquí, pp. 159-60.



Ignacio Fernández de Castro (un nombre de resonancias míticas en aquellos años, militante antifranquista, exiliado en el París del 68, fundador del Frente de Liberación Popular). El libro, editado en mayo de 1976, pocos meses después de la muerte de Franco, trataba de los dos primeros meses de aquel año. La editorial, en un extraño sistema de coincidencias, era Elías Querejeta Ediciones\*. Como los capítulos no iban firmados, no sabemos cuál fue el fragmento que redactó Fernández Bourgón, que no volvió a aparecer entre los autores del resto de libros del equipo\*\*. En este periodo debió escribir para muchas revistas sobre cine y política, pero el rastro de sus publicaciones es muy difícil de seguir\*\*\*. Este compromiso político no desaparecería nunca, y un ejemplo es este fragmento de la crítica que hizo de una película de los Straub, donde además muestra haber leído a Karl Marx: «El film muestra que no es necesario quemar etapas, que para devolver la tierra a quienes la habitan y trabajan se podría dar un salto sin pasar por la revolución burguesa».

Tras su paso por la Filmoteca, se inició en el diseño gráfico y su labor como programador se orientó hacia los festivales. Pero lo más importante en esa época es que comenzó a trabajar con la distribuidora Musidora, fundada en 1975, que poco después crearía los míticos cines Alphaville. Con Musidora/Alphaville

---

\* Poco después, en 1978, Elías Querejeta produciría la primera película de Emilio Martínez Lázaro, *Las palabras de Max*, protagonizada por Ignacio Fernández de Castro. Es de suponer que Fernández Bourgón la vería.

\*\* Algunos de ellos con títulos tan explícitos como *La clase obrera, protagonista del cambio* (1976), *El hombre mercancía* (1976), *Lucha política por el poder* (1976), *Incentivos económicos y cuadros dirigentes en los países socialistas* (1977) o *Noticia, rumor, bulo: la muerte de Franco. Ensayo sobre algunos aspectos del control de la información* (1976).

\*\*\* En un mensaje personal del 8 de marzo de 2025, Miguel Marías me decía: «sé que me topé con cosas tuyas en lugares bastante extraños o inusuales, tipo revistas no “de cine” que fallecían tras dos o tres números (cuando había suerte), y cuyo mero nombre es difícil recordar, a menudo hace ya 55 años».

comenzó a trabajar en labores de diseño y programando la Sala 5, en la que se celebraron ciclos dedicados al cine histórico de vanguardia y a trabajos en 16 mm y Súper 8. De hecho, tras la primera temporada del cine, se publicó un anuario donde se repasaba su actividad. En la introducción aparecía el listado del equipo, y José Ignacio en el apartado de «Documentación y relaciones con la prensa».

El anuario (publicado en 1979 y que contenía las actividades realizadas en 1977 y 78) era una sucesión de las fichas de las películas que se habían proyectado, un auténtico programa estético y político, con películas militantes chilenas (*Cuando despierta el pueblo* de Andrés Racz o *Los traidores*, del Grupo Cine de la Base), cine clásico (*Mat* de Pudovkin, largometrajes de Jacques Tati) o cineastas muy queridos por Nacho, como Wim Wenders (de quien se proyectaron *Der scharlachrote Buchstabe*, *Im Lauf der Zeit* y *Der amerikanische Freund*).

No tenemos muy claro su intervención en la selección de títulos, aunque es fácil sospechar que fue muy activa. Lo que es indudable es que fue él quien concibió el anuario, por varias razones: la profusión de datos y el rigor de las filmografías o la selección de fragmentos extraídos de la prensa extranjera, por ejemplo. Pero sobre todo se ve en dos ejemplos: en la ficha dedicada a *¿Por qué perdimos la guerra?* (Diego de Santillán, 1978), se incluyen tres fragmentos de obras políticas (de Vernon Richards, Camillo Berneri y de una editorial del diario *Pravda*) y en la de *Der amerikanische Freund* se incluye un texto de Peter Handke sobre Patricia Highsmith, una de las autoras favoritas de José Ignacio. Este pensar el cine desde otro lado, relacionándolo o reflejándolo en otros contextos y disciplinas, es una de las marcas definitorias de Bourgón.

En el anuario también apareció un artículo sobre la película de Marco Bellochio *Matti da slegare* (1975), codirigida con Silvano Agosti, Sandro Petraglia y Stefano Rulli, que en España se estrenó como *Locos de desatar*. En 1976 Anagrama publicó

una traducción del guion con un comentario de Carmen Sáez y un artículo de Manuel González Chávez, «Psiquiatría democrática», sobre el movimiento homónimo italiano. José Ignacio aparece entre los traductores del libro junto a Nina Alejandrino, Javier de Garcillán (el fundador de los cines Alphaville) y Virginia Rubio. Además, la serie inauguraba una colección llamada «Serie Alphaville», que no tuvo continuidad. Dicha película sería citada en su crítica de *Animación en la sala de espera*, de Carlos Rodríguez Sanz y Manuel Coronado.

Como adelantábamos, su implicación en la programación de Alphaville fue mayor cuando se consiguió abrir su Sala 5, dedicada a la proyección de cine marginal e independiente en formatos como el 16 mm o el Súper 8. El listado de ciclos que llevó a cabo, entre 1980 y 1985, es realmente abrumador: cortos de Chantal Akerman, de Wim Wenders, de Werner Schroeter; películas de Robert van Ackeren; películas del Realismo Social alemán de los años treinta (resulta llamativo ese gusto de José Ignacio por el cine alemán) como *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, 1932) o *Berlin Alexanderplatz* (Phil Jutzi, 1931); la primera proyección en España de *Scénario du film Passion* (Jean-Luc Godard, 1982) o un ciclo dedicado al Grupo Odin Teatro.

Pero fue mayor su atención al cine español más alternativo, proyectando películas de Adolfo Arrieta, Celestino Coronado, Els 5 QK's, *Folle... folle... fólleme Tim* (Pedro Almodóvar, 1978) o de Jaime Chávarri *Run, Blancanieves, Run* (1967) y *Ginebra en los infiernos* (1969). También realizó un ciclo de animación marginal española con cortos de Anna Miquel, Miquel Esparbé o Rodolfo Pastor. Aunque quizá su iniciativa más elocuente fuera la denominada «Pantalla Libre». Como se anuncia en el boletín *Noticias Alphaville*, consistía en la proyección de cualquier película que sus autores presentasen:

Todos aquellos que tengan películas en 8 mm, Súper 8 o 16 mm y deseen proyectarlas en estas sesiones, están invitados a hacerlo,

para lo cual les basta con rellenar el formulario de inscripción que hemos puesto a su disposición en el local de Alphaville 5 y que recoge todos los datos que nos son necesarios para su programación: no hay ningún requisito más.

Esto demostraba una filosofía abierta y nada clasista del cine, también una curiosidad sin límites. Esta curiosidad también se aprecia en otras iniciativas que desarrolló en la misma sala: desde una obra de teatro del grupo Astuto Romerales a un desfile de modelos de la boutique Fortunata.

Seguramente el ciclo mas importante que organizó Fernández Bourgón, por la repercusión que tuvo, fue el de Cine independiente americano, que se celebró en el Festival de Valladolid de 1982, donde se presentaron 35 películas, muchas de ellas por primera vez en España, como *Permanent Vacation* (Jim Jarmusch, 1980), *Return of the Secaucus 7* (John Sayles 1980), *Lenz* (Alexander Rockwell, 1980) o *The Loveless* (Kathryn Bigelow, 1982). Pero también películas que a día de hoy permanecen desconocidas, como *Guaguasi* (Jorge Ulla, 1982) o *In Our Water* (Meg Switzgable, 1981). Con motivo del ciclo fue entrevistado en el diario *El País*, donde declaró: «Yo no creo en la producción convencional, ya sea privada o estatal y por eso me parece que esta forma de hacer cine tiene mucho que decir, porque garantiza la libertad de creación y permite aprovechar a tope la imaginación del realizador. Las nuevas formas creativas, la experimentación, sólo pueden salir de aquí», palabras que ahora se nos presentan como un claro manifiesto de su ideario.

El ciclo estuvo acompañado de un libro del mismo título, escrito por él y Fernando Herrero. La publicación tenía una función eminentemente práctica, como dejaban claro los autores en las palabras preliminares: «Queríamos editar un libro que pueda ser utilizado en el futuro por críticos profesionales en una temática apasionante». Cada uno de los autores escribió una parte del libro, Fernando Herrero una introducción al movimiento y

Fernández Bourgón breves análisis (a veces de un párrafo) de los treinta y cinco programas que componían el ciclo. La parte de Bourgón también incluía un cuestionario a los directores y una extensa ficha tanto de la película como de la filmografía de los autores (en un apéndice documental posterior, que el propio Bourgón definía como «la parte más valiosa» del libro).

En estos comentarios (son llamados así en el libro), breves pero brillantes, un gran ejercicio de concisión y de análisis, se hace evidente que la crítica para Bourgón era una disciplina perteneciente a la cartografía: la crítica era un mapa que ayudaba al espectador a transitar por la película. Un ejemplo es el comentario de *Underground USA* (Eric Mitchell, 1980): «Un resumen del argumento podría inducir a pensar que se trata de un film nostálgico, un producto de la moda retro. No es así, la visión de Mitchell es ácida y desgarrada, no siente nostalgia por el mundo de Warhol. Las fiestas que aparecen en el film tienen ese mismo aire aburrido y falso de la fiesta retratada en *Pierrot le fou*. *Underground USA* muestra un mundillo artístico totalmente falso, basado solo en la apariencia». Una profunda crítica telegráfica.

Este ciclo se pudo ver más tarde en el Aula de Cine de la Complutense, sesiones para las cuales Fernández Bourgón diseñó un cartel junto a su íntimo amigo Chema Prado, que ya entonces era el programador de Filmoteca Española. Juntos habían fundado el estudio de diseño Venice.

Dos años más tarde, en 1982, Bourgón empezó a colaborar con el entonces joven Festival de Sevilla, que estaba en su cuarta edición. Ese año, el festival realizó tres retrospectivas, una dedicada a Juanita Reina, otra a Jean-Luc Godard (con ocho filmes) y un panorama de la Vanguardia española, con películas de Pedro Almodóvar, Álvaro del Amo, Adolfo Arrieta, Celestino Coronado y Jesús Garay. Exceptuando el ciclo dedicado a la folclórica, en los otros dos se nota la mano de Bourgón y de Chema Prado. Con motivo de las retrospectivas se publicaron

tres cuadernillos, maquetados por Bourgón y Prado, con filmografías y artículos o entrevistas extraídas de la prensa. En el caso de Godard, el artículo introductorio y las reseñas de las películas eran obra de Miguel Marías. A Godard lo habían entrevistado Marías y Bourgón (junto a Jos Oliver) para el número 11 de *Casablanca*\*.

En el cuaderno dedicado a la Vanguardia española, la introducción, mucho más somera, llevaba el título de «Cine de vanguardia español. La esperanza de un cine». Aparecía sin firma, pero se notaba la mano de Bourgón:

El cine español está a punto de desaparecer [...] Ante esta situación es importante señalar la existencia de unos realizadores que hasta ahora han permanecido en la penumbra de los canales habituales de producción y distribución, que llevan años jugando a ser francotiradores y que a lo mejor resulta que hoy por hoy son la gran esperanza de un cine que, entre otras cosas, se mueve por puro anquilosamiento. No se puede desarrollar un cine, sea el que sea, sin que se acepte su vanguardia, sin que se den probabilidades a aquellos que pretenden buscar nuevos cauces de expresión, y esto es lo que nos ha ocurrido a nosotros.

Este texto es importante pese a su brevedad pues demuestra la voluntad de intervenir en todos los aspectos del cine. La cinefilia no puede ser una actitud pasiva, sino que tiene que aspirar a cambiar el sistema de la cultura. Por eso, en mucho de los textos de Fernández Bourgón encontramos referencias a la economía, a los presupuestos de los festivales o de las películas, y a las políticas culturales (e incluso municipales) que hay detrás de ciertas iniciativas. Prueba de ello es un artículo que publicó en *Casablanca*: «XI Festival Film International de Rotterdam.

---

\* MARÍAS, Miguel; FERNÁNDEZ BOURGÓN, José Ignacio y OLIVER, Jos, «A vueltas con Godard», en *Casablanca* n° 11, noviembre 1981, pp. 39-48.

Lo que la función pública española tendría que aprender de la función pública holandesa»\*.

En la biografía que se incluía en la publicación póstuma que dedicó a Fernández Bourgón Filmoteca Española, se informaba de que «también colaboró con el Festival de Alcalá de Henares», pero no hemos encontrado pruebas documentales de esta colaboración en los catálogos del festival de los años ochenta.

Donde empezó a escribir regularmente fue en la publicación de los míticos cines Alphaville, *Noticias Alphaville*, en cuya puesta en marcha se implicó especialmente. Bourgón diseñaba los carteles de las películas que Musidora (la distribuidora de los cines Alphaville) estrenaba\*\*, por lo que es fácil deducir que también diseñaba el boletín y que incluso elegía los contenidos. Es en la publicación de *Alphaville* donde nos podemos hacer una idea de lo que era la crítica de cine para él: algo directamente ligado a la experiencia del visionado, y una fuente de información que ampliase los conocimientos del espectador. De esta forma, se observa que cada escrito suyo (normalmente breves) escondía una cantidad extrema de trabajo, de correspondencia con cineastas, asociaciones, archivos, viajes, lecturas de revistas extranjeras... De ahí algo que siempre fue admirado en su trabajo: el extraordinario rigor de sus fichas cinematográficas y de sus filmografías (suyas son, por ejemplo, las fichas del mítico libro *Práctica fílmica y vanguardia artística en España*, de Eugeni Bonet y Manuel Palacio). También diseñó los catálogos de los ciclos «Anémic Cinéma. La experimentación en el cine», que se celebraron en Conde Duque en 1982 y 1983.

Asimismo, para el sello Alphaville diseñó los libros *Del caminar sobre hielo* de Werner Herzog, publicado en 1981, y la traducción

---

\* *Casablanca* n° 15, marzo 1982. Ver aquí, pp. 190-7.

\*\* Como por ejemplo los dos preciosos carteles del reestreno de *À bout de souffle* y de *La Femme qui pleure* con ilustraciones de Fuencisla del Amo, su pareja en esos años.