Los "Nuevos Cines" en España

Ilusiones y desencantos de los años sesenta

Editores: **Carlos F. Heredero**
José Enrique Monterde

Autores: Ramón Alquézar i Aliana
Jesús Angulo
Carmen Arocena
Alberto Bermejo
Núria Bou
Quim Casas
José Luis Castro de Paz
Juan Miguel Company
Roberto Cueto
Carlos F. Heredero
Luis Fernández Colorado
Ángel Fernández-Santos
Domènec Font
Diego Galán
Jesús García de Dueñas
José Vicente García Santamaría
Concha Gómez
Román Gubern
Javier Hernández
José María Latorre
Carlos Losilla
Juan Antonio Martínez-Bretón
José Enrique Monterde
Manuel Palacio
Carmen Peña
Ruth Pombo
Ángel Quintana
Esteve Riambau
Eduardo Rodríguez Merchán
José Luis Sánchez Noriega
Antonio Santamarina
Marta Selva
Casimiro Torreiro
Josep Torrell
Núria Vidal
M. Vidal Estévez
Francesc Vilallonga
Antonio Weinrichter
Santos Zunzunegui

Festival Internacional de Cine de Gijón

IVAC La Filmoteca
INSTITUT VALENCIÀ DE CINEMATOGRAFIA RICARDO MUÑOZ SUAY

CENTRO GALEGO DE ARTES DA IMAXE

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA
FILMOTECA DE ANDALUCÍA

FilmotecaEspañola

Carlos F. Heredero / José Enrique Monterde

Los "Nuevos Cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta / Carlos F. Heredero / José Enrique Monterde.

1ª ed. – – Valencia: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay; Festival Internacional de Cine de Gijón, Centro Galego de Artes da Imaxe, Filmoteca de Andalucía, Filmoteca Española, 2003.

544 pp.: il. 24 cm – –

I.S.B.N.: 84 -

1. Cinematografía

1. Título

© De esta edición — Institut Valencià de Cinematografia
Ricardo Muñoz Suay
Festival Internacional de Cine de Gijón
Centro Galego de Artes da Imaxe
Filmoteca de Andalucía
Filmoteca Española

Edita — Institut Valencià de Cinematografia
Ricardo Muñoz Suay

Edición — Carlos F. Heredero
José Enrique Monterde

Fotografía de portada — *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964)

Fotografía de contraportada — *Cada vez que...* (Carles Durán, 1967)

Fotografías — Filmoteca española
Institut Valencià de Cinematografia
Ricardo Muñoz Suay
Carlos F. Heredero
Santi Hernández

Diseño de Portada — Ibán Ramón Rodríguez

Diseño y maquetación — Santi Hernández

I.S.B.N. — 84 -

Depósito Legal — V - 4 - 2003

Impresión — Gráficas Papallona Soc. Coop.
96 / 357 57 00

Impreso en España — Noviembre de 2003

Agradecimientos

A **José Luis Cienfuegos, José Antonio Hurtado** y **Jaime Pena**, infatigables impulsores de un proyecto programático a largo plazo (la revisión y el estudio actualizado de los "nuevos cines" de los años sesenta), que alcanza con este libro su tercer fruto y que no podría desarrollarse sin su esfuerzo personal y sin la paciencia que derrochan con nosotros.

A **todos los compañeros** que han escrito, porque son ellos y sus textos los que verdaderamente dan cuerpo y entidad al presente volumen.

A **Gonzalo Fernández Merayo** (Filmoteca Española) y a la **Cooperativa "Drac Magic"** (Barcelona), por sus eficaces gestiones y su permanente disponibilidad para localizar algunos vídeos de películas que así pudieron ser revisadas por los autores de los textos.

Al **Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay**, que nos ayudó a buscar documentación y fotografías; y a la **Biblioteca de la Generalitat de Cataluña**, que nos prestó algunos libros de valiosa consulta.

A **Miguel Soria** y **Alicia Potes**, porque nos ayudaron a buscar –desde la Filmoteca Española— la mayor parte de las fotos que ilustran este libro y porque gestionaron, con amistosa diligencia, la reproducción de las copias correspondientes.

A **Santi Hernández**, batallador incansable que ha puesto lo mejor de su profesionalidad y su mayor esfuerzo (en esta ocasión, más que nunca) para dar orden visual y formato editorial a los textos originales.

A **Susana Hernández,** cuya ayuda permanente en el campo de la documentación ha supuesto, de nuevo, un respaldo de gran utilidad.

Sumario

11 **Introducción**
En los límites de lo posible
José Enrique Monterde

15 **Del concordato al desarrollismo**
El franquismo entre 1953 y 1967
Ramón Alquézar i Aliana

29 **Los antecedentes (1951-1962)**
El cine español de los años cincuenta
Jesús Angulo

53 **La legislación que hizo posible el NCE**
Entrevista con **José María García Escudero**
Esteve Riambau

69 **El forcejeo entre censura y reformismo**
¿La primera apertura?
Román Gubern

79 **A la deriva por el Cabo de Buena Esperanza**
Travesías por unos cursos de la EOC
Jesús García de Dueñas

103 **La recepción del "nuevo cine"**
El contexto crítico del NCE
José Enrique Monterde

121 **A medias palabras con los ojos abiertos**
La temática social en el Nuevo Cine Español
Roberto Cueto

137 **En la estela de la modernidad**
Entre el Neorrealismo y la *Nouvelle Vague*
Carlos F. Heredero

163 **La Escuela de Barcelona**
De su contexto histórico
Juan Antonio Martínez-Bretón

175 **D'un temps, d´un país y de un cine anfibio**
Sobre la Escuela de Barcelona
Domènec Font

195 **Jinetes en la tormenta: In memoriam**
Cine español: 1967-1973
M. Vidal Estévez

215 **Epílogo: ¿Qué fue de los "Nuevos Cines" españoles?**
La trayectoria posterior de sus protagonistas
Francesc Vilallonga

ENTREVISTAS

233 Vicente Aranda
El artista detrás de su obra
Antonio Weinrichter

249 Mario Camus
La generación de la conversación
José Luis Sánchez Noriega

261 Julio Diamante
Las huellas del compromiso
Luis Fernández Colorado

271 Antxon Eceiza
El cine de la raigambre
Jesús Angulo

287 Joaquim Jordà
Una mirada diferente entre la razón y la percepción
Ruth Pombo

303 Basilio M. Patino
Contra los tópicos
Casimiro Torreiro

319 Miguel Picazo
El reverso de la España idealizada
Javier Hernández

333 Pere Portabella
El estilo del productor y la reflexión del director
Quim Casas

343 Francisco Regueiro
Resistencia frente a la censura
José Vicente García Santamaría

355 Carlos Saura
La pasión de explorar nuevos caminos
Concha Gómez

369 Gonzalo Suárez
La imaginación frente a la realidad
Alberto Bermejo

TEXTOS SOBRE PELÍCULAS

385 **El buen amor**
Destellos de modernidad
Diego Galán

389 **Del rosa al amarillo**
De la pérdida y la resignación
Marta Selva

393 **El próximo otoño**
Sentimientos y realismo crítico
Carmen Arocena

397 **Young Sánchez**
La fisicidad de los sentidos
Eduardo Rodríguez Merchán

403 **Llegar a más**
Retrato de un tiempo angosto y sombrío
Ángel Fernández-Santos

407 **La tía Tula**
Un alma llena de cuerpo
Juan Miguel Company

411 **Tiempo de amor**
Los sufrimientos de la mujer
Manuel Palacio

415 **La caza**
Mirada distante, mirada cercana
Santos Zunzunegui

419 **Nueve cartas a Berta**
Sin remedios, sin facturas...
José Luis Castro de Paz

423 **La busca**
Referentes literarios y ensayismo histórico
Carmen Peña

429 **Fata Morgana**
De Londres a Barcelona
Carlos Losilla

433 **Noche de vino tinto**
Crónica nocturna
Núria Vidal

437 **Cada vez que...**
Cine pensado en libertad
Núria Bou

441 **Dante no es únicamente severo**
Spleen en Barcelona
Àngel Quintana

445 **Ditirambo**
En la senda de la provocación
José María Latorre

449 **Nocturno 29**
La primera película política del estado español
Josep Torrell

TEXTOS Y DOCUMENTOS

455 ¿Un nuevo cine español?
José Luis Guarner

457 Para una autocrítica
Carlos Saura

459 Cine joven español, parada y fonda
Ramón G. Redondo

462 Del nuevo cine español
Juan Tubau

465 EOC 64
Alfonso Guerra

467 Dos o tres cosas que sé de nosotros
Santiago San Miguel

472 Nacimiento de una escuela que no nació
Ricardo Muñoz Suay

473 Salida de la Escuela
Ricardo Muñoz Suay

474 Nuevo cine español, Joven cine español
Vicente Molina Foix

478 ¿Adónde va el cine mesetario?
Enrique Vila Matas

481 El llamado 'cine mesetario'
Ángel Fernández-Santos

485 **Diccionario**
Quién fue qué dentro de los "nuevos cines" españoles
Antonio Santamarina

511 **Bibliografía**

517 **Los autores**

525 **Índice onomástico**

533 **Índice de películas**

Introducción
En los límites de lo posible

José Enrique Monterde

Si aceptamos que el variopinto movimiento de los "nuevos cines" encarnó, en la encrucijada de las décadas de los años cincuenta y los sesenta, la plenitud de la modernidad cinematográfica, abierta por la trayectoria de un conjunto dispar de propuestas individuales una década antes, el supuesto reflejo en España de aquel movimiento debería haber significado la asunción desde nuestra cinematografía de los principios esenciales de esa modernidad, más allá de las constricciones contextuales que indudablemente caracterizaban a la sociedad española en su acogida del "nuevo cine".

El primero de esos principios básicos se situaba en la órbita del llamado cine "de autor" y el segundo en las diversas concepciones que correspondían al progresivo predominio de los aspectos discursivos sobre la primacía de la "historia" característica de la transparencia diegética del cine clásico, llámense teorías de la "puesta en escena", "cine de poesía" o cualquier otra forma de "opacidad" fílmica. No olvidemos que tales principios se inscriben en la doble dinámica de la emergencia diferencial de la subjetividad (derivada de la crisis del "yo" en la sociedad industrial y de masas) y de la radical conciencia lingüística que configura las más variadas manifestaciones de la modernidad en las diversas artes contemporáneas.

Partiendo de esas consideraciones —sin lugar aquí para un desarrollo más detallado[1]— podemos preguntarnos si acaso el estudio del "nuevo cine" desarrollado en España se puede fundamentar en alguna "política de autor" o sí podemos establecer unas trazas específicas desde el punto de vista narrativo o formal; es decir, unas formas de discursividad con rasgos autóctonos suficientemente definibles. En realidad, sólo desde la contestación positiva a semejantes cuestiones podrían "homologarse" las dos esenciales manifestaciones españolas del "nuevo cine" bien con movimientos predecesores como la *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema* o el *New*

[1] Véase: Monterde, José Enrique. "Los orígenes del cine moderno", en: Monterde, José Enrique; Riambau, Esteve (eds). *Historia General del Cine. Vol. IX: Europa y Asia (1945-1959)*, ed. Cátedra, Madrid 1996

American Cinema, bien con otros coetáneos en los más variados lugares de Europa primero y del resto del mundo después. De no poder contestar positivamente a esas cuestiones, deberíamos deducir que los "nuevos cines" españoles tuvieron mucho de mimetismo, de adopción de alternativas foráneas, todo lo más cruzadas con ciertas tradiciones propias, por supuesto venidas de más allá del campo estrictamente cinematográfico.

Ahora bien, la segunda opción —en menoscabo de una original contribución española a la oleada internacional del "nuevo cine"[2]— no significa una disminución del interés de esas manifestaciones españolas, en la medida en que resultan reveladoras de las específicas condiciones bajo las cuales la renovación cinematográfica debía acaecer en España. De hecho, el "nuevo cine" en España —en su doble expresión como explícito Nuevo Cine Español (NCE) y como Escuela de Barcelona (EB)— responde a muchas de las características del conjunto de los "nuevos cines", teniendo su mayor déficit precisamente en lo que podríamos entender como su sustantividad estética y su trasfondo teórico.

Como en tantos otros lugares, el "nuevo cine" estuvo auspiciado en España por la conjunción de una necesidad y una posibilidad. La necesidad de renovar la desgastada industria cinematográfica española, tanto en su nómina de artífices (directores, guionistas, fotógrafos, productores, intérpretes, técnicos, etc.) como en sus obsoletas estructuras de producción y comercialización (por ejemplo en el mercado exterior) o en su significación cultural dentro y fuera de nuestras fronteras (caso de la asistencia a festivales internacionales). Para ello se usaron las plataformas habituales (escuela de cine, revistas especializadas, cine-clubs, etc.) por parte de aquellos que desde el Estado —como en la mayor parte de países— podían posibilitar la renovación mediante medidas legislativas, ayudas a la producción, promoción internacional, etc.

La salvedad hispana vendría dada, en todo caso, por la naturaleza autoritaria del Estado español y por el hecho de que la obsolescencia de la industria nacional estaba especialmente agudizada y se reflejaba amargamente en la entidad de sus productos, en la perennidad de ciertos modos, géneros y fórmulas que se limitaban a complacer a determinados sectores del público, pero descreían a otros de cualquier consideración cultural del fenómeno cinematográfico en su versión española. Tal vez en la incapacidad —o imposibilidad— de generar un nuevo público, ése que podríamos definir como de "arte y ensayo", dispuesto a sostener intelectualmente al movimiento de renovación, encontraríamos uno de los grandes lastres del NCE y la EB (de

[2] Probablemente salvo en el caso de Carlos Saura o Basilio M. Patino y de un epígono del NCE como Víctor Erice, difícilmente podríamos aplicar respecto a los cineastas surgidos en esos tiempos una "política de autor" respaldada por un cierto "estilo" personal expresado a través de una trayectoria amplia, sin que eso desmerezca los logros concretos de muchos de sus compañeros, tanto en los iniciales años sesenta como en su problemáticas filmografías posteriores. De hecho, incluso cineastas tan valiosos como Vicente Aranda, Francisco Regueiro, Gonzalo Suárez o Joaquim Jordà —por citar algunos ejemplos— no confirmaron esa valía hasta tiempos muy posteriores al de los "nuevos cines".

hecho esta última circuló por los nacientes circuitos de "arte y ensayo"); pero sin duda esa incapacidad no provenía tanto de las insuficiencias de nuestros jóvenes cineastas como de la imposibilidad de crear un público de la nada, un público que no podía equipararse al de otros países cuando la censura (política o comercial) escamoteaba a su conocimiento buena parte de las obras fundamentales de la modernidad. Conociendo poco menos que de oídas —o sólo por parte de algunas privilegiadas capillitas— los films de Antonioni, Visconti, Bergman, Bresson, Dreyer, Mizoguchi o Buñuel (por no hablar de los Godard, Anderson, Pasolini o Straub), alejados de cualquier consenso social sobre el valor "cultural" del cine, ¿cómo iba a generarse un público capaz de acompañar la singladura del "nuevo cine" en España? Ya José Mª García Escudero —director general de Cinematografía y considerado por muchos como "padre" de un NCE que hundía sus raíces en el espíritu de las Conversaciones de Salamanca (1955)— era consciente de ello y algunas de sus medidas se encaminaban hacia ese objetivo, pero de forma insuficiente y superficial, puesto que si bien el gobierno franquista estaba relativamente de acuerdo en asumir una cierta "apertura" cinematográfica, ésta debía transcurrir dentro de un "orden" tan restrictivo como asfixiante.

Sin rechazar la necesidad de renovación cinematográfica, el Estado franquista no estaba dispuesto a renunciar a la idea central de su política cinematográfica: el mantenimiento subordinado de la industria de producción mediante una censura castradora y un proteccionismo debilitador, correspondiente al perfil paternalista de la dictadura franquista, distribuidora de premios y castigos. De ahí la idea, no del todo incorrecta, de un NCE auspiciado por el poder franquista en pleno travestismo y de una EB tolerada por su esoterismo respecto a la realidad española entendida en primer grado.

Claro que los cineastas más hábiles y de mayor talento fueron capaces de hablar de esa realidad desde diversos planos de reflexión: sobre el peso del pasado histórico en el presente (*La caza*), sobre el malestar del vivir bajo el franquismo (*Nueve cartas a Berta*, *Nocturno 29*), sobre los espejismos del éxito para los jóvenes (*Los golfos*, *Young Sánchez*, *Llegar a más*, *El espontáneo*, *Brillante porvenir*, *El último sábado*) y los viejos (*Juguetes rotos*), sobre la pervivencia de costumbres y represiones anacrónicas (*La tía Tula*, *La niña de luto*), sobre las dificultades del "despertar" sexual (*El buen amor*, *Del rosa al amarillo*, *Tiempo de amor*, *El próximo otoño*), sobre las nuevas formas de vida más o menos "cosmopolitas" (*Fata Morgana*, *Dante no es únicamente severo*, *Cada vez que...*), etc.

Cierto es que la "renovación" no se planteó tanto contra los viejos exponentes del cine franquista, sino que muchas veces parece que para el franquismo los cineastas "a superar" fuesen el puñado de disidentes de los cincuenta (Bardem, Berlanga, Fernán-Gómez, Ferreri,...), una generación con dubitativos lazos de conexión con el NCE; cierto es que la actitud ministerial fue muy distinta en relación al uso del NCE para alcanzar algún prestigio internacional o respecto a su promoción en el mercado

interno; cierto es que el NCE fue efímero, en cierto modo guillotinado por ese mismo Estado que lo auspició y luego le dejó en su caída libre, mientras que la EB se autoconsumió en sus propias contradicciones y narcisismos; cierto que ni el NCE ni la EB supieron encontrar —o crear— su público; cierto que... Pero aún y así no podemos despreciar el inmenso esfuerzo, las enormes ilusiones de un puñado de jóvenes cineastas que creyeron estar en el momento oportuno con el bagaje necesario y que luego se han visto —en la mayoría de casos— lanzados a una supervivencia difícil.

Del concordato al desarrollismo

El franquismo entre 1953 y 1967

Ramón Alquézar i Aliana

Analizar un período histórico o la evolución de una formación social con el encorsetamiento de unos límites cronológicos siempre resulta una tarea difícil. No hay ninguna duda de que los hitos cronológicos son puntos de referencia ineludibles en el análisis de la Historia, pero también es cierto que éstos sólo son elementos referenciales en los que hay que inscribir una reflexión teórica más dilatada temporalmente.

En todo caso, al hacer un análisis del franquismo entre 1953 y 1967, pensamos que, por sí solos, no identifican la etapa franquista (1939-1975), pero sí que son harto significativos. Nos explicaremos. En agosto de 1953, el Estado franquista firma el Concordato con el Vaticano. En septiembre del mismo año, la administración republicana de Estados Unidos (Eisenhower) y España acuerdan un Tratado de Cooperación y Amistad válido por diez años. Es decir, un poder ideológico-espiritual como es el Vaticano y otro poder mundial fáctico, los EEUU, avalaban la legitimidad de una dictadura que se había consolidado a través del exterminio sistemático, del exilio forzado de los republicanos y de la ejecución o encarcelamiento interior de todos sus opositores.

Si 1953 representa la homologación fáctica de la dictadura franquista, el año 1967 coincide con el fracaso del modelo económico desarrollista español, el de la Planificación Indicativa, y con el inicio de una doble crisis política y económica. La política será solventada tanto por la marmórea capacidad de supervivencia del franquismo como por la coyuntura derivada de la Guerra Fría y la incapacidad de la oposición anti-franquista exterior e interior. La incapacidad de la oposición interior —aún reconociendo su sacrificio heroico en la lucha anti-franquista— se reveló palmariamente en el hecho de que el dictador murió —y tenía total capacidad legislativa— sin haber modulado ninguno de los contenidos jurídicos de un régimen dictatorial. Afirmamos esto de manera rotunda para desautorizar análisis sobre los posibles meandros ideológico-políticos del franquismo. Y también para desmantelar cualquier teoría que avale (que las ha habido notorias) que el ocaso del franquismo posibilitó la transición hacia la democracia. Nada más lejos de la realidad. La transición hacia la

Dwight D. Eisenhower.

democracia fue posible gracias a la contribución de toda la historia de la resistencia antifranquista. Dicho de otra manera, la actual democracia formal de la monarquía constitucional y parlamentaria española no hubiera sido posible sin la actuación sistemática —aunque dividida— de toda la resistencia plural anti-franquista.

En la etapa cronológica del franquismo que nos incumbe, cabe reseñar que la legitimación de la Dictadura tuvo etapas previas, tales como los créditos económicos concedidos por Estados Unidos en 1948 —era la reparación de la exclusión de España al Plan Marshall, marginación ejemplarmente expresada en el film de José Luis García Berlanga *Bienvenido, Míster Marshall* (1952)—, y también en la admisión del Estado franquista en la Organización Mundial de la Salud y en la Unesco (1952). Con otras palabras, el revocamiento por la ONU de las sanciones diplomáticas contra el régimen franquista de 1950 ya consolidó —en el contexto de la Guerra Fría— la dictadura del General Franco.

Pero retornemos a la etapa cronológica que nos atañe: el Estado franquista acabó consolidándose con el ingreso en la ONU en 1955 (era un aval más legítimo, universal, que el concedido, particularmente, por el Vaticano y Estados Unidos en 1953). Hay que especificar que, ilusoriamente, la admisión de España en la ONU (1955) fue juzgada como una victoria de las fuerzas anti-franquistas —sobre todo por el PCE— sin advertir que el reconocimiento internacional de la dictadura supuso una transacción entre las dos superpotencias (EEUU y la URSS) para que ingresaran en sus bloques algunos de las Estados que estaban bajo la dependencia de su órbita político-estratégica.

Esta legitimación del franquismo se corroboró con su admisión en la Organización Europea de Cooperación Económica en 1959, el mismo año que se impuso el Plan de Estabilización Económica que pretendió enjugar todos los desmanes de la política económica autárquica de 1939 a 1957. El Plan de Estabilización Económica de 1959 si bien representa la inserción de España en el contexto del mercado económico mundial —otra legitimación del franquismo— supuso el primer gran éxodo laboral de parte de la población española. Las draconianas condiciones impuestas por el

Bienvenido, Míster Marshall **(Luis García Berlanga, 1952).**

Fondo Monetario Internacional (1957) y la OECE (1959) supusieron tanto una reconversión drástica de la política monetaria del franquismo (la peseta se tuvo que adecuar a una valoración fija del dólar) como del cambio de la estructura económica.

Pero retornemos a 1953. El 27 de Agosto de este año, el Ministro de Asuntos Exteriores de España, Alberto Martín Artajo, suscribía en Roma, con la Santa Sede, el Concordato. Es cierto que ello suponía el reconocimiento del régimen dictatorial franquista y así fue presentado, como el haber de un Estado, el franquista, hasta entonces proscrito. No hay ninguna duda de que el franquismo capitalizó política e ideológicamente este acuerdo, pero también es innegable que el gran beneficiado fue el Vaticano. Del contenido del Concordato se desprendía que la Iglesia española tendría presencia omnímoda en todas las áreas de la Enseñanza (incluida la universitaria), que sería legitimada la religión católica como única y oficial, que todo el entramado múltiple de la enseñanza de las instituciones religiosas estaría exenta de cualquier gravamen fiscal. En definitiva, el concordato del 27 de Agosto de 1953 entre España y el Vaticano representó un éxito de la homologación y aceptación de la dictadura franquista, pero, a su vez, comportó unos beneficios para un Estado —el Vaticano— inimaginables en la sociedad europea contemporánea. No inventamos nada: todos los detalles del Concordato están lúcidamente analizados (al margen de las Historias generales sobre el franquismo) en un reciente artículo de Hilari Raguer[1].

[1] *L'Avenç*, nº 280, Barcelona, mayo 2003.

Juan XXIII.

Por lo que concierne al Tratado, o tratados, de Cooperación y Amistad firmados con Estados Unidos en septiembre de 1953 no nos queda más que afirmar que representaron la garantía jurídica de la pervivencia del franquismo. Esto significaba la consolidación del régimen dictatorial, pero, al unísono, conllevó el recorte de la soberanía; las bases militares aéreas y navales teóricamente eran de utilización conjunta, pero la administración de justicia española no tenía ninguna capacidad de intervenir en los delitos posibles cometidos por militares estadounidenses. Es el principio de la extraterritorialidad que siempre concluye con los recortes de soberanía del Estado subordinado, tal como ha explicitado lúcidamente el profesor Ángel Viñas en su libro *Los pactos secretos de Franco con Estados Unidos*[2].

Este alineamiento militar (que tuvo pocas contraprestaciones militares y económicas por parte de Estados Unidos si seguimos la tesis de Ángel Viñas) incondicional, opaco y subordinado conllevó graves riesgos para la integridad física del conjunto de la población española. No exageramos: a raíz del ingreso de España en la ONU (diciembre de 1955), el entonces embajador español en dicho organismo tuvo que escuchar las admoniciones y veladas amenazas de su homólogo soviético en el sentido de que la Unión Soviética consideraba a España como un objetivo militar a partir de que el territorio español almacenaba armas nucleares (lógicamente propiedad de los Estados Unidos) susceptibles de ser utilizadas contra la URSS y todos los Estados componentes del Pacto de Varsovia. Si esto no fuera suficiente, en enero de 1966, en un accidente, un bombardero nuclear estadounidense "perdió" dos bombas en los aledaños de la playa de Palomares (Almería), incidente que la dictadura pretendió que fuese interpretado como algo anecdótico y trivial, pero que alarmó considerablemente a la amordazada opinión pública española e internacional.

De todas maneras, los tratados con el Vaticano y con Estados Unidos sólo suponían acuerdos bilaterales entre Estados. Lo que supuso la "legalización" de la dictadura franquista fue su admisión en la ONU (1955).

[2] Ed. Grijalbo, Barcelona 1981.

Representaba el olvido de las anteriores sanciones diplomáticas, de 1946, decretadas por este mismo organismo internacional y, a la vez, conllevaba la legitimación internacional del franquismo. Pero la aceptación institucional de la dictadura iba acompañada de graves distorsiones económico-sociales internas. Hasta 1952 siguieron vigentes las cartillas de racionamiento que implicaban la limitación del consumo de productos alimenticios por unidad familiar. Hecha la ley, hecha la trampa; las cartillas de racionamiento y el subsiguiente coto de precios a los productos alimentarios básicos comportó una de la etapas más negras del *agiotage* y del estraperlo de la España contemporánea, tal como ha demostrado Martí Gómez en *La España de estraperlo*. No cabe ninguna duda: según datos oficiales, el PIB de 1953 sólo equivalía —en números absolutos— al de 1936. La Guerra Civil había acabado en 1939; ello implica, como mínimo, dos reflexiones: a) el estado franquista fue un elemento inútil en la recuperación económica; b) este desastre macroeconómico sólo puede explicitarse a través de la realidad económica cotidiana. El estraperlo, economía sumergida, paliaba, con un fraude tolerado y beneficioso para toda la jerarquía franquista, las disfunciones de la paranoia económica autárquica.

Ahora penetramos en una disquisición derivada de la existencia del racionamiento y de la existencia paralela del estraperlo. No supone ninguna novedad. El racionamiento y el estraperlo son elementos que definen la corrupción. Y una dictadura —como lo fue la franquista— se sostiene, entre otras razones, por la masificación social, lógicamente sólo entre los adictos al sistema de la corrupción. Corrupción y dictadura son un binomio suficientemente estudiado por la ciencia política. A su vez, la corrupción económica se vio acompañada por la cuota que hizo Franco de la distribución de las carteras ministeriales, sobre todo a partir de 1951. Los ministerios sociales (Trabajo, Obras Públicas, Vivienda y Agricultura) destinados a los falangistas; Asuntos Exteriores y Educación a los "inexistentes" demócrata-cristianos; y Justicia a los tradicionalistas.

De todas maneras, al margen del beneplácito exterior —son las democracias occidentales las que permiten la continuidad del franquismo—, el éxito de la dictadura se basó en la práctica de un exterminio directo e indirecto. Directo, pues ya en los inicios de la Guerra Civil (antes de que Franco asumiera los poderes omnímodos) los sublevados contra la República desencadenaron matanzas atroces en el marco geográfico donde triunfaron. Sólo cabe recordar Sevilla, Zaragoza, Badajoz, Galicia, León, etc. para corroborar el carácter exterminador de un régimen que nació asesinando (1936) y murió de la misma manera (1975). El exterminio indirecto —invisible— es el del exilio. Quinientas mil personas marcharon obligadas por los avatares de la Guerra Civil a otros Estados. No hace falta recordar la magnitud que esta pérdida cultural, científica, laboral y humana supuso para el conjunto de la sociedad española. El éxodo republicano fue un lastre del que difícilmente —y escribimos en 2003— se pudo recuperar la sociedad española.

En cuanto a la oposición, hay que distinguir entre las actividades de la oposición interior y de la exterior. Ésta, paulatinamente, pierde peso específico. En todo caso, marca y articula las directrices estratégicas (las más de las veces ineficaces, porque los dirigentes políticos del exterior tenían una visión voluntarista y distorsionada de la realidad española) para las bases militantes de la oposición interior. Oposición interior que ya en la segunda mitad de los años cincuenta había perdido la concurrencia de los partidos nacionalistas históricos. Esquerra Republicana de Catalunya había quedado desmantelada en 1946; el Partido Nacionalista Vasco se dedicaba a preservar la identidad euskera en el exterior —sobre todo en Latinoamérica—, pero apenas tenía incidencia en la oposición del interior, desconectado como estaba del Movimiento Obrero español, en general, y del vasco, en particular, hegemonizado éste por la Unión General de Trabajadores. En todo caso, el fracaso de la consigna de la huelga general pacífica (1959) lanzada por el Partido Comunista de España (pero aceptada por otras fuerzas políticas y sindicales) representó una muestra evidente de esta desconexión entre el voluntarismo maximalista de la oposición exterior y la cruda realidad de las penurias y limitaciones que padecía la oposición interior. Esta dicotomía queda diáfanamente reflejada en las memorias de Jorge Semprún[3] y en la *Memoria insumisa. Sobre la dictadura de Franco*, de Nicolás Sartorius y Javier Alfaya[4].

El único éxito —y aún moderado— que pudo lograr la oposición exterior (con la presencia de fuerzas políticas y personalidades del interior de España) fue el Congreso de Munich (1962), el tildado "Contubernio de Munich" por parte de la dictadura. En él, a grandes rasgos, se abogó por una transición moderada y pacífica a la democracia apelando también a la necesaria sustitución de Franco. En todo caso, no deja de ser sorpren-

[3] *Autobiografía de Federico Sánchez*, ed. Planeta, Barcelona 1977.
[4] Ed. Espasa, Madrid, 1999.

dente que las fuerzas de la oposición anti-franquista que concurrieron en Munich vetasen la presencia orgánica y personal de los comunistas, ya que éstos, precisamente, desde 1956 y con la consigna de la Huelga General Pacífica postulaban una salida de la dictadura que no difería sustancialmente de lo que se preconizó en Munich. Afirmábamos que era sorprendente esta exclusión, pero quizás no lo fue tanto. En 1962 persistían los parámetros ideológicos de la Guerra Fría (aunque erróneamente, se haya escrito que esta fecha ya coincide con la etapa de la coexistencia pacífica) y en ellos se descartaba cualquier homologación democrática de los comunistas, considerados, globalmente, como continuistas de la dictadura soviética. A pesar de que se produjo casi un monopolio de la acción comunista contra el franquismo, ésta resistencia ideológica a aceptar la homologación democrática del plural del comunismo español perduró hasta la etapa de la transición democrática.

La respuesta de la dictadura franquista al "Contubernio de Munich" fue contundente, pero a la vez reveladora de la distinción que ésta hacia de sus opositores. Mientras que los comunistas y el sindicalismo clandestino seguían recibiendo duras penas de prisión, los participantes —y no minimizamos la represión que padecieron— sólo tuvieron que pechar con sanciones económicas y penas de destierro. Aunque impenitente en sus objetivos dictatoriales, el franquismo siempre supo distinguir entre la oposición revolucionaria política y sindical (Partido Comunista de España, Partit Socialista Unificat de Catalunya, Frente de Liberación Popular, Front Obrer de Catalunya, Confederación Nacional del Trabajo, Unión General de Trabajadores, etc.) y la moderada-posibilista, integrada por élites intelectuales y profesionales. Mientras aquélla tenía capacidad de movilización social (no digamos colectiva, pero sí notoria y combativa), ésta vivía desvinculada de las reivindicaciones y de los objetivos políticos más inmediatos de las capas populares y de todo un magma de sectores de la cultura, de los servicios y de las actividades profesionales liberales que, aunque no fuesen de extracción popular ni participasen directamente en las actividades productivas, militaban y militaron en la resistencia anti-franquista hasta la desaparición de la dictadura.

El ejemplo más revelador acaeció en 1956. Tomando como acicate el Congreso Universitario de Jóvenes Escritores y el fallecimiento de Pío Baroja, se produjeron un conjunto de manifestaciones de estudiantes universitarios que, como mínimo, atendiendo al origen social de sus principales dirigentes, comportaron el relativo distanciamiento de personas y de ciertos sectores sociales que provenían de la heterogeneidad socio-económica vencedora en la Guerra Civil. También en este mismo año se desencadenaron un conjunto de huelgas obreristas (bastante numerosas en su participación y ubicación geográfica) que reflejaron el pluralismo social e ideológico (la famosa articulación entre las fuerzas del trabajo y de la cultura) de la lucha anti-franquista, articulación que con las consiguientes rupturas y meandros perduraría hasta 1975. En

todo caso la respuesta represiva del franquismo a estas movilizaciones fue contundente. En febrero de 1956, fue destituido Joaquín Ruiz Jiménez como ministro de Educación, quien había llevado a cabo un cierto relajamiento en la asfixia ideológica que hasta 1951 había impuesto el franquismo (Ruiz Jiménez era ministro desde 1951). La dictadura fulminaba así cualquier atisbo de apertura ideológico-educativa. También la mayoría de los dirigentes estudiantiles y obreros partícipes en las susodichas movilizaciones de 1956 sufrieron encarcelamiento temporal o juicios condenatorios a prisión.

Esta es una dinámica impertérrita de la dictadura. Convencida de su eternidad e impunidad, cuando un leve relajamiento de la represión posibilitaba las acciones y presencia pública de la oposición, el franquismo respondía con una represión brutal, incluso con asesinatos, tal como se manifestó en las ejecuciones del dirigente comunista Julián Grimau (20 de abril de 1963), "*el último muerto de la Guerra Civil*", según reza el título de un libro de reciente aparición, y de los anarquistas Granados y Delgado (17 de agosto de 1963), triple asesinato consumado en farsas de juicios que fueron condenados tanto por la débil oposición interior como por la oposición pública democrática internacional. Es decir, el martirologio de Grimau, de Martínez y de Granados son las secuelas criminalmente represivas que el franquismo desplegó contra la gran oleada de huelgas estudiantiles y obreras (País Vasco, Asturias, Madrid y Cataluña) que se habían producido el año anterior. El mensaje de la dictadura era de una diafanidad meridiana: que ningún sector de la oposición albergase la mínima ilusión de la debilidad del régimen. Cualquier acción, personal o colectiva, contra la presencia y continuidad de la dictadura encontraría el peso de la ley, eufemismo que implicaba la dureza implacable de la represión.

Pero a pesar de esta impunidad (cabe recordar que el 22 de marzo de 1957 se promulgó una draconiana Ley sobre responsabilidades colectivas en caso de huelga, otra rotunda respuesta a los acontecimientos anti-franquistas de 1956-1957), la dictadura continuaba estigmatizada —parcialmente— a nivel internacional. Con ocasión de la petición de apertura de negociaciones con la entonces Comunidad Económica Europea (vulgarmente Mercado Común), la respuesta que obtuvo el franquismo fue la de una negativa rotunda. No se podía aceptar un Estado que no estuviese homologado con los parámetros de las libertades democráticas ni con el respeto de los Derechos Humanos.

De relativamente poco le había servido al franquismo el autobombo y toda la parafernalia propagandística desplegada en ocasión de la visita oficial de Eisenhower a Madrid (21 de diciembre de 1959) ni la renovación por cinco años de los Tratados con Estados Unidos de 1953, con las mismas condiciones de peligrosidad física, de subordinación y de secretismo ya enunciadas anteriormente. En 1967 el franquismo estaba excluido de las instituciones de Europa Occidental y aún estaba lejos de la normalización diplomática a escala internacional. Seguía sin haber establecido rela-

ciones diplomáticas con México ni, lógicamente, con todos los estados miembros del bloque socialista.

Esta necesidad de obtener, al menos, una mínima legitimidad democrática fue la que movió a la dictadura franquista a la creación del Tribunal de Orden Público (1963) y a la promulgación de la Ley de Prensa (1966) y de la Ley Orgánica del Estado (1967). La creación del Tribunal de Orden Público supuso la abolición del Tribunal Especial (militar) presidido por el ignominioso coronel Eymar. Hasta esta fecha, todos los delitos ideológico-sociales y laborales fueron juzgados por la Justicia Militar. A priori, se trataba tanto de una concesión de la Dictadura como de un logro obtenido por el conjunto de la oposición anti-franquista —mayoritariamente comunista— en el sentido de que se abolía la jurisdicción militar para delitos civiles. Por ejemplo, la huelga dejaba de ser considerada como delito de sedición, el derecho de asociación y de expresión también quedaron librados de la justicia militar. Teóricamente, la creación del TOP (Tribunal de Orden Público) fue presentada por la dictadura como la supresión de la jurisdicción extraordinaria militar y la presencia de una jurisdicción civil, aunque, evidentemente, los fiscales eran de la carrera judicial. Pero nada más lejos de la realidad. A pesar de haber sido valorado como un triunfo de la oposición —ilusoriamente lo reflejaron así las páginas de *Mundo obrero* y de *Treball*, órganos periodísticos del Partido Comunista de España y del Partit Socialista Unificat de Catalunya, los dos organismos que más sufrieron la condena del coronel Eymar—, el TOP acentuó, una vez más, la represión franquista, ahora legitimada por los veredictos de un tribunal civil[5].

La promulgación de la Ley de Prensa de 1966 (conocida como Ley Fraga), que teóricamente abolía la censura —la previa—, que dejaba libertad de impresión, pero que, a la vez, supuso el mazazo represivo contra cualquier manifestación escrita, que real o supuestamente atacase los principios fundamentales del Movimiento. Se reprodujo el planteamiento ilusorio de la oposición. El TOP conllevaba la desaparición de la justicia militar (aunque aquel organismo era una jurisdicción especial) y la Ley de Prensa permitía la divulgación de toda la literatura liberal-izquierdista-marxista proscrita hasta entonces. Vanas ilusiones. Si bien es cierto que se permitió la publicación de obras de ideología izquierdista-marxista, el resultado de la susodicha Ley Fraga (fue ministro de Información y Turismo de 1962 a 1969) fue, no la censura previa, sino la autocensura, teniendo como agravante un numeroso círculo de sanciones económicas y cierres temporales de organismos que, ingenuamente, creyeron que la Ley de prensa de 1966 reflejaba una cierta libertad de expresión.

La Ley Orgánica del Estado fue aprobada por Referéndum el 14 de diciembre de 1966, previa propuesta de Franco a las Cortes el 22 de

[5] La acción siniestra del TOP está ejemplarmente analizada en el libro de Juan José del Aguila. *El TOP. La represión de la libertad (1963-1977)*, ed. Planeta, Barcelona 2001.

noviembre de 1966, y promulgada el 10 de enero de 1967. Incidamos en el referéndum de diciembre de 1966. Constituyó una de las pruebas de la inmutabilidad ideológica de la dictadura. Todo el aparato coercitivo y propagandístico del franquismo (catalizado por Fraga Iribarne) bombardeó la libertad de la voluntad individual y colectiva. Hubo amenazas apocalípticas contra el no y la abstención y, además, la represión coetánea y posterior contra cualquier persona física u orgánica que se hubiese manifestado contra el proyecto de Ley. Lo que se avecinaba lo auguró muy bien el político Alfonso Carlos Comín: "*después del referéndum, la represión*". Y así acaeció. Si nos remitimos al contenido de la citada Ley, hemos de afirmar que sorprendió negativamente por su inmovilismo. Ni un ápice de apertura, porque incluso la delimitación que contemplaba entre las funciones del Jefe de Gobierno (figura que no existió hasta 1973, con el nombramiento para tal cargo del almirante Luis Carrero Blanco) y de los ministros, sometidos todos a la autoridad del Jefe del Estado. Representó una ficción. Por tanto, ni un atisbo de delegaciones ejecutivas por parte de Franco.

No insistiremos en el contenido jurídico de la Ley Orgánica del Estado porque ya ha sido suficientemente analizada desde la óptica del derecho constitucional —aunque en el Estado franquista no hubo una constitución propiamente dicha—, pero sí que recalcaremos que la referida ley negaba cualquier posibilidad de evolución pseudo-democrática desde las propias filas del franquismo. Es más, creemos que fue la reafirmación de los Principios del Movimiento Nacional de 1958 y la respuesta represiva contra toda la oleada de manifestaciones y capacidad organizativa del antifranquismo que había sucedido en 1966. Por ejemplo, contra la capacidad del Movimiento Estudiantil, plasmada en la creación del Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona (SDEUB), el 9 de marzo de 1966, organización que representó públicamente la primera ruptura oficial —aunque ilegal— con el franquista —y obligatorio— Sindicato de Estudiante Universitarios (SEU). La creación del SDEUB tiene como memoria histórica la famosa "*caputxinada*", porque fue el convento de los Capuchinos de Sarrià de Barcelona el marco que albergó la Asamblea Constituyente de este sindicato anti-franquista.

No es ocioso citar la presencia de la Iglesia, no nos referimos a la jerarquía eclesiástica, que, con algunas excepciones, siempre fue una aliada del franquismo, sino la de las bases eclesiásticas y de católicos sensibles a la necesidad de conseguir una sociedad democrática. Por ejemplo, fue la Parroquia de Sant Medir de Sants (Barcelona) la que acogió la presentación pública de Comisiones Obreras (20 de noviembre de 1964), factor determinante de que, a partir de la segunda mitad de los años sesenta, el franquismo sólo contaba con el aparato oficialista de la Iglesia, pero que sectores eclesiásticos y laicos del catolicismo se rebelaban contra la dictadura. El ejemplo más elocuente fue la manifestación —duramente reprimida— del 11 de mayo de 1966 contra 111 sacerdotes —eso sí, de base— que se manifestaron contra las torturas que había

sufrido un destacado dirigente estudiantil del SDEUB. Pero insistamos; ofensiva del movimiento estudiantil y oposición de un cierto sector —numeroso— eclesiástico. Sólo faltaba la guinda.

En las elecciones sindicales del otoño de 1966, CCOO preconiza la participación masiva. Se trataba de ocupar los cargos de enlaces sindicales y jurado de empresa, los únicos que no dependían de la línea política del sindicato oficial y obligatorio, la Central Nacional Sindicalista (CNS). La consigna, a corto plazo, resultó un éxito. Las fuerzas sindicales clandestinas (prioritariamente Comisiones Obreras), habían copado los cargos desde los que, a raíz de la Ley de Convenios Colectivos de 1958, podían defender mejor los intereses de los asalariados. Además, esta plataforma de representatividad legal se articulaba, desde la ideología político-sindical de la mayoría de los elegidos, como trampolín de la próxima conquista de un sindicato de clase y el derrumbe de la CNS, el sindicato vertical franquista.

Insistamos en 1966; en el otoño de este año hubo multitud de actos, protagonizados por obreros y estudiantes contra la represión. Saltó la señal de alarma; ante la ofensiva interclasista contra el franquismo, era necesario activar los mecanismos represivos. Y así fue. Cientos de dirigentes estudiantiles o pasaron por los veredictos condenatorios del TOP, o les fueron denegadas las prórrogas militares, a las cuales tenían derecho legal, para incorporarse al Servicio Militar Obligatorio. Es decir, la respuesta represiva del TOP desarticuló momentáneamente (habría otra ofensiva global anti-franquista en los años setenta) buena parte del espectro del movimiento obrero-social-sindical y cultural contra la dictadura.

En cuanto a la Política Económica, sólo cabe afirmar que en 1953 sólo se habían recuperado los índices macroeconómicos de 1936. Es decir, el Estado franquista había sido incapaz de emular la recuperación económica de la mayoría de Estados europeos que habían sufrido la II Guerra Mundial. Lo constatable es que, en 1957, la política de autarquía económica impuesta en 1939 había conducido a la quiebra fáctica económica del franquismo. A partir de las reticencias de Franco, que seguía empecinado con la "independencia" económica del Estado, lo cierto es que los secto-

res más liberales en materia económica que habían formado parte de la remodelación gubernamental de 1957, auspiciados por el consejero aúlico de Franco, Luis Carrero Blanco, le convencieron de la necesidad de abandonar la obsolescencia de la política económica autárquica.

En el bienio 1957-1959 ya se tomaron una serie de medidas estabilizadoras, que fueron ratificadas por la OECE en 1959, tales como el bloqueo de salarios y sueldos de funcionarios públicos, la reforma tributaria de 1957, que aumentó los ingresos de la Hacienda, y la unificación del tipo de cambio de la peseta respecto al dólar, que se fijó en 42 pesetas = 1 dólar. Pero la debilidad de los resultados de este bienio no lograron frenar el proceso inflacionista, que sólo se redujo con el Plan de Estabilización de 1959, impuesto, tal como ya hemos aludido, por la entrada de España en la OECE en este mismo año. El Plan de estabilización de 1959 obtuvo éxitos macroeconómicos, pero agudizó las desigualdades socioeconómicas interiores y expulsó a una masa laboral española (paro encubierto) a la emigración hacia Europa. Pero desde la óptica de los objetivos económicos de la dictadura se obtuvieron éxitos incontestables como su inserción en el mercado económico internacional.

El crecimiento económico —aunque a costa de grandes costos sociales— que se produjo entre 1959 y 1964 no se debió, por descontado, a una transformación estructural y más competitiva de la economía española, sino a tres factores ajenos a la propia dinámica de la evolución económica española: a) la liberalización del comercio exterior facilitó la importación de productos industriales, bienes de equipo y redujo los aranceles y el depósito previo a la importación: era la guillotina a la autarquía. b) Aumentó la exportación como resultado de una nueva devaluación de la peseta, que se cifró en un dólar = 60 pesetas, decisión que atrajo una mayor demanda del exterior de productos españoles. c) Se incrementó la reserva de divisas a causa de la llegada masiva de turistas y por las remesas de trabajadores emigrados a Europa, con lo que se pudo satisfacer el desembolso de los productos industriales importados y de los bienes de equipo necesarios para la transformación económica de España.

Como contrapartida, el Plan de Estabilización significó el descenso de la actividad productiva como consecuencia de la disminución de la demanda interior, se tradujo en un aumento del paro laboral (el interior, constatable, y el de la emigración laboral, encubierto), la congelación de los salarios (saltó por los aires la Ley de Convenios Colectivos de 1958) y la pérdida de poder adquisitivo para amplias capas de la población española. Ahora bien, el Plan de Estabilización puso las bases, eso sí, para la acometida del desarrollismo, en la medida en que el déficit público había sido saneado aunque a costa de la subordinación tecnológica y de graves desequilibrios socioeconómicos interiores.

La perla de la corona del discurso franquista fue la de los Planes de Desarrollo. A nosotros sólo nos concierne analizar la trayectoria del primero (1964-1967), pero no nos resistimos a recordar la frase de Laureano

Francisco Franco.

López Rodó, ministro del Plan de Desarrollo, que afirmó que la democracia sería un realidad en España cuando se alcanzase la renta *per cápita* de 1.000 dólares anuales. Esta cifra fue sobrepasada notoriamente y la democracia no fue una realidad ¡hasta la promulgación de la Constitución de 1978! Es decir en la España franquista se produjo un crecimiento económico, que no desarrollo, sin alterar las mínimas bases jurídicas de la dictadura. Sería un ejemplo equivalente, aunque distanciado en el tiempo, al del actual modelo chino, incluso en la corrupción y en las desigualdades sociales. El I Plan de Desarrollo (1964-1967), preveía que el 65% de las inversiones públicas se centrarían especialmente en: transportes, vivienda, urbanismo, transformación en regadío y educación. Objetivos fracasados. Por ejemplo la única reforma significativa en terreno de la educación se produjo en 1970, con la Ley General de Educación (Ley Villar Pallasí). A pesar de la grandilocuencia de sus propósitos, se trataba de "*conseguir el ritmo más rápido posible y en condiciones de estabilidad económica, la elevación del nivel de vida, el desenvolvimiento de la cultura, y el logro de un mayor bienestar para todos los españoles, al servicio de la dignidad y libertad de la persona*". El final del I Plan de Desarrollo (1967) coincidió con fuertes tendencias inflacionistas y con otra devaluación de la peseta. No cuesta mucho deducir que el crecimiento económico había sido acompañado del fracaso de las reformas estructurales que necesitaba la sociedad española.

En cuanto a la política exterior del franquismo, además de las vicisitudes anteriormente explicadas, hemos de reseñar el paternalismo respecto

a Latinoamérica, concretado con el Instituto de Cultura Hispánica (1946), organismo que reproducía el discurso civilizador y catolicista de la presencia de España en el Nuevo Mundo. Respecto a los estados árabes, siempre se divulgó "*la tradicional amistad con los países árabes*", que no era fruto de ninguna afinidad ideológica ni de un determinado interés económico-político, sino de la secuela antisemita proverbial del franquismo, raíz de su vinculación con el hitlerismo.

Para completar el panorama de la política exterior de España en estos años, es preciso aludir a la independencia del Protectorado de Marruecos (1956). En 1952, Franco concedió una cierta autonomía al Protectorado. En 1953, los franceses sustituyeron al sultán —futuro Mohamed V— y España no aceptó esta decisión y permitió el establecimiento en su zona de influencia de organismos de propaganda nacionalista marroquí. En marzo de 1956, Francia concedió la independencia a Marruecos; enfrascada en la guerra de Argelia (1954-1962), Francia abandonó un territorio secundario para sus intereses económicos para concentrarse en el mantenimiento de otro —Argelia— que sí le era vital económica y socialmente. Ante esta disyuntiva, el franquismo reaccionó rápidamente. Concedió la independencia del Protectorado Español de Marruecos en abril de 1956. No por ninguna convicción filantrópica ni descolonizadora, sino porque resultaba inviable la presencia colonial española en Marruecos sin el paraguas protector de Francia. Pero la cuestión africana no terminó aquí. A fines de 1957, y comienzos de 1958, grupos armados atacaron las posesiones españolas de Ifni y Sahara. En mayo de 1958, la cesión de Río de Oro a Marruecos pareció calmar la situación. En el interín, el franquismo secuestró a la opinión pública el desastre —hubo numerosas bajas de soldados españoles— de la Guerra de Ifni. El franquismo no podía aventurarse a una guerra colonial; hubiese supuesto un elemento de desestabilización interior incontrolable. Acabadas las hostilidades, el 4 de enero de 1959 se firmó el Tratado de Fez por el cual se devolvió Ifni a Marruecos.

Hemos hecho un periplo cronológico no lineal de la historia del franquismo entre 1953 y 1967. Somos conscientes de que hemos obviado aspectos culturales, pero, a la vez, tenemos conocimiento de que estarán integrados en otros apartados de esta misma obra. De todas maneras, quisiéramos afirmar que en 1967 el panorama del franquismo sólo era el de la resistencia y el de la continuidad. Agotado el modelo desarrollista económico, con el ejercicio de la represión como único argumento de supervivencia, el franquismo resistió hasta 1975, entre otras razones porque la dictadura eliminó física, cultural y políticamente todo tipo de oposición. El principal agravio que se puede hacer al franquismo es que no resolvió los problemas estructurales y sociales de España, sino que los acentuó. Fue una herencia amarga que tuvo que solventar la Democracia.

Los antecedentes (1951-1962)

El cine español de los años cincuenta

Jesús Angulo

1. Puntos de partida

En el mismo año, el 1951 en que comienza este período, se realizan tres películas que, de manera ejemplar, podrían representar tres maneras diferentes, tanto estética como ideológicamente, de enfrentarse al hecho cinematográfico en la década recién comenzada. Se trata de *Alba de América*, de Juan de Orduña, *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde, y *Esa pareja feliz*, de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga.

Alba de América, seguida ese mismo año por *La leona de Castilla*, dirigida por el propio Orduña, supone la continuación de ese cine histórico engolado y mentiroso, que se esfuerza por rememorar una España periclitada y vieja, recuerdo de viejas glorias y baúl de la abuela con cuyo ropaje se pretende ocultar una realidad casi mísera en lo económico, mezquina en lo ideológico, zafia en lo cultural y amordazada en lo político. Una España —un cine— en la que la realidad está desterrada.

Surcos representa, como pocas películas, los intentos desde el interior del régimen franquista de encarar esa realidad. Un cine que se subleva con buenos modales, pero que contiene una crítica feroz a la España de los vencedores, vista por los desencantados del bando franquista. Cine quizás sin alternativas en su interior, pero que no oculta su amargura y frustración.

Esa pareja feliz es, por su parte, el primer aldabonazo desde el cine contra esa sociedad asfixiante. Una película que no renuncia a su propia tradición cultural e inaugura una mirada regeneracionista, inspirada en el posicionamiento moral con el que un puñado de intelectuales, escritores básicamente, intentaron agitar los tiempos caóticos de finales del siglo XIX y que formaron la espléndida generación del 98.

En estas tres grandes "corrientes" una palabra se erige, bien sea por ser objeto de búsqueda o de negación, en auténtica protagonista: la realidad. Ya sea mediante un flagrante intento de secuestrarla, por medio de su utilización como instrumento descriptivo o utilizada como la más poderosa arma de subversión, dicho sea esto en el mejor y más noble sentido de la

palabra. El solo hecho de mostrar la realidad de un país triste, empobrecido y mudo se convertía así en una denuncia, más o menos consciente según los casos. Para los que la reivindican, la referencia del neorrealismo italiano, conocido a cuentagotas en nuestro país[1], muestra un camino a seguir. Si bien es cierto que en España nunca se daría una corriente neorrealista como tal, también lo es que sus huellas se pueden rastrear a lo largo del mejor cine de la década. En concreto, la figura de Cesare Zavattini resultó crucial para algunos de los más activos hombres del cine regeneracionista como Ricardo Muñoz Suay, Eduardo Ducay, Berlanga o Bardem[2].

Lo cierto es que, más que de escuelas o movimientos estructurados, habría que hablar del crecimiento de un profundo rechazo hacia la España oficial que, mediante NODOS, historia hecha de cartón piedra, falsos folclorismos, lecciones morales plagadas de sotanas, afirmaciones patrióticas, sensibleras historias con niños como protagonistas, rancios melodramas, comedias sofisticadas y reivindicaciones taurinas y hasta futbolísticas, había construido durante más de una década —y continuaría haciéndolo— el retrato de una sociedad ficticia y escapista.

Para José Enrique Monterde[3], se podría hablar de tres tipos de relación del cine español con el fenómeno del neorrealismo. El primero sería lo que denomina el *"neorrealismo como moda"*, en el que se inscribirían junto al citado Nieves Conde, películas de cineastas como Edgar Neville, Antonio del Amo, Ignacio F. Iquino, Luis Lucia, Rovira Beleta, Ana Mariscal o Ladislao Vajda. En segundo lugar, el *"neorrealismo como modelo regeneracionista"* de Bardem, Berlanga y Fernán Gómez. Finalmente, el *"neorrealismo como modelo a superar"* de Berlanga, Ferreri, Azcona y el primer Saura.

2. Por el Imperio hacia Dios

A pesar de lo dicho, el grueso del cine español —no nos engañemos— sigue siendo profundamente continuista. Quizás el ejemplo más claro sea el del cine histórico. Invariablemente centrado en la mayoría de los casos en el pasado imperial, este "género" tenía la ventaja de poder constituirse con facilidad en un canto al sentimiento nacionalista y a sus grandes personajes históricos, que tenían la virtud de parecer diseñados como necesarios antecedentes del "Invicto Caudillo".

---

[1] Las películas más conflictivas llegaron a las pantallas españolas con muchos años de retraso. En parte, y bien es cierto que para un público necesariamente reducido, este hueco fue cubierto por las proyecciones llevadas a cabo durante las dos Semanas de Cine Italiano, organizadas por el Instituto Italiano de Cultura en 1951 y 1953.

[2] Ver al respecto el apartado *La larga sombra del Neorrealismo* en: Heredero, Carlos F. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961,* ed. Filmoteca Española / Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia 1993. pp. 287-301.

[3] En su tesis doctoral inédita *El Neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*, citado por Heredero, Carlos F. *Op. cit.*

El enorme éxito comercial, convenientemente recompensado por un sistema de ayudas fuertemente ideologizado[4], de *Alba de América* y *La leona de Castilla*, propició que este cine consiguiese todavía sus últimos "logros" con títulos como *Amaya* (Luis Marquina, 1952), *Jeromín* (Luis Lucia, 1953), *La princesa de Éboli* (Terence Young, 1954), *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1958), su secuela *¿Dónde vas, triste de ti?* (Alfonso Balcázar, 1958) o *Teresa de Jesús* (1961), de un ya francamente decadente Juan de Orduña.

Paralelamente, y con una carga ideológica necesariamente más definida, se desarrolla durante este período una revisión de la imagen que el cine franquista había dado de la guerra civil en los primeros años de la posguerra. Consecuentemente con el nuevo panorama internacional, la visión de la rebelión franquista bordea de forma sutil el omnipresente canto a los valores intrínsecos del Movimiento, que diez años antes representase de manera ejemplar *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941). En la línea de la "guerra fría", se desarrolla ahora un cine básicamente anticomunista, pasando por alto el hecho de que la rebelión militar fuese en realidad un levantamiento contra un estado democráticamente constituido, como muestra ejemplarmente *Embajadores en el infierno* (Forqué, 1956), donde los soldados españoles de la División Azul no tienen otra misión que su lucha contra el comunismo, obviando su apoyo a la Alemania nazi.

Al mismo tiempo se desarrolla lo que podríamos llamar la vía franquista hacia la reconciliación nacional. Una reconciliación que ha de pasar, necesariamente, por el reconocimiento de sus errores por parte de los vencidos. Buen ejemplo de esto último son películas como *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954), *Rostro al mar* (Carlos Serrano de Osma, 1951) o las más abiertas *La fiel infantería* (Pedro Lazaga, 1959), en la que se dedica el film a *"todos los españoles que hicieron esta guerra, estén donde estén, vivos o muertos, ¡larga paz!"*, *Tierra de todos* (Antonio Isasi, 1961), en la que dos soldados, uno de cada bando, sacrifican su vida por llevar a un hospital a una mujer embarazada, cuyo hijo nacerá en el mismo agujero originado por el mortero que ha alcanzado a ambos, o *La noche y el alba* (José María Forqué, 1958), en la que un soldado republicano vuelto del exilio, tras haber pasado por un campo de concentración francés, es acusado del asesinato de una mujer. El asesino es, sin embargo un ingeniero adicto al Régimen que, finalmente, decide entregarse a la policía para impedir que la pena caiga sobre un inocente, obviando sus errores pasados.

Por otro lado, los años cincuenta se caracterizan en España por la toma de poder cada vez menos ambigua por parte de la Iglesia católica. Con el Caudillo bendecido bajo palio, la Iglesia extiende sus tentáculos desde el terreno ideológico hasta el poder económico. El cine no podía

[4] La fervorosa defensa de *Surcos*, en detrimento de *Alba de América*, costaría su cargo a José María García Escudero, en su primera etapa como Director General de Cine. Tras su cese se recondujo la situación en favor de la película de Orduña.

Balarrasa **(José Antonio Nieves Conde, 1950).**

ser olvidado por la formidable maquinaria católica. Surge así todo un cine poblado de sotanas. Curas, y en menor medida monjas, se cuelan por todas las rendijas.

En 1950, *Balarrasa* (Nieves Conde) se había convertido en un éxito fulminante. La película ejemplifica ese traspaso de poder del núcleo central del Movimiento hacía el poder eclesiástico, haciendo que el protagonista, un antiguo legionario, cambie el uniforme militar por la sotana. Metáfora perfecta de los nuevos tiempos, que reconduce las gestas guerreras hacia las labores misioneras, retomando la línea de películas de la década anterior como *Misión Blanca* (Juan de Orduña, 1945) o *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948). La línea del cine de misioneros seguirá en títulos como la tan celebrada como prescindible *Molokay* (Luis Lucia, 1959), pero el apostolado de estos años se centrará en los barrios más míseros de las ciudades españolas.

En este último sentido, se abrirá paso una especie de neorrealismo católico, cuya principal virtud va a ser mostrar por primera vez en nuestras pantallas la miseria y la marginación. Aunque, como no podía ser de otra forma, sotanas y divina providencia acudirán en auxilio de los necesitados, maquillando la realidad. Ejemplos de este tipo de cine son *Día tras día* (Antonio del Amo, 1951), o los films del prolífico Luis Lucia *Cerca de la ciudad* (1952), *Un caballero andaluz* (1954) y *El Piyayo* (1955). Un paso más allá se sitúa *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953), en la que el joven sacerdote protagonista no duda en ponerse del lado de los mineros explotados. En la citada línea de redención habría que situar también *El judas* (Ignacio F. Iquino, 1952), la más interesante de las incursiones bíblicas del

***El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957).**

período, que gira en torno a la popular Pasión de Esparraguera. En ella el intérprete de Cristo es redimido de sus "culpas" nada menos que mediante su identificación con el personaje que protagoniza. Tampoco se trata de olvidar que el glorioso alzamiento nacional fue una santa cruzada y de ello se encarga, de la manera más contundente, *Cerca del cielo* (Domingo Viladomat, 1951), un agresivo relato biográfico de la figura de monseñor Polanco, obispo de Teruel, asesinado por el ejército republicano.

Monjas alegres y cantarinas y vidas de santos ocuparían la parte más amable del abundante cine religioso de la época, en la que se podría incluir *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954), si no fuese porque este espectacular éxito, que traspasaría los límites del cine español, trasciende su primer plano religioso. No hay que olvidar que, a la vez relato iniciático y hasta película de terror (aquél cristo de madera, que habla a Marcelino con voz de ultratumba en un lúgubre desván y que acabará arrancándole la vida para salvar su inocencia), el film está dirigido por uno de los mejores, pese a sus múltiples contradicciones, realizadores del cine español.

3. La España de pandereta

El cine folclórico, si le añadimos de forma poco ortodoxa lo que podrían ser una serie de más o menos lejanas variantes, quizás sea el más popular de esta década larga. Un cine folclórico que, de forma rotunda o colateralmente, podría contener desde otros tipos de musicales (cuplés, zarzuelas...), hasta gran parte del cine con protagonista infantil, pasando

por las películas taurinas e, incluso, en cierta medida, las tragedias andalucistas y las incursiones en el mundo del bandolerismo, nuestro frustrado *western* nacional.

Curiosamente este cine, aparentemente menos cargado de ideología, es por otro lado mucho más escapista que, por ejemplo, el cine de protagonismo religioso. La realidad es pintada de colores chillones y sus protagonistas pugnan a menudo por conseguir un triunfo artístico, taurino, futbolístico... Siempre hay una posibilidad de salir de la miseria. De la misma forma, las turbulentas historias amorosas se enseñorean de muchos de sus argumentos, ocultando posibles contradicciones sociales. La mayor parte de sus argumentos van de la comedia más costumbrista al melodrama más severo, siempre coronados por la consabida moraleja ejemplarizante.

Cuando se habla de cine musical folclórico, inevitablemente tenemos que hablar de canción andaluza. Los cantantes y, sobre todo, las cantantes de flamenco y de "canción española" se convierten en las principales estrellas del cine popular español. El principal gancho son sus rostros y sus voces. Ellas son Carmen Sevilla, Lola Flores, Paquita Rico, Juanita Reina, Marujita Díaz, Marifé de Triana, Mikaela, Antoñita Moreno o Lolita Sevilla; ellos, Antonio Molina, Juanito Valderrama, Manolo Caracol, Rafael Farina, el Príncipe Gitano y hasta Luis Mariano. Una sola película en todo el periodo trasciende los tópicos y se convierte en una profunda y lúcida reflexión sobre el flamenco más puro: *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952).

Más continuidad, pero con mediocres resultados, supuso la prolongación de la tradición, presente ya en el cine mudo, de las versiones zarzueleras, o incluso operísticas, o los escasos intentos de abordar la danza como protagonista, entre los que destaca *Diferente* (Luis M. Delgado, 1961), interpretada por el bailarín Alfredo Alaria, a su vez corresponsable del guión, en el que la omnipresente censura no supo ver todo lo que tenía de reivindicación de la homosexualidad.

Pero es a finales de los cincuenta cuando se descubre un auténtico filón comercial. El inesperado éxito de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) marca el territorio en el que triunfará una de las más populares estrellas del cine español de todos los tiempos, Sara Montiel. El desaforado melodramatismo de su argumento, que por momentos cae directamente en la tragedia pura y dura; unos avatares eróticos que se mueven inteligentemente en los límites de la tolerancia moral de la época, acentuados por la rotunda carnalidad de su protagonista; un retroceso al pasado, en la línea del cine oficial más escapista; una serie de canciones que juegan al equívoco sexual, con un supuesto atrevimiento más artificioso que real... Todas ellas características que se repetirán a lo largo de una docena de películas, que serán más de lo mismo y que consagrarán a Sara Montiel como máxima estrella de la pantalla en las cada vez mas inanes *La violetera* (Luis César Amadori, 1958), *Carmen la de Ronda* (Tulio Demicheli, 1959), *Mi último tango* (Amadori, 1960) y *Pecado de amor* (Amadori, 1961).

Tarde de toros **(Ladislao Vajda, 1955).**

Otro de los grandes filones del cine más oficial del período serán las películas con protagonista infantil. Niños entre los que la orfandad es prácticamente una constante, que permite que recorran el consabido camino a la redención. Melodramas que buscan descaradamente la lágrima fácil. Trayectos iniciáticos de la pobreza, en ocasiones la miseria, hasta el reencuentro de un hogar perdido. Casi siempre historias truculentas, que desembocarán a finales de los cincuenta en su vertiente musical con las dos grandes superestrellas del "género", Joselito y Marisol.

Si hablamos de cine folclórico, no podemos olvidar el mundo de los toros, el espectáculo patrio por excelencia. Las hagiografías de célebres toreros se enmarcan en la línea de exaltación de la fiesta, en general de escaso interés. Más interesante es la incursión semidocumental de Ladislao Vajda en *Tarde de toros* (1955), en la que colaboran los míticos Domingo Ortega y Antonio Bienvenida, mientras *Los clarines del miedo* (Antonio Román, 1958) bucea en las zonas más oscuras de la fiesta, las de las corridas en improvisadas plazas de pueblo, la crueldad, el fracaso cotidiano y la muerte en la arena.

Lugar aparte merecen una serie de películas que utilizan el mundo de los toros como espejismo de sueños y como frustrante tabla de salvación social. Aparte de la excelente *Mi tío Jacinto* (Vajda, 1956; protagonizada por Pablito Calvo, la otra gran estrella infantil, también protagonista de *Marcelino, pan y vino*), en esta línea se inscribirán algunos films que, a finales de la etapa, entran de lleno en el cine de la disidencia y de

los que se hablará más adelante: *Los golfos* (Saura, 1959), *Los chicos* (Ferreri, 1959), *A las cinco de la tarde* (Bardem, 1960) y el cortometraje *Torerillos* (Patino, 1961).

Más compleja es la inclusión dentro del cine folclórico nacional de la tragedia andalucista y, más en concreto, de las películas centradas en el mítico universo del bandolerismo. Pese al mantenimiento de una buena parte de los mitos correspondientes a ese mundo telúrico de la tragedia en su estado más puro, cercano a la ingobernabilidad por parte de sus protagonistas de una serie de leyes próximas al fatalismo, se van abriendo en este terreno una serie de apuntes críticos para con un estado de cosas profundamente conservador, clasista, machista y claramente conformista para con una sociedad que se diría inmutable.

No faltan notables esfuerzos en la línea de recuperar la relación entre la pasión más desaforada y la esterilidad femenina de reminiscencias lorquianas, como son los casos de *Fuego en la sangre* (Iquino, 1953) y, sobre todo, *Sierra maldita* (A. del Amo, 1954), en la que es de destacar el realismo con el que se describe la dura vida de los carboneros de la Sierra de Mojácar.

Entrados de lleno en el retrato de la figura del bandolero, también aquí podemos bascular entre los tópicos heredados de la visión romántica decimonónica y un intento de insuflar a sus historias cierto realismo y un consciente deseo de huir de la imagen del buen bandolero, en la que tradicionalmente se desterraba todo intento de buscar cualquier origen social a sus andanzas, todo ello combinado con una estética claramente deudora del *western*. En el primer grupo se inscriben títulos como *Torrepartida* (Lazaga, 1956) o *Diego Corrientes* (Antonio Isasi, 1960). En el segundo, dos títulos más que notables, *Carne de horca* (Vajda, 1953) y *Amanecer en Puerta Oscura* (Forqué, 1957).

4. Cine de género

Dentro de un cine en el que es evidente la importancia de la adscripción genérica, no podían dejar de ser numerosas las incursiones en el melodrama, la comedia e, incluso, el cine negro a la española. El melodrama, cuando no el drama a secas, se infiltra de forma natural por todas partes, como se puede observar en muchos de los apartados anteriores. Además de ello, en sus coordenadas más puramente genéricas, el melodrama se escinde en este período, según su localización, en lo que se podría calificar de una tendencia rural y otra ciudadana.

Surcos, una de las películas más interesantes no sólo de la época, sino del cine español en general, se sitúa en el tránsito de un escenario al otro. Con claras influencias neorrealistas, Nieves Conde retrata en ella la llegada a Madrid de una familia que se ve empujada a la capital como tierra de promisión, ante la falta de perspectivas económicas en su pequeño pue-

blo de origen. El realizador retrata una ciudad dura, cruel casi, en la que no se priva de mostrar la miseria, la delincuencia, la subterránea economía ligada al estraperlo y la prostitución como única salida. El aldabonazo a la moral bienpensante que supuso la película abrió caminos a un nuevo cine disidente.

Junto a diversos intentos tan formalistas como desafortunados, Nieves Conde realizará también la notable *El inquilino* (1957), centrada en el acuciante problema de la vivienda en las grandes ciudades, que servirá de afortunado anticipo a posteriores aportaciones en un plano más abiertamente disidente, como *La vida por delante* (Fernán-Gómez) y *El pisito* (Marco Ferreri/Isidoro Martínez Ferry), las dos de 1958.

La figura de Manuel Mur Oti se convierte en un caso insólito. Creador de un universo personal, mórbido y repleto de pasiones subterráneas, su cine posee, a la vez, unas aspiraciones estéticas que le llevarán a menudo a una excesiva ampulosidad, pero que nunca va a carecer de una particular brillantez. Atravesado por el fatalismo, su cine rehuye el contacto con la realidad, centrándose en los complejos mundos interiores de sus personajes, en los que destacan las creaciones de sus personajes femeninos, desde notables melodramas rurales como *Condenados* (1953) u *Orgullo* (1955), hasta sus equivalentes urbanos *Cielo negro* (1951) y *El batallón de las sombras* (1956), pasando por la revisitación del mito de Séneca que supone *Fedra* (1956). Un caso interesante será igualmente el de Julio Coll, que, además de sus incursiones en el cine negro, retratará de forma cáustica a la burguesía barcelonesa en *Un vaso de whisky* (1958), en la que narra las andanzas de ¡un gigoló!, y en *Los cuervos* (1961), centrada en el mundo de los negocios.

La comedia posee la misma capacidad de incursión en los más variados géneros. Pero a la vez, como tal género, se convierte en el más visitado del cine español de todos estos años. Más cercano a la descripción de la sociedad de la época, es el que alcanza una relación más contundente con la realidad. La picaresca, en la línea de las citadas *Mi tío Jacinto* o *El Piyayo*, y, sobre todo, la tradición del sainete popular de las primeras décadas del siglo, van a insuflar buena parte de la mejor producción del género.

Figura inclasificable, pero decisiva, resulta ser en este terreno la de Edgar Neville, autor de la otra gran aportación del cine español al intento, frustrado por otro lado, de inaugurar una especie de neorrealismo a la española, *El último caballo* (1950). Cruce de leve lamento ecológico antes de tiempo y amable rechazo a la modernización, describe un Madrid en el que no se hurta al espectador la presencia del paro, los agobios económicos de amplias capas populares, el estraperlo..., todo ello con una distancia irónica que le aleja del dramatismo de *Surcos*. Con *La ironía del dinero* (1955) apuntala su faceta de libertario conservador, sobre todo en el episodio protagonizado por Fernán-Gómez, que supone todo un elogio de la pereza. En *Mi calle* (1960) recorre la historia de una calle popular madrileña, desde principios de siglo hasta el comienzo de la posguerra. Sin ocul-

***La ironía del dinero* (Edgar Neville, 1955).**

tar sus simpatías monárquicas e incluso franquistas, la película tiene algo de subterránea llamada a la reconciliación. Por el contrario, *El baile* (1959) representa la opción de la comedia sofisticada y escapista, aunque infinitamente más inteligente que las que en los años cuarenta buscaron emular la línea de la comedia italiana "de teléfonos blancos".

Aunque no falten ejemplos de comedia rural, como *Aquí hay petróleo* (1955) y *El puente de la paz* (1957), ambas de Rafael J. Salvia, hay que hablar sobre todo de una potente comedia urbana, en la que triunfan realizadores como Luis Marquina (*Así es Madrid*, 1953), Pedro L. Ramírez (*Recluta con niño*, 1955; *Los ladrones somos gente honrada*, 1956; *El tigre de Chamberí*, 1957), Ramón Comas (*Historias de Madrid*, 1956), José María Forqué (*Un día perdido*, 1954; *Maribel y la extraña familia*, 1960; *Usted puede ser un asesino*, 1961; *Atraco a las tres*, 1962), Pedro Lazaga (*Los tramposos*, 1959; *Los económicamente débiles*, 1960), pero, sobre todo, José Luis Sáenz de Heredia que, pese a su confesado franquismo, se gana el respeto profesional del sector más crítico del cine español y realiza con *Historias de la radio* (1955) una de las mejores comedias del cine español.

A finales de los años cincuenta surge un tipo de comedia más amable, de tintes rosáceos, que conecta con el incipiente desarrollismo. La sociedad española pugna por sacudirse de encima la mugre de la posguerra y este tipo de comedia responde con historias más "modernas" a ciertos sueños de cosmopolitismo cuasieuropeo. Un cine que nace en torno a dos avispados productores, José Luis Dibildos y Pedro Masó. De la factoría de

Dibildos salen *Viaje de novios* (Leon Klimovsky, 1956), *Las muchachas de azul* (1957), *Ana dice sí* (1958) y *Luna de verano* (1958), las tres últimas dirigidas por Lazaga y todas ellas protagonizadas por Fernán-Gómez y Analía Gadé. De las manos de Masó, *Las chicas de la Cruz Roja* (Salvia, 1958) y *El día de los enamorados* (Fernando Palacios, 1959).

Pese a la falta de tradición dentro del cine español de un género tan codificado como el cine negro, en Barcelona se inicia a principios de la década la producción de una serie de películas policíacas que alcanzan un nivel estimable. A esa falta de tradición habría que añadir lo que se convierte en un auténtico lastre. Uno de los elementos constitutivos básicos del cine negro es el de la ambigüedad moral y la paralela crítica de una sociedad degradada en la que el orden pueda y deba ser cuestionado. Nada de esto estaba al alcance de un cine siempre sometido a la mirada atenta de la censura. Así, los policías debían ser exaltados e incuestionables, mientras que el delincuente, por su parte, no podía dejar de ser de una pieza y desembocar en el consabido castigo.

Sin escapar de estos límites, las dos películas fundadoras del género se refugian en un cierto tono documental que, al menos, es capaz de mostrar una realidad cuando menos poco amable. Nos referimos a *Brigada criminal* (1950), de Ignacio F. Iquino, el principal impulsor del género en España, y *Apartado de correos 1001* (1950), de Julio Salvador. A falta de otras posibilidades, ambos realizadores se refugian en una notable solvencia a la hora de crear un ambiente y un ritmo que hacen que sus respectivas películas no palidezcan en demasía respecto a sus modelos norteamericanos. En esta línea, aunque con menor interés, se inscribirían títulos como *Mercado prohibido* (Javier Setó, 1952), *Los agentes del quinto grupo* (Ricardo Gascón, 54), *Relato policíaco* (Antonio Isasi, 1954), *091, policía al habla* (Forqué, 1960) o *De espaldas a la puerta* (Forqué, 1959).

El realizador Julio Coll, que había sido uno de los guionistas de *Apartado de correos 1001*, intenta transgredir el maniqueísmo imperante en el género defendiendo la posibilidad de reinserción (*Nunca es demasiado tarde*, 1955) o intentando penetrar en la sicología de un grupo de delincuentes (*Distrito quinto*, 1957). Siempre dejando claro el debido reparto de papeles, Pedro Lazaga realiza una película (el mejor trabajo de toda su carrera) que sólo colateralmente se puede inscribir en el género, *Cuerda de presos* (1955), en al que se narra la conducción de un asesino múltiple de mujeres desde un pueblo de León a un penal de Vitoria por parte de dos guardias civiles.

Ejemplos a su vez destacables, por razones diversas, son los de *Los ojos dejan huellas* (Sáenz de Heredia, 1952), *Los peces rojos* (Nieves Conde, 1955), *Séptima página* (Vajda, 1950) y, sobre todo, *El cebo* (Vajda, 1958), una de las películas más negras del cine español. Con reminiscencias de *M, el vampiro de Dusseldorf* (*M-Eine Stadt einen Morder*; Fritz Lang, 1931), y lejos de los cauces genéricos, Vajda traza el duro retrato de un asesino de niñas y ofrece, con este film, una de las mejores radiografías de la mente de un criminal que se hayan filmado en nuestro cine.

Notables intentos de intentar explicar las causas por las que sus jóvenes protagonistas se ven abocados a la delincuencia se contienen, ambos ya en 1961, en *Los atracadores* (Rovira-Beleta) y, sobre todo, en *No dispares contra mí* (José María Nunes), película con fuertes influencias del polar francés.

Este recorrido genérico por el cine español de los años cincuenta debería cerrarse con un repaso a lo que supuso el inicio de la época de las coproducciones en nuestro cine. Baste decir, espacio obliga, que en ellas se encuentran los gérmenes de géneros como el de aventuras, las películas de romanos, el fantástico y, sobre todo, de lo que acabará convirtiéndose en el fructífero —al menos comercialmente— *spaguetti-western*.

5. Elementos para un nuevo cine

Hasta aquí el cine español que precede a la aparición del Nuevo Cine Español (NCE) y de la Escuela de Barcelona (EB) podría quedar reducido a mucho magma y unas cuantas, y nada desdeñables, vetas. Más o menos críticas, más o menos conscientes, esas vetas aparecen de forma espontánea. Pero, paralelamente, surge un cine mucho más consciente. Un cine que es consecuencia de una serie de cambios en su estructura, que corren paralelos a los que se dan en la propia sociedad.

Fundado en 1947, el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas) se convierte en semillero de nuevos cineastas como Berlanga, Bardem, Ducay, Gutiérrez Maesso, Garragorri o Florentino Soria y, más tarde, de varios de los principales representantes del NCE, como Saura, Martín Patino, Borau, Camus, Regueiro, Picazo, Diamante, Eceiza o Jordà, uno de los fundadores de la EB.

Precisamente Bardem, Berlanga y Gutiérrez Maesso, entre otros, fundarán la productora Altamira, que nace como un intento, por parte de los jóvenes regeneracionistas, de abrirse paso en la industria por sí mismos, ante el hostil corporativismo de unos profesionales instalados que seguían defendiendo el meritoriaje como la mejor escuela de cine. En su breve catálogo, Altamira cuenta con dos películas como *Día tras día* y *Esa pareja feliz*, pero desaparecería en 1955.

Fundada el mismo año, UNINCI cobra toda su importancia cuando, a partir de la producción en 1952 de *Bienvenido, míster Marshall*, se incorporan a ella hombres como los omnipresentes Bardem y Berlanga, Muñoz Suay y, más tarde, Ducay, Fernán-Gómez, Francisco Rabal, Fernando Rey, Querejeta, Eceiza y Jordà, entre otros. La progresiva influencia del PCE en la productora produciría efectos perversos, que, entre otras cosas, llevaron al rechazo de dos proyectos de Berlanga, que abandonó airado la empresa, o de películas como *El pisito*, de Ferreri, y *Los golfos*, de Saura, que acabaría siendo producida por Films 59, la empresa de Pere Portabella, productor también de *El cochecito* (Ferreri, 1960). No obstante, UNINCI aún saca-

ría adelante proyectos como *Sonatas* (1959) y *A las cinco de la tarde*, realizadas ambas por Bardem, o cortometrajes como *A través de San Sebastián* (Querejeta/Eceiza, 1959) y *Día de los muertos* (Jordà, 1960). Su canto de cisne sería la participación en la producción de *Viridiana* (Buñuel, 1961). En 1959, Ducay abandonaría también UNINCI para fundar Época Films, desde la que financiaría *Los chicos* (Ferreri, 1960).

Los regeneracionistas tampoco olvidaron el terreno de la crítica cinematográfica. Primero desde *Índice* y más tarde desde *Objetivo*, Muñoz Suay, Bardem, Ducay y Garagorri reivindican las teorías regeneracionistas, defensoras del neorrelismo italiano como alternativa al cine español de la época. En 1955 *Objetivo* participará en la organización de las Conversaciones de Salamanca, lo que le supondrá el cierre gubernativo en octubre de ese mismo año. La línea de *Objetivo* verá su continuación en las páginas de publicaciones como *Cinema Universitario* y *Nuestro Cine*.

Como alternativa a la exhibición comercial, y con el intento de colarse por los resquicios de la censura, los cine-clubs se van multiplicando por toda España. Las más importantes redes se organizan en torno a distintas facultades universitarias, al potente sindicato falangista SEU y a diversos estamentos católicos. Los cine-clubs conseguirán constituirse en una Federación Nacional en 1957. Por su parte, Carlos Fernández Cuenca funda la Filmoteca Nacional en 1953, aunque ésta no comenzará su labor exhibidora hasta 1962. También en los años cincuenta nacen los dos festivales con más tradición del cine español. En 1953, lo hace el Festival de San Sebastián y, tres años más tarde, el de Valladolid, que nace como Semana Nacional de Cine Religioso.

Toda esta ebullición está en el origen de las Conversaciones de Salamanca, organizadas en mayo de 1955 por el Cine-Club Universitario de Salamanca, que dirige Basilio Martín Patino, y la revista *Objetivo*, con Muñoz Suay como principal impulsor. El mayor éxito de estas jornadas fue el hecho mismo de su celebración, en una España en que la disidencia era perseguida por todos los medios. La libertad con la que los distintos participantes pudieron expresar su opinión fue algo insólito para la época. Bien es cierto que el llamamiento a las mismas hubo de ser consensuado con los sectores más liberales del catolicismo y la Falange. De la misma forma, el amplio abanico de sus participantes se convierte en un auténtico trabajo de filigrana. Entre sus asistentes aparecen personalidades tan variopintas como el secretario particular del gobernador civil de Salamanca, representantes del SEU, falangistas liberales como Arroita-Jaúregui, católicos progresistas como García Escudero, un director tan afín al Régimen como Sáenz de Heredia; excomunistas como Antonio del Amo, antiguos republicanos como Manuel Villegas López, hombres de izquierdas como Muñoz Suay, Bardem o Martín Patino, independientes progresistas como Berlanga y Fernán-Gómez; el historiador comunista italiano Guido Aristarco, el cineasta portugués Manoel de Oliveira y el crítico y realizador francés Jacques Doniol-Valcroze.

Ricardo Muñoz Suay y Basilio M. Patino, durante las Conversaciones de Salamanca.

Los participantes de las Conversaciones posan a los pies de la catedral.

Una frase del llamamiento, obra de Muñoz Suay, se hace célebre: *"El problema del cine español es que no tiene problemas"*. A partir de ella se reivindica un cine más comprometido con la realidad social española. Al tiempo, se solicitan una mayor ayuda al cine español, una codificación de la censura (ni siquiera se podía soñar con pedir su desaparición[5]), el final del monopolio del NODO o la creación de una Federación Nacional de Cine-Clubs. A la historia pasó el famoso pentagrama de Bardem, cuando calificó el cine español de *"políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico"*.

6. Bardem y Berlanga

Las propuestas más coherentes y radicales del cine español durante este período, se reducen a unos pocos nombres. Los de Bardem y Berlanga son, sin duda, los más significativos. García Escudero, en la obra citada,

[5] Bastantes años después, un liberal como José María García Escudero seguía defendiendo la necesidad de cierto tipo de censura, aunque se muestre partidario de su flexibilización. *Cine español*, ed. Rialp, Madrid 1962. pp. 39-41.

les coloca entre los cuatro realizadores más importantes de los años cincuenta, junto a Nieves Conde y Sáenz de Heredia. Más generoso, Villegas López les sitúa a la cabeza de un reducido grupo en el que incluye a Azcona, Ferreri y Buñuel, tras destacar al consabido Nieves Conde[6].

Las carreras de Bardem y Berlanga conocen un inicio común a partir de *Esa pareja feliz* y *Bienvenido, míster Marshall*. Ambas películas representan el inicio del regeneracionismo, rechazan el caduco cine franquista y comienzan a crear la primera alternativa real en el cine español desde la posguerra. Pero a partir de ahí la obra de ambos cineastas se aleja claramente. Bardem comienza a realizar un cine de tesis mucho más comprometido políticamente, desde su abierta militancia en el PCE. Con *Cómicos* (1954) construye una metáfora de la sociedad española a partir de las penurias de los integrantes de una modesta compañía teatral. La falta de alternativas que Bardem dibuja en sus actores es la misma que, como trasfondo, deja vislumbrar en la sociedad española. Volverá aún al sainete más o menos amable con *Felices Pascuas* (1954) antes de realizar sus dos obras maestras, *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956), que le catapultarán como el más internacional de nuestros cineastas.

En *Muerte de un ciclista* (1955), retrata a una burguesía hipócrita y arribista, cuya falsedad y egoísmo queda al descubierto cuando su protagonista, un bien situado profesor universitario, atropella a un ciclista causándole la muerte, mientras viaja con su amante (mujer de un rico industrial), que pretende ocultar el accidente por encima de todo. Su toma de conciencia le lleva no sólo a ser consciente de la mezquindad de sus relaciones sociales, sino también a darse cuenta de lo lejos que está de toda una serie de cambios que comienzan a producirse en el país, representados por las primeras contestaciones estudiantiles.

Calle Mayor (1956), basada en *La señorita de Trevélez*, de Carlos Arniches, incide en la falta de expectativas ya señalada en *Cómicos*. Situada en una capital de provincias, con la broma macabra de unos jóvenes ociosos hacia una solterona de fondo, dibuja una sociedad cruel y vacía. De nuevo, la toma de conciencia del protagonista masculino hace que lo que comienza como una broma pesada, acabe como un drama personal. El empeño de Bardem en hacer un cine de tesis, más cercano al cine francés que al italiano que reivindicara en sus primeras obras, se extiende a la puesta en escena solemne y construida a base de planos fuertemente contrastados. A partir de ellas, su realizador se embarca en películas cada vez más discursivas y solemnes.

La venganza (1957) es quizás su película más evidente. Aprovechando los esquemas del drama andaluz más tópico (el del odio secular entre dos familias, cuyos miembros viven obsesionados por deseos de venganza), Bardem traza un diáfano paralelismo con las dos Españas, para proclamar la necesidad de la reconciliación nacional, que su partido había converti-

[6] Villegas López, Manuel: *El Nuevo Cine Español*. Ed. XV Festival Internacional del Cine. San Sebastián, 1967, p. 39-43.

Juan Antonio Bardem en el rodaje de *A las cinco de la tarde* (1960).

do en el eje de su política de oposición al franquismo tras renunciar a la lucha armada. Pese a sus esquematismos argumentales, el retrato de La Mancha abrasada por el sol, en la que deben sobrevivir los míseros segadores andaluces, confiere al film una notable fuerza formal. Al fracaso comercial de la película se une un fallido intento de recrear las disputas entre liberales y conservadores en España y México durante el siglo XIX, representado por *Sonatas* (1959) a partir de dos de las obras de Valle Inclán. Cerrará el período con *A las cinco de la tarde* (1960), otro traspiés con el que intenta trasladar, de manera excesivamente maniquea, la lucha de clases al mundo de los toros.

Berlanga, por su parte, optará por un cine más popular, claro reivindicador del sainete, que no por ello renuncia a una acerada crítica social. El realizador valenciano se mueve entre personajes más de la calle que los de Bardem, a los que carga con un bagaje repleto de mezquindad, pequeños egoísmos y una solemne mediocridad, pero a los que rara vez olvida de alimentar con suficientes dosis de ternura. La crítica en el cine de Berlanga viene del fuerte contraste entre esos personajes a menudo entrañables y la mirada perversa con la que les observa. Cine decididamente coral, repleto de antihéroes, a los que sigue con la lupa distante del entomólogo. Ya desde *Bienvenido, míster Marshall* hace del plano secuencia su rasgo distintivo desde el punto de vista formal.

***El verdugo* (Luis G. Berlanga, 1961).**

El compromiso de Berlanga mantiene un fuerte carácter individualista, heredero de su particular tendencia hacia la acracia. Frente al optimismo histórico que practicaba un marxista convencido como Bardem, Berlanga despliega un contundente escepticismo hacia una sociedad que no le gusta, pero para la que no presenta alternativas. Poco a poco, ya desde los años cincuenta, se va despegando de cualquier proyecto colectivo. Una posición de francotirador que con el tiempo se ha convertido en francamente hostil contra ciertas tendencias del cine de la disidencia. Hoy, analizando esa "época dorada", como él califica el cine español de los cincuenta, llega a hablar del *"contrapunto negativo de las Conversaciones de Salamanca"*, para afirmar que *"nos habíamos cargado totalmente la industria"* o que *"tuvimos la buena-mala suerte de que el Director General de Cine, José María García Escudero, fuese un enamorado de todos nosotros"*, para continuar afirmando que *"toda la legislación que hizo este hombre, que venía del franquismo, hizo que acabásemos desembarcando en un cine nacido del Ministerio, que es lo que ha jodido todo"*[7].

Tras el éxito de *Bienvenido, míster Marshall* (que propició el estreno de *Esa pareja feliz*, que continuaba sin pasar por las carteleras), realiza un apa-

[7] Angulo, Jesús: *De seudónimos y antónimos. Entrevista con Luis García Berlanga.* Nosferatu nº 33, dedicado a Rafael Azcona. Ed. Donostia Kultura. San Sebastián, abril 2000. pp. 56-60.

rentemente amable alegato contra la guerra, *Calabuch* (1956). Alegato que se desprende del subterráneo enfrentamiento entre el pasado del que pretende huir un anciano sabio nuclear y la pacífica cotidianeidad del pequeño pueblo de la costa mediterránea en el que se refugia. Pero *Los jueves, milagro* (1957), en la que despliega toda su ironía para dar la vuelta al ancestral catolicismo patrio, es masacrada por la censura y le deja cuatro años en el paro. Para los territorios de la imaginación queda un intento *a priori* fascinante. En 1959 presentó a TVE un proyecto de serie de 36 episodios que debía titularse *Los pícaros*. La propuesta fue rechazada tras llegar a rodarse el mediometraje *Se vende un tranvía*, obra firmada por Juan Esterlich, pero en la que, según parece, Berlanga fue mucho más que un simple asesor.

Será entonces cuando su camino se cruce con el de Rafael Azcona, que acertó a dar a su cine la sordidez del esperpento. La mezcla de éste con el humanismo libertario y escéptico de Berlanga tiene como primera consecuencia *El verdugo* (1961), un durísimo aldabonazo contra la pena de muerte, que no olvida enraizarse en su tan querido sainete. En los límites de este período realiza después el episodio *La muerte y el leñador*, perteneciente a la coproducción franco-italo-española *Las cuatro verdades* (1962), y sin duda lo mejor de la película. Ya con el NCE puesto en marcha, realiza *Plácido* (1963), en la que la coralidad de una espléndida galería de personajes, que giran en torno a una hipócrita representación de la caridad cristiana, se alimenta del corrosivo bisturí del tándem Berlanga/Azcona.

7. Fernán-Gómez

Regeneracionista por aproximación. Compañero de viaje del cine disidente, pero siempre insobornable francotirador. Profundo libertario, aunque pragmático a la vez. Tierno y distante. Socarrón, irónico y crítico. Pegado a la realidad, a la que, sin embargo, es capaz de retorcer el pescuezo cuando es menester. Fernando Fernán-Gómez es una de las figuras más fascinantes y contradictorias del período y de todo el cine español. Convertido en una de las máximas estrellas del cine nacional, intérprete de varias de las películas clave de los cincuenta como *El último caballo, Esa pareja feliz, Los ojos dejan huellas, La ironía del dinero* o *El inquilino*, es en esta etapa cuando decide probar con la dirección con una de las película más incatalogables del cine español, *Manicomio* (1953), una obra vanguardista fuera de tiempo, compleja y con una puesta en escena que acentúa la débil línea de separación entre la lucidez y la locura en la que se mueve.

Tras una frustrada incursión en el cine histórico (*El mensaje*, 1953; centrada en la Guerra de la Independencia), el cine realizado por Fernán-Gómez se alinea con el regeneracionismo, vía sainete costumbrista, con cinco películas más durante esta década: *El malvado Carabel* (1955), *La vida por delante* (1958), *La vida alrededor* (1959), *Sólo para hombres* (1960) y, en

Caravana publicitaria de la película *La vida por delante* (Fernando Fernán-Gómez, 1958).

menor medida, *La venganza de don Mendo* (1961). Claramente comprometido con el realismo, su cine busca, sin embargo, leves grietas por las que dinamitar la lógica interna del relato. Una y otra vez el director se dirige al espectador, por medio de sus personajes, para recordarle que está asistiendo a una representación. Casi como si se tratase de la firma del autor, los personajes de todas ellas dialogan descaradamente con la cámara, algo que lleva a su máxima expresión cuando hace que los dos protagonistas de *La vida por delante* lleven a cabo una conversación entre ambos, pese a estar situados en escenarios distantes. O más aún, el magistral montaje de la secuencia de la misma película en la que un impagable José Isbert relata en comisaría el accidente del que ha sido testigo, adaptando la acción a su tartamudeo. En esa misma secuencia de la comisaría, las versiones del accidente van variando según quien sea el narrador, lo que se convierte en una reflexión acerca de la realidad como algo unívoco.

Pese a lo anterior, su cine está permanente pegado a los problemas cotidianos del ciudadano medio. Sin necesidad de fáciles truculencias, de descensos a los pozos de la miseria, ni de tesis explicativas, las películas de Fernán-Gómez, con mayor o menor fortuna, hablan de lo que la gente conoce muy bien: el paro, los sueldos miserables y las dificultades para llegar a final de mes, los problemas para conseguir una vivienda o las dificultades para pagar las letras cuando se ha conseguido...

8. Azcona, Ferreri... y Buñuel

Además de por sus colaboraciones con Berlanga, los inicios como guionista de Rafael Azcona están marcados por sus dos colaboraciones con el italiano Marco Ferreri, con el que seguirá trabajando durante muchos años, ya en Italia y Francia. Ferreri debutó en el cine en España y lo hizo de forma fulgurante con *El pisito*, un catálogo de víctimas de una sociedad desesperanzada. En la película, que parecía destinada a convertirse en un proyecto frustrado más de los que había intentado sacar adelante con la colaboración de Azcona tras ser rechazada por UNINCI, Isidoro Martínez Ferry ofició de correalizador por el simple hecho de que Ferreri carecía del correspondiente permiso sindical. Basada en un relato del propio Azcona, a su vez inspirado en un hecho real, se centra en el acuciante problema de la vivienda. Una joven pareja, que espera conseguir un piso para poder casarse, decide solucionar el asunto por una vía cuanto menos insólita: el matrimonio del protagonista con una anciana moribunda, que a su muerte dejará el piso al joven viudo. El problema es que, una vez llevado a cabo el matrimonio, a la vieja le da por no morirse. El humor esperpéntico de Azcona tiene en Ferreri su mejor vehículo. El realismo con el que comienza la década es dinamitado desde dentro, en lo que Monterde denominaba el *"Neorrealismo como modelo a superar"*.

El humor negro de *El pisito* alcanzará profundidades abismales con *El cochecito*. En este caso, un anciano es capaz de envenenar a toda su familia para conseguir un cochecito de paralítico como los que tienen sus amigos inválidos. De nuevo la mezquina realidad, que encuentra en la fructífera capacidad de observación de Azcona un aliado impagable, se torna agria. Como con Berlanga, pero en grado superlativo. Como el director valenciano, Ferreri opta en la puesta en escena de sus películas por los planos secuencia y por una intervención mínima en la mesa de montaje. Pero ni Ferreri alcanza la maestría de Berlanga, ni las razones para su utilización son las mismas. Para el realizador italiano se trata de conseguir una distancia, que a veces se antoja sideral, entre el narrador y sus personajes, consiguiendo una frialdad en el punto de vista que acentúa el esperpento.

Entre ambas, Ferreri realiza *Los chicos* (1959), esta vez sin Azcona. Y se nota. Situada más en las proximidades del neorrealismo, la película narra los sueños, las frustraciones y la indolencia de un grupo de adolescentes que basculan entre las dificultades familiares y la falta de perspectivas de todo tipo. Carente de las pinceladas negras de sus colaboraciones con Azcona, se trata de una película más descriptiva, algo plana incluso. Su fuerza radica, de hecho, en su capacidad para describir, una vez más en el cine disidente de la época, los casi cochambrosos escenarios del Madrid de los años cincuenta.

En 1961, Buñuel dirige en España *Viridiana*. En realidad se trata de una película fuera de norma para el cine español y, sin embargo, profundamente anclada a las tradiciones del país. Esta espléndida sátira sobre la caridad cristiana, iconoclasta retrato de la España más mugrienta, denuncia de toda

El pisito **(Marco Ferreri, 1958).**

su colección de traumas y represiones, se convirtió en un acontecimiento socio-político de primer orden. Con capital aportado en su mayoría por el mexicano Gustavo Alatriste y producción de UNINCI y Films 59, consiguió burlar la censura y representar oficialmente a España en el Festival de Cannes, donde recibió la Palma de Oro[8]. La furibunda reacción del diario vaticanista *L'Osservatore Romano* produjo la fulminante destitución del Director General de Cine, José Muñoz Fontán, que había accedido a recoger personalmente el galardón. Meses después dimitiría el propio Gabriel Arias Salgado, Ministro de Información y Turismo. El gobierno retiraría a la película la nacionalidad española y no se estrenaría en nuestro país hasta 1977.

9. Primeros pasos del Nuevo Cine Español

En este caldo de cultivo es en el que aparecen una serie de cineastas que intentarán renovar el cine español, alrededor de lo que se llamó Nuevo Cine Español (NCE), por un lado, y Escuela de Barcelona (EB), por otro. Los orígenes de estos cineastas tienen numerosos puntos de común, entre los que destacan su paso por las aulas de la IIEC, su actividad en cine-clubs, incursiones en la crítica cinematográfica, actividades teatrales y, desde luego, las primeras experiencias cinematográficas.

[8] Ex-aequo con *Une Aussi longue absence*, de Henri Colpi.

***El cochecito* (Marco Ferreri, 1960).**

En el IIEC se gradúan, o al menos pasan por sus aulas, Carlos Saura[9], Joaquim Jordà, Antonio Eceiza, Basilio Martín Patino, Manuel Summers, Miguel Picazo y José Luis Borau. En la fundación de diversos cine-clubs participan Patino, Elías Querejeta, Picazo o Angelino Fons. En cuanto a la crítica, Borau escribe en el *Heraldo de Aragón* entre 1953 y 1956; Eceiza, en *Nuestro Cine*, *Cinema Universitario* y *Film Ideal*; Jordà, en *Cinema Universitario*, del que Patino es uno de los fundadores; Javier Aguirre, en diversas publicaciones, entre ellas *Primer Plano*, *Film Ideal*, *Temas de Cine* o *Nuestro Cine*; Miguel Picazo, en Radio Juventud. Del teatro provienen Jorge Grau, Julio Diamante y Pere Balañá.

Pere Portabella se inicia en el terreno de la producción al fundar Films 59, que en su primera, y breve, etapa financia *Los golfos* (Saura, 1959) y *El cochecito* y participa en la producción de *Viridiana*. Querejeta funda con Eceiza una productora de cortometrajes, con la que interviene ya en la producción de sus cortos —dirigidos junto con el propio Eceiza y que serán sus únicas experiencias como realizador— *A través de San Sebastián* (60), con UNINCI, y *A través del fútbol* (1962), con PROCUSA, la empresa del Opus Dei. Al igual que Eceiza y Diamante, trabajará para otros proyectos de UNINCI, pero también para PROCUSA en *Noche de verano* (1962), primer largometraje de Grau.

[9] En el curso siguiente a su graduación, Saura se convierte en profesor de Prácticas escénicas.

La mayoría de ellos se colocan detrás de las cámaras en los años inmediatamente anteriores a 1962, fecha fundacional del NCE. De entre todos, el caso más significativo es el de Carlos Saura. Autor ya en 1955 del documental en 16 mm. *Flamenco*, un título que adelanta los de algunas de sus películas de los ochenta y noventa, en 1957 realiza su cortometraje de fin de carrera en el IIEC, *La tarde del domingo*, que se debate entre el documental y la ficción. Al año siguiente sorprende con *Cuenca*, con el que rompe enérgicamente con el documental de postal que predomina en el cine español de los cincuenta, gracias, entre otras cosas, a la "escuela" del NO-DO.

La realización en 1959 de *Los golfos* supone un excelente prólogo para la nueva generación de cineastas. Anterior a *Los chicos,*y mucho más interesante que ésta, guarda con la película de Ferreri similitudes argumentales y un mismo interés por buscar la realidad más allá del neorrealismo. Si se asemeja a *Los chicos*, su vía de superación del neorrealismo difiere radicalmente de *El pisito* y *El cochecito*. Saura no se interesa por el humor negro de Ferreri y Azcona, sino que busca un tono semidocumental, que enlaza con sus anteriores cortometrajes. Su realidad está más cercana a la de la *Nouvelle Vague*, con cuyo nacimiento coincide en el tiempo[10], que a la del sainete o el esperpento.

Querejeta y Eceiza realizan los dos largometrajes citados con afán desmitificador, lo que les provocó en ambos casos serios problemas con la censura. En *A través de San Sebastián* filman la ciudad lejos de los clichés turísticos habituales, con insólitos encuadres que rompen con el "marco incomparable" que pregonan los folletos turísticos. *A través del fútbol*, que traza un paralelismo entre el deporte rey y distintos sucesos de la España de la primera mitad del siglo XX, llegó a contar con más de treinta cortes que se llevaron por delante cuatro de sus once minutos.

La censura tampoco se olvidó de *Día de muertos* (1961), cortometraje documental en el que Jordà nos invita a un recorrido por el cementerio de la Almudena, de Madrid, deteniéndose en las lápidas de diversos personajes de la izquierda. Por su parte, Jacinto Esteva dirige en Suiza *Notes sur*

[10] El mismo año en que Saura dirige *Los golfos*, Truffaut hace lo propio con *Los cuatrocientos golpes*, Godard con *À bout de souffle*, Resnais con *Hiroshima, mon amour* y Rohmer con *El signo de Leo*.

Elías Querejeta.

l'emigration (1960), un cortometraje que denuncia las condiciones de vida de los emigrantes españoles e italianos en Suiza.

Tras su práctica de fin de carrera, *Tarde de domingo* (1959), en la que se aleja del neorrealismo por medio de la metáfora de la joven protagonista que se encierra en sí misma como rechazo de la realidad exterior, Patino dirige dos cortometrajes más. *El noveno*, fechado en 1960, pero rodado antes de *Tarde de domingo*, es la filmación documental de la fiesta popular de un pueblo de Salamanca, en la que se conmemora el final de una serie de prerrogativas del conde del lugar en favor de los habitantes del pueblo. Patino carga de sentido las imágenes por medio de un montaje que interviene con la contundencia habitual de todo el cine posterior de su realizador. La permanente tensión entre las apariencias de la realidad y la urdidora intervención de la mano del realizador se acentúa en *Torerillos* (1960), la aparentemente simple crónica de una serie de antihéroes de la fiesta nacional.

El portugués José María Nunes da el pistoletazo de salida a la EB ya en 1957 con *Mañana*, en la que realiza un poético recorrido por una Barcelona nocturna y marginal, que es recibido con entusiasmo por un limitado sector intelectual que ve en la película una mirada distinta a la del cine oficial. En 1961 dirige *No dispares contra mí*, una historia policíaca que nace del encargo de realizar una película "al estilo *Nouvelle Vague*": Nunes adereza sus imágenes con música de jazz y con el lamento existencialista de su protagonista, un estudiante acusado de asesinato y perseguido a la vez por la policía y por una banda de ladrones, siempre con la marginalidad como telón de fondo.

Algunas prácticas de fin de carrera del IIEC y algún que otro largometraje más concluyen con una etapa que se tenía prisa por superar.

La legislación que hizo posible el NCE

Entrevista con José María García Escudero

Esteve Riambau

José María García Escudero fue el arquitecto que diseñó las importantes transformaciones sufridas por el cine español de los años sesenta. Desde su cargo como Director General de Cinematografía y Teatro, al que regresó entre 1962 y 1968 tras un breve mandato anterior desde julio de 1951 hasta marzo de 1952, estableció unas directrices políticas y administrativas destinadas a renovar la obsoleta legislación que regía el cine español, tanto en lo que se refiere a su protección económica como a la censura. Periodista formado en *El Debate* y en publicaciones de Editorial Católica, era además Doctor en Derecho, Licenciado en Ciencias Políticas y oficial del Cuerpo Jurídico del Ejército del Aire. Su extenso currículum incluye la publicación de obras pertenecientes al ámbito periodístico (*Política española y política de Balmes*), político (*De Cánovas a la República*, *España, pie a tierra*, *Los Estados Unidos cumplen siglo y medio*), jurídico (*Las libertades del aire*, *Los principios de libertad y subsidiariedad*), religioso (*Los sacerdotes obreros y el catolicismo francés*, *Catolicismo de fronteras adentro*, *La frontera está delante de casa*), cultural (*La vida cultural*) y también cinematográfico: *La historia en cien palabras del cine español* (1954), *Otros escritos sobre cine* (1954), *Cine social* (1958), *El cine y los hijos* (1959), *Cine español* (1962), *Una política para el cine español* (1967) o *Vamos a hablar de cine* (1969).

Su pronóstico sobre la situación del cine español era de extrema gravedad y no dudó en desarrollar unas grandes líneas de actuación básicamente apuntaladas en las Normas de Censura promulgadas en 1963 y en unas nuevas Normas de Protección aplicadas a partir de 1965. La publicación de las primeras, por primera vez desde la implantación del franquismo, intentó objetivar las arbitrariedades cometidas hasta aquel momento y establecer un código represivo que el propio García Escudero ya había justificado a partir de la ambigua contraposición entre "*censura social*" y "*censura ministerial*"[1]. Tal como dijo posteriormente, "*por arriba está la línea*

[1] García Escudero, José María. *Cine español*, ed. Rialp, Madrid 1962, p. 39.

de lo imposible, por abajo está la línea de lo inaceptable"[2]. Entre ambas, la franja del posibilismo implicaba un pacto con la disidencia política que, en términos cinematográficos, había irrumpido en la década anterior.

Los mecanismos que regulaban la protección económica que el Estado aportaba al cine español desde apenas terminada la Guerra Civil habían dependido, hasta entonces, de unas Juntas de Clasificación que el nuevo Director General no dudó en calificar como "*la gran mentira del cine nacional (...) El negocio estaba hecho antes de empezar el film, porque la fórmula de clasificación no fallaba y los distribuidores lo sabían y compraban un film para alcanzar el tanto por ciento de films nacionales*"[3]. A partir de esos antecedentes, las nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía Nacional estipulaban la subvención automática del 15% de los ingresos brutos en taquilla durante los primeros cinco años de exhibición de cualquier película española, incluidas las coproducciones, y establecían la categoría de Interés Especial, destinada a ayudas selectivas para films que prescindiesen de criterios estrictamente comerciales.

Este último apartado, visto con recelo desde los sectores más poderosos de la producción, estaba especialmente orientado a potenciar a los alumnos de nueva Escuela Oficial de Cine (EOC), como empieza a llamarse, desde el curso 1962/33 el antiguo IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), el centro que será la fuente formativa de los jóvenes profesionales destinados a nutrir el Nuevo Cine Español (NCE), diseñado a imagen y semejanza de los entonces emergentes modelos europeos[4]. El incentivo del cine infantil, la creación de las Salas Especiales y de Arte y Ensayo, a principios del 1967, y la homologación de los films de la Escuela de Barcelona (EB) en la misma clasificación proteccionista de la cual se habían beneficiado los alumnos de la EOC fueron otras consecuencias derivadas de la política de García Escudero.

Sometidos a la doble limitación impuesta por un régimen totalitario y por una industria cinematográfica de bajos vuelos que aceptó con recelo las medidas racionalizadoras impuestas desde una administración que, por primera vez, intentó poner coto a los abusos indiscriminados hasta entonces cometidos bilateralmente, los criterios renovadores de García Escudero sufrieron una evolución paralela a la de la política española. Las rupturistas conclusiones de las Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía, celebradas en Sitges, en octubre del 1967, demostraron que la voluntad aperturista de García Escudero tenía un techo impuesto por el franquismo que, a la vez, también ponía en evidencia el posibilismo con el cual había coqueteado el NCE.

---

[2] García Escudero, José María. "Discurso en el Palacio de la Música el 20.10.1963 con motivo de la inauguración del curso de la E.O.C.", *Film Ideal* nº 131, 1967, p. 637.

[3] Editorial, "Más sobre clasificaciones", *Film Ideal* nº 108, 1962, p. 643.

[4] Véase: Monterde, José Enrique / Riambau, Esteve / Torreiro, Casimiro. *Los "Nuevos Cines" europeos 1955/1970*, ed. Lerna, Barcelona 1987; y Monterde, José Enrique / Riambau, Esteve (coord.). *Nuevos Cines (Años 60). Historia General del Cine Vol. XI*, ed. Cátedra, Madrid 1995.

Un desproporcionado aumento de la producción —más de 150 largometrajes anuales en 1965 y 1966— provocado por la interesada generosidad con la que se reconocían como españolas algunas coproducciones en las cuales la participación nacional era mínima disparó las primeras alarmas de agotamiento del Fondo de Protección que fueron advertidas por los productores a principios de 1968, dos años después de que García Escudero diagnosticara en su diario que "*no es el sistema lo que ha fallado, sino la industria*"[5]. La responsabilidad, sin embargo, era compartida, ya que frente a los abusos cometidos por ésta en el afán de exprimir la gallina estatal de los huevos de oro, el Fondo de Protección se descapitalizó definitivamente debido a las repercusiones del escándalo MATESA en el Banco de Crédito Industrial, que gestionaba los préstamos a la producción cinematográfica.

A finales de 1969, Fraga Iribarne fue sustituido por el integrista Alfredo Sánchez Bella al frente del ministerio de Información y Turismo y Carlos Robles Piquer —sustituto de García Escudero en 1968— fue a su vez reemplazado por el todavía más rígido Enrique Thomas de Carranza. Bajo su mandato desapareció el Interés Especial, se desnaturalizaron las salas de Arte y Ensayo y la EOC fue absorbida por la nueva facultad de Ciencias de la Información en 1971. Se desmantelaba así, de un plumazo, toda la política desarrollada por García Escudero desde una perspectiva que, a pesar de su subordinación a las directrices del franquismo, por primera vez afrontaba el cine español en su precisa dimensión industrial.

Reconocido por Pilar Miró como el inspirador de la política cinematográfica que ella desarrollaría, desde el primer gobierno socialista, durante la década de los ochenta, García Escudero siguió en activo en muy diversos frentes culturales y políticos. Autor de *Historia política de las dos Españas* (1975), *La primera apertura. Diario de un Director General* (1978), *Historia política de la época de Franco* (1987) o *Los españoles de la conciliación* (1987), miembro del Consejo Asesor de RTVE en 1978, también ejerció como fiscal togado en el proceso contra los participantes en el golpe de Estado del 23-F. Posteriormente recogió estas y anteriores experiencias en sus memorias: *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F* (1995).

La entrevista que sigue a continuación tuvo lugar en el domicilio madrileño de García Escudero durante la mañana del 14 de junio de 1994, con el objetivo de recabar su testimonio para mi tesis doctoral *La producció cinematográfica a Catalunya (1962-1969)* (UAB, 1995). Es por ello que se sobreentienden muchas de las opiniones previamente vertidas en sus libros y existe un marcado sesgo de las preguntas hacia aspectos relacionados con la producción barcelonesa. La ausencia del protagonista, fallecido en mayo del 2002 ante la más vergonzante indiferencia cultural y del sector que él contribuyó a dignificar, impide ampliar ahora los horizontes

[5] José María García Escudero. *La primera apertura. Diario de un Director General*, ed. Planeta, Barcelona 1978, pp. 229-230.

José María García Escudero.

de aquel cuestionario pero convierte esas declaraciones, mayoritariamente inéditas y revisadas en su día por el entrevistado, en un explícito testamento de la política desarrollada por García Escudero para modernizar el aparato cinematográfico español de los años sesenta de acuerdo con unas directrices muy similares a las todavía vigentes en la actualidad.

Manuel Fraga Iribarne accedió en 1962 al Ministerio de Información y Turismo con una cierta voluntad de transformación de los aparatos culturales del franquismo ¿recibió usted de él algún tipo de directriz en el orden político?

Ninguna. Fraga accedió al cargo con una idea política. Es más, él pensaba que le iban a nombrar Ministro de Educación, no de Información y Turismo. Eso fue debido a un cambio de última hora y él lo cuenta en sus memorias pero, indudablemente, tenía en mente la idea de un cambio político y hablar sólo de política cultural es minimizar sus intenciones. El quería más que eso. A mí me llamó y me ofreció otra Dirección General, la de Prensa concretamente, y quedó muy sorprendido cuando yo le dije que no quería meterme en política y que si aceptaba el cargo era porque en el año 1951 yo había querido hacer algo en cine y no había podido porque tuve que dimitir[6]. Llegado este momen-

[6] Los motivos de su dimisión frente a Gabriel Arias Salgado se debieron, básicamente, a su apoyo a la visión socialmente crítica de *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) y a su negativa a conceder la categoría de Interés Especial a la propagandística *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951).

to, después de todos esos años sin hacer más que cosas de cine, o aceptaba esa Dirección General o ninguna. Entonces yo acababa de publicar un librito, que se llamaba *Cine español*, donde recogía algunos artículos míos, se lo di, se lo leyó en un viaje y aquello le convenció. A su vuelta, precisamente en una reunión del Ministerio, me dijo: "*Ya lo he leído y estoy de acuerdo con lo que dice*". También me comentó que Franco sabía que yo había dimitido y le preguntó por qué: "*Yo le dije que había querido mantener su política y por eso dimitió; Franco ya no dijo nada*". Es más, Fraga —él lo confiesa— no tenía ni idea de cine. Tenía un cierto interés por el teatro, pero no por el cine. Yo a Fraga le debo un cheque en blanco. Realmente, la política que se hizo era la que yo pensaba, con las modificaciones que, ya al asomarme a la Dirección General, el sistema de protección me hizo hacer y una política que, sobre todo, fue mérito de Fraga porque ya desde el primer momento nos encontramos con una oposición por la apertura de la censura. En los consejos de Ministros, básicamente ante Carrero Blanco, Fraga respaldó constantemente esa política. Él estaba enterado de todo, porque despachar con Fraga era enormemente ágil y a lo mejor lo veía tres, cuatro o cinco veces al día de un modo muy funcional, pero la política que se hacía era, realmente, la que yo llevaba.

En sus libros, sobre todo en La primera apertura. Diario de un Director General*, se insinúa una cierta oposición entre la Dirección General (DG) que usted presidía y el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE)...*

Bueno, no oposición, pero se dio el caso de que yo tuve personalmente relaciones no ya sólo de trabajo sino incluso de amistad con la gente del SNE y con su jefe, Farré de Calzadilla, y con los jefes de los grupos: el de producción, que lo llevaba Jorge Tusell con Eduardo Manzanos, el de distribución era Agustí y el de exhibición Mateo. Con todos ellos llegué a tener una amistad. El problema era que los tres grupos estaban enfrentados entre sí, como ahora mismo. Hace poco, leyendo los periódicos, me daba la impresión de que eran los mismos problemas, con los mismos puntos de vista que los de aquella gente en los años sesenta. Yo no entiendo cómo Farré estaba metido en el SNE, porque era un hombre muy cordial, muy cortés sobre todo, pero a mí me daba la impresión de que era de la época de la Linterna Mágica. Y claro, en eso del cine no había una unidad en el Sindicato. Y de hecho, yo venía a ser un poco el receptor de las quejas de unos grupos contra otros. Había un desplazamiento de los problemas del SNE hacia la DG que nunca debía haber existido. Lo lógico era que el Sindicato, como tal, hubiera resuelto sus problemas sin pasármelos a mí, que no tenía por qué aceptarlos y estar constantemente templando gaitas con unos y otros. En ese sentido, el SNE no me ayudó a resolver mis problemas.

José María García Escudero.

Pero, ¿era una cuestión de relaciones directas entre las distintas ramas del sector o respondía a enfrentamientos políticos superiores entre Fraga y Solís?

No, en absoluto, porque cuando tuvimos el problema de los nuevos sistemas de protección, los únicos que se movieron muy eficazmente fueron los distribuidores. La Orden debía ser aprobada internamente por tres o cuatro ministerios y los distribuidores fueron a cobijarse en López Rodó, porque había puntos de vista en la Orden que no les gustaban. Solís estuvo bastante neutral, yo tuve que hacer mis visitas a todos estos ministerios para que la Orden pudiera salir y creo que el tema del cine, antes he hablado de Fraga pero creo que a todos los políticos en general, les quedaba un poco marginal.

...como siempre. En sus memorias usted menciona oposiciones a las nuevas Normas de Cinematografía que procedían del Alto Estado Mayor...

Sí, sí. Salían unos informes pintorescos, pero finalmente se aprobó la disposición que hacía falta.

Esas discrepancias entre las tres ramas de la industria también repercutían en las votaciones de las Juntas de Clasificación que, en definitiva, eran quienes cuantificaban las subvenciones...

El sistema con el que yo me encontré establecía que la dotación se hacía con arreglo a las clasificaciones que proponía una Junta que era absolutamente representativa. Aquello funcionaba por intereses y eso es lo que quisimos eliminar, con el nuevo sistema, a través del control de taquilla. Lo otro provocaba una gran cantidad de presiones pero, afortunadamente, cuando yo llegué a la DG, la composición de la Junta correspondía al Ministerio y yo metí ahí a mucha gente de cine. Pero, a pesar de todo, cuando toda la suerte de una película dependía de la clasificación que se le diera, las presiones eran tremendas.

Y los resultados paradójicos...

Volviendo a la actualidad, ahora me encuentro datos de películas subvencionadas que ni siquiera se estrenan. Entonces eso también era normal porque una película con una buena calificación podía prescindir del estreno muchísimas veces.

Una de las consecuencias de las nuevas normas que usted dictó fue la proliferación de coproducciones. Yo creo, es mi opinión personal, que hay una divergencia entre su planteamiento y lo que después sucedió realmente con un determinado tipo de productos y desencadenó una picaresca más que notable ¿Cuál es su opinión al respecto?

He dicho muchas veces que mis dos grandes fracasos fueron el cine infantil y las coproducciones. Con el cine infantil se favoreció la importación de películas y la producción, pero a los golfos de las salas parroquiales, que lógicamente eran el mercado al que iban destinadas, les interesaban más las películas de mayores más o menos cortadas para que no tuvieran el cuatro (la clasificación moral que daba la Iglesia) y las pudieran poner. En el tema de las coproducciones, efectivamente, la mayoría eran generalmente explotadas fuera de España por el coproductor extranjero. La coproducción debía tener un cierto equilibrio y nosotros estuvimos constantemente haciendo esfuerzos para, por lo menos, conseguir un equilibrio global con los dos países habituales, Francia e Italia. El productor José Gutiérrez Maesso confeccionó el célebre "damero maldito" que era un sistema muy ingenioso para conseguir ese equilibrio y, más o menos, se llegó a eso. Luego había otro sistema de desequilibrio esencial. Nosotros, en el plan inicial de protección, habíamos establecido unas limitaciones cuya trasgresión provocó el agotamiento del Fondo de Protección. En las coproducciones nosotros limitábamos la protección al coproductor español, pero, como aquello se hizo muy democráticamente, nuestra propuesta se llevó al Consejo Superior de Cine, donde estaba toda la industria. Aquello se discutió muy ampliamente pero, para tener el asentimiento de ésta, tuvimos que acceder a dar la protección a toda la producción en conjunto. Luego, lo más importante de todo, era que el dis-

tribuidor extranjero tenía canales para distribuir la película a todo el mundo y no en España. Eso es lo que luego se quiso corregir a última hora con Cinespaña. ¿Cual era el resultado? Que había un sistema que daba unos beneficios económicos muy grandes al coproductor español pero, de fronteras afuera, quien las distribuía era el coproductor extranjero. El resultado fue una gran inflación de ese tipo de cine.

Tengo la sospecha de que, en las coproducciones llamadas minoritarias, el porcentaje del 20% del presupuesto apenas correspondía a la compra anticipada de los derechos de distribución para España...

El sistema fue un fracaso pero se instauró porque cuando se discutió el sistema de protección, ésta fue una de las imposiciones... fue un juego —como sucede siempre que se plantea una cosa democráticamente— en el que uno cede una cosa para que tú me des lo otro. Los productores, y en general la industria, no querían la protección al cine de Interés Especial. A cambio de eso vino el que nosotros tuviéramos que ceder en otros puntos, como por ejemplo estos dos que le he dicho, que inflaron enormemente el número de coproducciones que, como usted dice, fueron ficticias. Otra concesión que tuvimos que hacer fue el anticipo. En nuestro plan figuraban en forma de avales, pero lo que consiguieron fue el anticipo con un millón de pesetas contantes y sonantes. En 1966 vimos que se nos venía encima la crisis del Fondo de Protección e iniciamos una serie de medidas que desgraciadamente —cuando yo tuve que cesar— no se tomaron.

Volviendo al tema de las coproducciones, las divergencias entre los créditos españoles e italianos de una misma película son enormes. ¿Qué tipo de constancia o de control tenían ustedes sobre esta picaresca practicada por los productores?

Lo intentamos. Las coproducciones era el problema de cada día. Nos dábamos cuenta de que era muy difícil resolverlo porque, primero, había el problema de los italianos que son maestros en eso. Luego había la picardía del coproductor español, al que le interesaba mucho jugar la baza de su compañero italiano. Y luego, sobre todo, había esa cosa derivada de la desproporción entre uno que tenía los medios para estrenar las películas en el extranjero y otros que no los tenían. Lograr un equilibrio que era teóricamente lógico, en la práctica resultaba muy difícil. Ahora no le puedo dar detalles pero sí sé que el "damero maldito" fue uno de tantos medios para llamar al orden a las coproducciones, pero no se consiguió.

¿Cuál era el mecanismo que ustedes tenían para controlar esos desequilibrios?

Estudiar el proyecto de cada coproducción y luego la comprobación de que el rodaje lo había respetado. El detalle de esta mecánica correspondía

Rodaje de *Del rosa al amarillo* (Manuel Summers, 1963).

a gente que estaba más metida dentro del Ministerio, como el Secretario General: Pedro Cobelas. Las coproducciones eran una pesadilla que, comprendiendo que eran necesarias, desde el principio nos encontramos con esos problemas de picaresca y de desequilibrio. No se consiguió controlarlos pero es posible que, de haber seguido, se habría resuelto porque había algo que nos estaba presionando, no a nosotros, sino a la industria, que era la crisis del Fondo de Protección. Hubo una inflación de películas españolas y, sobre todo, de coproducciones como resultado de esas medidas que tuvimos que tomar para que la Orden se aprobase con el asentimiento de la industria. Ahora no, ahora se hacen las órdenes y no se llama a la industria. Entonces tuvimos allí a sesenta o setenta señores de toda la industria discutiendo ferozmente como si fuera la convención en la Revolución Francesa. Se discutía todo y para poder sacar el asentimiento de estos señores, para poder decir que el proyecto de la DG iba con el respaldo de la industria, tuvimos que hacer concesiones. Cuando, en diciembre de 1966, se editó en un folletito dirigido a la Asamblea de Productores el cálculo de cómo iba a producirse el déficit del Fondo de Protección, planteamos esos problemas inmediatamente: sustituimos el anticipo en metálico por un aval, redujimos la protección a la coproducción y empezamos a plantear una serie de medidas para aumentar el Fondo de Protección, pero entonces fue cuando yo ya me fui y no se hizo nada de todo ello. De no haberme ido, yo creo que esa crisis habría obligado a los productores españoles a ceder y a rectificar muchas cosas. El hecho es que

la herida de las coproducciones estuvo allí constantemente, sin que se pudiera llegar a ninguna solución.

Estas presiones de las que usted habla por parte de la industria ¿eran, sobre todo, de la rama de producción?

Sí, de producción. Había dos productores que yo tenía allí siempre y que eran los portavoces de la industria: Jorge Tusell y Eduardo Manzanos. Tusell era el representante y Manzanos era su gran amigo, eran inseparables el uno del otro.

Hay datos que permiten constatar que, por lo menos durante los años sesenta, pero sospecho que desde mucho antes, la llamada "industria cinematográfica española" es, en gran medida, un reflejo de las directrices de apoyo que se dan desde el Ministerio.

No ha habido nunca una industria, esa es una realidad. ¿Industriales a los que uno se pudiera dirigir? Hubo uno, con el que yo choqué duramente durante mi primera etapa, que fue CIFESA. Montó algo que era serio. Luego, Cesáreo González montó algo que también tenía importancia. Sin embargo, si quita usted a CIFESA y a Cesáreo González, todo lo que queda son unos señores que se lanzan a producir películas como se podían lanzar a cultivar naranjas. Iban al provecho inmediato sin disponer de fondos ni de capital. Uno de los grandes problemas que yo me encontré en el cine español era esta atomización de la industria, que en realidad no era tal industria. Eran señores poco más o menos dedicados al cine que iban a hacer su aventurita con cada película. Ese era un gran inconveniente para cualquier política seria. Luego había una distribución, que era la rama más seria, pero funcionaba como filial de los americanos. Y una exhibición que iba únicamente a poner en cartel lo que le mandaban los distribuidores y, normalmente, con la idea de que les interesaba más la película americana que la española. Ese era el panorama, o sea no había una industria.

Esa era la razón por la que los productores iban a remolque de la administración pública...

Algo de eso se eliminó con el Control de Taquilla. Hasta entonces eran los gustos de la Junta de Clasificación los que determinaban lo que se iba a hacer. Ya con el Control de Taquilla, eso se quitó. Sólo se trasladó un poco, en los más vivos, al cine de Interés Especial. Y el más vivo de todos fue Elías Querejeta, fue el que tuvo más inteligencia para montar una producción sobre el Interés Especial. Fue el único, también. Todos los demás iban a hacer su peliculita y luego Dios diría cuando iban a hacer la siguiente. Querejeta montó un plan sobre esta base y, además, tuvo la inteligencia sufi-

ciente para utilizar el Interés Especial como base para un cine que pudiera tener un cierto arraigo en las taquillas. Eso es lo que hizo con las películas de Carlos Saura. Pero vamos a parar siempre a lo mismo. No hay una mentalidad plenamente empresarial y ese fue el enorme fallo que teníamos.

Ese es el problema endémico del cine español, y además sometido a un proceso de degradación progresivo...

Yo creo que sí. El problema tremendo fue el paso, tal como yo lo entendía, de proteger el cine que necesita ser protegido pero no el cine comercial, al sistema francés o italiano consistente en proteger el cine en general, pero hacerlo a través de la taquilla. Yo creo que si el sistema hubiera podido seguir aplicándose con rigor habría podido educar un poco más a nuestra industria para dirigirse más a la taquilla. En cambio, el sistema fue desmoronándose y, en los últimos años, los datos ya son espantosos. Ver que, a estas alturas, todavía el PP pide que se vuelva a la subvención por taquilla y automática para todas las películas quiere decir que no hemos hecho nada.

Volviendo a los años sesenta, hay otro personaje, Samuel Bronston[7]*, que no sale muy bien parado de sus memorias. Tengo la impresión de que su actividad se escapaba totalmente del ámbito de cine y que tenía unos respaldos políticos muy sólidos y que escapaban de su competencia ¿Es así?*

Sospecho que sí. Bronston era un fenómeno que para nuestro cine interesaba muy poco porque, aunque es verdad que incorporaba a actores españoles para que dijeran dos palabritas o a algunos técnicos, el hecho de meter esa especie de gigante dentro de nuestro cine no era muy beneficioso. Ahora bien, tampoco se le podía decir que no. No por esos posibles apoyos que tuviera, sino porque no nos podíamos negar. Yo me limitaba a saludarle, ir alguna vez a los estudios, ir a comer alguna vez con él y con Ava Gardner o Sofía Loren. Pero, en tanto que Director General, me dijeron si quería formar parte del Consejo de Administración y dije que no, que no quería tener nada que ver con él en ese sentido. Sospecho que tenía apoyos políticos pero, en cualquier caso, a un productor norteamericano que venía a establecerse en España no se le podía poner ninguna pega.

¿Era posible obligarle a nacionalizar la productora?

No, en absoluto. Luego él hacía sus peliculitas de obsequio, como *El valle de los Caídos* (Andrew Marton, 1960), *Sinfonía española* (Jaime Prades y Luis María Delgado, 1963), etc. pero no había medio legal de obligarle a

[7] Sobre la biografía de este productor norteamericano afincado en la España de los sesenta, véase: Jesús García de Dueñas. *El Imperio Bronston*, ed.del Imán, Madrid 2000.

Amador **(Francisco Regueiro, 1965).**

nacionalizarse. Había una parte positiva, que era el empleo de técnicos españoles pero, básicamente, fue un fenómeno perturbador. No creo que fuera catastrófico, pero era lógico que Bronston y los americanos vinieran a nuestro país porque aquí gozaban de escenarios naturales y de unos costes bajísimos.

Debían tener algún otro tipo de incentivos fiscales...

Eso ya no era de mi competencia. Aún sin esos apoyos creo que no había nada que hacer en contra de ellos.

Usted hizo publicar, por primera vez en el franquismo, unas normas de censura. ¿Cuál era el criterio?

Para todo lo que sean cuestiones de censura durante la época franquista hay que tener en cuenta que no se puede hablar de un criterio unívoco, porque había un criterio un año y otro distinto al siguiente. Esto lo cuenta muy bien Carlos F. Heredero en su libro sobre los años cincuenta[8]. No se puede hablar del franquismo como de un todo. De una situación que se inicia en el año 1939 y la llegada de Marañón ya provoca grandes

[8] *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana/Filmoteca Española, Valencia/Madrid 1993.

discusiones internas en un Consejo de Ministros. Esta situación, casi caricaturesca, era constante durante el franquismo y podían coexistir Fraga, que estaba luchando por una apertura, y Carrero Blanco, que creía que estábamos entregando España al demonio.

Usted afirma, en su diario, que fueron los productores quienes se negaron a que se suprimiese la censura previa de guiones. ¿Cómo sucedió exactamente?

Incluso nos han echado muchas veces en cara que había un criterio distinto para la censura de las películas españolas y la de las extranjeras. No es verdad. Lo que pasa es que la española tenía que pasar por la del guión antes que por la de la película y muchas veces el censor se imaginaba, sobre el guión, cosas que no tenían fundamento. Por eso, yo se lo ofrecí a los productores, pero creo que para ellos el hecho de tener el guión aprobado representaba una garantía de que luego no les iban a realizar modificaciones sobre la película ya legalizada. Lo cierto es que no lo quisieron pedir. Yo les invité a ello e incluso creo que lo dije públicamente en algún acto, que la Dirección General estaba dispuesta a suprimir la censura de guiones en el momento en que la producción lo pidiera. Y no lo pidieron porque ellos suponían que era una garantía[9].

En 1962 se produjo el incendio de los estudios Orphea, en Barcelona. Después se habló muchas veces de la posibilidad de reconstruirlos pero nunca se llevó a término. ¿Que sucedió exactamente?

No lo recuerdo, tengo una memoria muy floja.

¿Tuvo usted algún interés particular para que Barcelona volviera a contar con unos grandes estudios de rodaje?

No, ni en Barcelona ni en Madrid, vamos. Era un problema del que creo que se habla en las Normas, pero me quedaba un poco lejos. Mi preocupación fundamental era la producción y luego la creación de redes internacionales de distribución. El tema de los estudios, con toda seguridad lo tuve que conocer, pero ahora no lo recuerdo.

En una reunión celebrada en Barcelona, en 1968, Jorge Tusell le dijo a Robles Piquer que no le gustaría morirse sin haber producido una película hablada en

[9] Sólo tras el cese de García Escudero, los representantes sindicales de las ramas de producción, dirección y la de autores-guionistas firmaron una carta, fechada el 7 de febrero de 1968, en la que solicitaban la supresión de la censura previa de guiones. Su destinatario era entonces Carlos Robles Piquer y éste se desentendió de la promesa realizada por su antecesor a propósito de una concesión que jamás llegaría a producirse. El texto de este documento está reproducido en: Esteve Riambau y Casimiro Torreiro. *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Filmoteca Española/Cátedra, Madrid 1998, pp. 66-67.

catalán y éste le respondió que si volvía a oír esas palabras habría que desenterrar los fusiles. Esa diferencia de criterios de censura se puso de manifiesto entre usted y su sucesor en el cargo...

En el franquismo sucedieron esas cosas, incluso dentro del mismo Ministerio. Hay etapas con más o menos apertura, pero nunca hay un criterio uniforme. Cuando se habla de la política de Interés Especial y se dice que era una coartada cultural del franquismo yo me río, porque al franquismo le interesaba un pito el cine. Era una política de la Dirección General respaldada por el Ministro. Por eso me gustó mucho el libro de Heredero, porque refleja muy bien esa situación.

Un guión escrito por Jordi Feliú y Josep Maria Font Espina, Diálogos de la Paz, *obtuvo el segundo premio en el concurso convocado para la conmemoración de los 25 años de Paz, que se declaró desierto. ¿Hubo algún problema de censura con la película, una vez terminada?*

Efectivamente, a nosotros nos gustó y me parece que la llevamos al festival de Mar del Plata. Pero a otros, ¿cómo les iba a gustar esta película a Carrero Blanco y a todos los integristas del régimen? Una película que era claramente de conciliación no podía gustar en algunos sectores del régimen.

¿Tenían ustedes constancia de la existencia de películas con dobles versiones?

Sí. La censura se podría justificar en función del público al que van dirigidas las películas, y los cánones de la sociedad española de aquella época eran totalmente distintos a los de la sociedad italiana o la norteamericana. Incluso dentro de España teníamos censuras distintas para las salas comerciales o las de Arte y Ensayo. El caso de las dobles versiones era un tema de picaresca, pero, desde ese punto de vista, podía tener su explicación una vez admitida la existencia de la censura. Procurábamos evitarlo, pero era muy difícil. Había que entrar en una labor policíaca y yo creo que teníamos otras cosas que hacer.

La Escuela de Barcelona surgió como un rebrote tardío del Nuevo Cine Español. ¿Cómo recuerda esa aparición?

A mí me gustó mucho que saliera esta Escuela. Hicieron unas películas que eran completamente distintas a las que se hacían en la Escuela de Cine de Madrid. Recuerdo el comentario de que las películas de la Escuela de Cine de Madrid olían a vinazo y eran mesetarias, pero a mí me parecía bien la factura de las películas de la EB, que era muy europea, mucho más metida dentro del mundo de *Cahiers du cinéma*. Me parecía que era un contrapeso al cine de Madrid. Políticamente, se daba la paradoja de que

yo me había apoyado mucho en los elementos de la Escuela de Cine de Madrid y de *Nuestro Cine,* que eran comunistas. Fue una de las paradojas curiosas. Los de mi equipo no me ayudaron y en cambio me apoyaron los Bardem, Muñoz Suay, etc, que eran amigos. En ese sentido, también la EB era otra cosa. Planteaba unas películas que no eran esas películas sociales de Basilio Martín Patino, etc., eran diferentes y yo las vi con simpatía.

Son muy curiosas y poseen un valor sociológico incuestionable...

Pienso que a lo mejor ya no las aguantaría, porque eran muy esnob. A mí hay revisiones que me da mucho miedo hacer. Esa es una y Antonioni es otra. La EB salió en mi última etapa, pero me pareció que era una cosa que correspondía mucho a lo que podía representar Cataluña respecto al resto de España.

El término de Escuela, que ellos emparentaban con la de Nueva York, ¿para usted representaba algún tipo de equiparación oficial con la de Madrid?

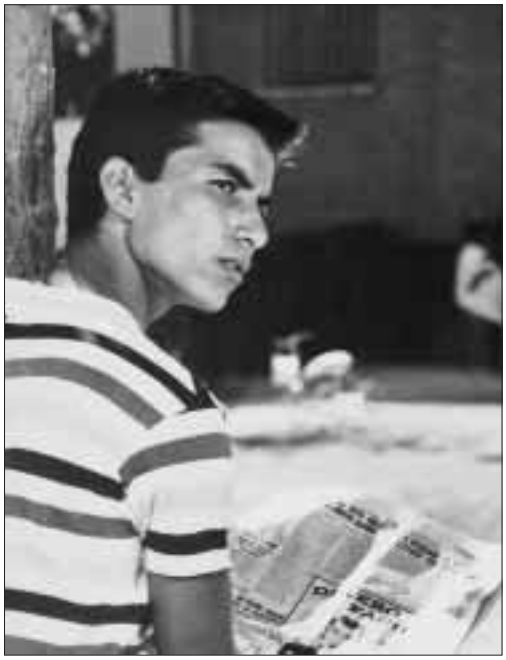
No, sinceramente no. La Escuela de Madrid se había aglutinado en torno a la Escuela de Cine, que era algo que se echaba en falta ahí. Pero vamos, yo entendí que la Escuela de Madrid, con mayúscula, era un centro mientras lo otro era un grupo de muchachos que estaban haciendo su cine con unas características muy parecidas. Pero digamos que, en este caso, era una escuela con minúsculas. Me pareció que, del mismo modo que en el cine español había habido hasta entonces un equilibrio entre un cine social, cripto-comunista, de *Nuestro Cine*, de la EOC, venía muy bien que apareciera un cine formal, un cine *cahierista*, un cine europeo, que era una cosa muy beneficiosa. Yo he tenido dos ruedas de prensa duras: una fue en Santiago de Chile y la otra fue en Barcelona, con motivo de la inauguración de la primera Sala Especial. Tiraban a matar, pidiendo más, pero todo hecho con inteligencia.

Fue precisamente en las Salas Especiales donde se estrenaron la mayoría de las películas de la Escuela de Barcelona...

Para eso eran. Luego ya lo desnaturalizaron completamente, pero el objetivo era potenciar el cine de Interés Especial.

La primera hornada de películas de la EB recibió el Interés Especial y tengo la impresión de que tuvieron muchos menos problemas con censura que las de la EOC...

La oposición a la apertura de la censura cinematográfica que existió en los años 1962 y 63, en la época de la Escuela de Barcelona ya se había desplazado al teatro. A finales de mi gestión, se me metían con la programa-



***El espontáneo* (Jorge Grau, 1964).**

ción del teatro de cámara que se representaba en el Beatriz. Venían compañías de toda España y me decían que era teatro comunista. Las películas de la EB no tenían problemas de tipo social...

¿Es cierto que usted se entrevistó con Joaquim Jordà, Jacinto Esteva y Carlos Durán para negociar la censura de las películas de la Escuela de Barcelona?

No. Llevé unas notas y posiblemente haya algo en ellas. Se que hablé con ellos, sobre todo con Font Espina y con Feliu. También había tenido relación con Gonzalo Suárez y con Vicente Aranda, pero no recuerdo esa especie de entrevista más solemne.

*Algunos de ellos citan una frase que usted les dijo: "*Si no sacáis obreros en las películas, no habrá problemas*"*[10].

Puede ser, no le digo yo que no, pero me parece una frase un poco demasiado rotunda para mi modo de ser. Demasiado categórica, porque películas con obreros y temas sociales se habían hecho ya, empezando por *El espontáneo* (1964) de Jorge Grau. Cuando la llevamos a Karlovy Vary, el representante yugoslavo me dijo que era la película más socialista del certamen. La frase puede que sea verdad, pero dicha así me parece demasiado rotunda. Lo cierto es que toda la temática de la Escuela de Barcelona no me daba quebraderos de cabeza, mientras que la de Madrid sí los había dado. Apenas plantearon problemas de censura, porque incluso desde el punto de vista erótico eran tan finas, tan hechas de matices y sutilezas...

[10] Esteve Riambau y Casimiro Torreiro. *La Escuela de Barcelona. El cine de la «gauche divine»*, Anagrama, Barcelona 1999, pp. 209-210.

El forcejeo entre censura y reformismo

¿La primera apertura?

Román Gubern

El nombramiento en 1962 de José María García Escudero como director general de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información y Turismo suscitó cautas esperanzas en el conjunto de la profesión cinematográfica. En primer lugar, porque era difícil ir a peor desde el integrismo que había supuesto la etapa ministerial de Gabriel Arias Salgado, que culminó con el escándalo de *Viridiana.* Y, en segundo lugar, porque se le reconocía a García Escudero una cinefilia probada y su biografía le situaba —pese a su procedencia jurídico-militar— en el ala aperturista o reformista del catolicismo franquista. Lo había probado en su breve etapa en el mismo cargo entre agosto de 1951 y marzo de 1952, cuando su apoyo a *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde, y su correlativo distanciamiento de *Alba de América*, de Juan de Orduña, le habían costado el cargo. Había que añadir su participación en las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, en mayo de 1955, en donde se pidió un Código de Censura frente a la omnipotente arbitrariedad censora y la exención de censura para los cineclubs. Estaban además sus libros y artículos sobre temas cinematográficos, de tono moderado y cinéfilo, y su presidencia en 1957 de la Federación Nacional de Cine-Clubs. Siete años después del cónclave de Salamanca, que se cerró con un portazo, García Escudero iba a intentar una reforma racionalizadora del cine español, paralela a los nuevos Planes de Desarrollo en el ámbito económico.

Pero apenas hubo ocupado el cargo le estalló en las manos en octubre de 1962 el "incidente Zurlini", cuando en la entrega de premios de la IV Semana Internacional del Cine en Color de Barcelona Valerio Zurlini protestó públicamente, en su presencia, por los cortes de que había sido objeto su película *La chica con la maleta (La ragazza con la valigia).* Tras el bochorno, la prensa recibió la consigna de subrayar que aquellos cortes eran obra de la censura de un equipo anterior, por lo que el nuevo director general, a quien Zurlini se había negado a dar la mano, no tenía nada que ver con aquel desaguisado, insinuando así un cambio de talante en el nuevo equipo.

En aquel momento García Escudero acababa de reorganizar la Junta de Clasificación y Censura (Decreto nº 2.373, de 20-IX-62), con una remodelación de la que desaparecía, por vez primera, la representación orgánica

del Ejército, implantada desde 1937. En ella figuraron varios críticos (Marcelo Arroita-Jáuregui, Pascual Cebollada, Carlos Fernández Cuenca y Pedro Rodrigo) y sacerdotes (Carlos María Staehlin, Manuel Villares, los dominicos Luis González Fierro y Carlos Soria y el agustino César Vaca). Se les suponía una mayor sensibilidad cinéfila, pero en el Pleno de la Junta, con 26 miembros, 7 de ellos eran sacerdotes (casi la cuarta parte). Y ese Pleno fue el encargado de redactar el largamente solicitado código de censura, para lo que se tuvieron bastante presentes al parecer, por su estructura casuística, el Código Hays norteamericano y el japonés, que se inspiró en aquél durante la ocupación americana.

El resultado fueron las Normas de Censura Cinematográfica (Orden Ministerial de 9 de febrero de 1963), más otra O.M. complementaria, sobre Censura de Guiones (16 de febrero de 1963). Las 37 normas censoras contemplaron un vastísimo espectro de temas y situaciones. En ellas se prohibía expresamente la justificación del suicidio, del homicidio por piedad, de la venganza y del duelo, del divorcio, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución, del aborto y de los métodos anticonceptivos, la presentación de perversiones sexuales, de la toxicomanía, del alcoholismo y de los delitos excesivamente pormenorizados, así como las escenas de brutalidad o crueldad, las ofensas a la religión, los falseamientos históricos, la incitación al odio racial o de clases, la negación del deber de defender a la patria, las ofensas a la Iglesia católica, a los principios fundamentales del Estado, a la dignidad nacional y a la persona del Jefe del Estado.

Pero además de estas prohibiciones específicas, tan extensas, algunos artículos introducían, por su redactado genérico y ambiguo, una mayor inseguridad y riesgo en su aplicación práctica. Así, la norma 10 decía: "*Se prohibirán aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la presentación del hecho mismo*". No era menos laxa y sujeta a subjetivismo la norma 13: "*Se prohibirán las expresiones coloquiales y las escenas o planos de carácter íntimo que atenten contra las más elementales normas del buen gusto*". Arbitraria era también la norma 18, que rezaba: "*Cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no tengan gravedad cree, por la reiteración, un clima lascivo, brutal, grosero o morboso, la película será prohibida*". En otros casos, las normas revelaban una contradicción insalvable con las tradiciones de los géneros cinematográficos establecidos. Así, la prohibición de "*las imágenes y escenas de brutalidad, de crueldad hacia personas y animales, y de terror*" (norma 12), nacía ignorando la trasgresión habitual de este principio en que se basa el cine de terror, el de gángsters o el *western*. Y al prohibir "*la presentación denigrante o indigna de ideologías políticas*" (norma 14) y las películas "*que propugnen odio entre pueblos, razas o clases sociales*" (norma 15) se tenía que cerrar los ojos ante las películas norteamericanas de orientación antisoviética, tanto como ante los *westerns* antiindios y las exaltaciones de la épica colonialista.

Una de las normas más significativas, y largamente reclamadas, fue la que decía: "*Estas normas se aplicarán por igual a todas las películas que se sometan a censura, sin distinción de nacionalidades*" (norma 34). Tal norma reflejaba la tradición discriminatoria contra el cine español, que se iniciaba con la censura previa obligatoria de guiones ausente en otros países, y que era en rigor irremediable. En efecto, si el cine norteamericano había podido mostrar en la pantalla la corrupción de policías o funcionarios públicos —en títulos como *La calle sin nombre (The Street with no Name*, 1948), de William Keighley, o *Los sobornados (The Big Heat*, 1953), de Fritz Lang— o el cine italiano había exaltado su lucha antifascista, situaciones análogas eran rigurosamente impensables en la producción española, como denunció prontamente con amargura Antonio Eceiza[1]. Pese a ello, las nuevas normas de censura fueron recibidas por la profesión cinematográfica con una cauta esperanza, mientras los sectores eclesiásticos más integristas, la prensa más reaccionaria y la Asociación de Padres de Familia manifestaban su malhumor, en declaraciones públicas y presionando a diversos ministros[2]. Para aplicar tales normas se aprobó un Reglamento de Régimen Interior de la Rama de censura (Orden de 20 de febrero de 1964), que introducía como novedad la figura de los "vocales circunstanciales".

La esperanza de algunos sectores profesionales venía avalada por la estrategia atribuida al reformismo, y confirmada por la Orden para el Desarrollo de la Cinematografía Nacional (19 de agosto de 1964), según la cual se trataba de estimular la incorporación de nuevos cineastas procedentes de la Escuela Oficial de Cinematografía (nuevo nombre del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), para incentivar una línea de producción de "cine de autor" y de mayor exigencia estética, capaz de representar a España sin desdoro en los festivales internacionales, corriente que podía ser premiada con la distinción ministerial del "Interés Especial", que permitía subvencionar a sus obras con el cincuenta por ciento de su coste. En definitiva, se trataba de regenerar al viejo cine español con la savia estética modernizadora de una "nueva ola" local, joven y renovadora, más o menos homóloga a las que habían surgido antes en Francia, Inglaterra, Alemania o Brasil.

Pero la lógica incentivadora de la Administración desembocaba en un peculiar y pactado "inconformismo controlado", pues se estimulaba con subvenciones a los nuevos directores inconformistas, mayoritariamente disidentes o críticos con el régimen franquista, para que ofreciesen imágenes o tratamientos innovadores, más atrevidos y de un mayor realismo, pero a su vez su atrevimiento era tutelado o cercenado por la vigilante censura. De este modo tan contradictorio nació en España un cine de

---

[1] "Consideraciones en torno a un año de exhibición", *Nuestro Cine* nº 25, diciembre 1963.

[2] La Asociación de Padres de Familia envió en marzo de 1965 un escrito al Consejo de Ministros denunciando la nueva permisividad implantada en los espectáculos públicos.

Llanto por un bandido **(Carlos Saura, 1963).**

autor subvencionado, que constituía una "oposición controlada", pues su inconformismo solicitado por la Administración era regulado severamente por la censura, lo que explica el perfil neurótico —fruto de la autocensura y de la frustración— que ofrece buena parte del Nuevo Cine Español (NCE) de estos años.

La práctica censora

Nada mejor que repasar las intervenciones concretas de la censura para calibrar su verdadero alcance. A Carlos Saura, el pionero del Nuevo Cine Español, le cortaron las portadas de *Llanto por un bandido* (1963), que mostraban a Luis Buñuel caracterizado como bandido y a Antonio Buero Vallejo como alguacil, en la operación de ejecutar a siete intelectuales españoles. El título de su siguiente película, *La caza* (1965), originalmente bautizada *La caza del conejo*, fue prohibido por sus connotaciones sexuales y, entre las advertencias de la censura, figuró la prohibición de referirse a la guerra civil española. En los diálogos de *Stress es tres tres* (1968) se prohibió mencionar a la Iglesia y en *La madriguera* (1969) se eliminaron unas fotos fijas eróticas.

A Francisco Regueiro se le objetó, en la censura del guión de *El buen amor* (1963), que su protagonista accionaba la cremallera del traje de la chica, que era su pareja. Para salvar la literalidad de la prohibición, Re-

gueiro decidió entonces utilizar una aguja en la operación de bajar la cremallera, pero la escena fue cortada, al igual que la imagen de un guardia civil rascándose el trasero y de una monja disertando a sus alumnas entre unas tumbas del cementerio. Su guión de *Amador* (1965) fue prohibido tres veces por la censura. Por fin, el padre González Fierro, censor dominico, ofreció a Regueiro la solución de convertir al sádico protagonista (tolerable si la acción transcurriera en Londres, le dijo, pero no en España), en un vulgar ladrón de monederos de mujer.

A la primera película de Mario Camus, *Los farsantes* (1963), la censura le mutiló la fundamental historia de la pareja de homosexuales y le hicieron cambiar el final. Entre los cortes que impuso la censura a la banda sonora figuró un comentario radiofónico informativo sobre el obispo Eijo Garay, los fondos sonoros de unas procesiones religiosas y la frase de Avilés: "*Todas las camas son para vosotros*". Y a *Esa mujer* (M. Camus, 1969) se le exigió, al rollo noveno, "*terminar la escena de cama cuando los protagonistas dejan de hablar y se besan. Suprimiendo todas las efusiones posteriores tomadas desde distintos ángulos*".

Miguel Picazo, que se había diplomado en 1960, había escrito con Camus, Regueiro y Joaquim Jordà un guión titulado *Jimena*, como réplica a *El Cid* (1961) de Anthony Mann y producido por Samuel Bronston. Pero, a pesar de la aprobación del texto por la Real Academia de la Historia, que la propia censura había exigido como requisito, ésta misma acabó por prohibir el proyecto. Su primera realización fue *La tía Tula* (1964), que sería premiada en el festival de San Sebastián. Se le cortaron 4´47 minutos, detallados por la censura del siguiente modo:

"*Rollo 3º: Suprimir plano de Ramiro y Ramirín en la puerta del cementerio, con el aviso al fondo, en el que se prohíbe la entrada sin medias, etc*".
"*Rollo 7º: Supresión íntegra de la lectura espiritual en el Centro Femenino. Suprimir la palabra `Beata´, que Ramiro lanza a su cuñada después del acoso*".
"*Rollo 8º: Suprimir la alusión a los cascos de guerra*".
"*Rollo 9º: Suprimir la frase alusiva a las iglesias del pueblo*".
"*Rollo 10º: Cortar la escena de cama cuando Ramiro da el primer beso a Juanita*".

Según Picazo, el corte más grave fue el del rollo séptimo, que presentaba una escena en la que la protagonista y sus amigas meditaban sobre la virginidad y la castidad[3], escena que desapareció enteramente. Su siguiente trabajo, *Oscuros sueños de agosto* (1967), vio mutilado el episodio del suicidio que interpretaba Julián Mateos, lo que afectó a la inteligibilidad de la película.

[3] Declaraciones de Miguel Picazo a *Nuestro Cine* nº 31, julio 1964, pp. 45-46.

La tía Tula **(Miguel Picazo, 1964).**

A la copia de *Nueve cartas a Berta* (1965), de Basilio Martín Patino, la censura objetó, entre otros detalles:

> *"Rollo 11º: Suprimir plano rápido con el Víctor del Generalísimo Franco. Suprimir la frase: "siempre habrá injusticias, amoralidades".*
> *"En el transcurso de la película suprimir los tres rótulos que dicen: `la guerra´, `la postguerra´ y `los aires de la paz´".*

A Manuel Summers, que no podía ser considerado un disidente del régimen pero que había impulsado al NCE con su exitoso *Del rosa al amarillo* (1963), la censura le hizo cortar de *La niña de luto* (1964) un inserto del noticiario No-Do, con una noticia alusiva a una conmemoración religiosa teresiana, pese a que tal fragmento procedía de un noticiario auténtico. Su *Juguetes rotos* (1966) constituyó un caso muy atípico en el cine de la época, ya que por su carácter de cine-entrevista de viejas glorias del deporte o del mundo del espectáculo, con diálogos improvisados, la censura le liberó excepcionalmente del filtro de la censura previa del guión, sin duda por el perfil político fiable del realizador. "*Pero cuando llegué a Censura* —explicaría el director— *me dijeron, pues, no; hay que cortarle más todavía. Tengo que suprimir todos los suburbios, el niño que está pidiendo, la frase `más cornadas da el hambre´, todos los bikinis, el invertido que hace un gesto con la lengua, toda la secuencia cuando dice: `Cualquier español puede ser torero´*"[4]. Entre los cortes

[4] Entrevista a Manuel Summers por Alvaro del Amo y Miguel Bilbatúa, en *Nuestro Cine* nº 53, 1966, pp. 12-13.

La niña de luto **(Manuel Summers, 1964).**

indicados en la hoja de censura figura uno que dice: "*Rollo 10º: suprimir referencia a los testículos del toro*".

A *De cuerpo presente* (1965), el largometraje de Antonio Eceiza basado en un texto de Gonzalo Suárez, la censura le conminó en el noveno rollo: "*En la frase. `Buscáis experiencias, ¿por qué no las buscáis con vuestra madre?´. Sustituir la palabra `madre´*". A *Los desafíos* (1969), el largometraje en el que debutaron Claudio Guerín, José Luis Egea y Víctor Erice, entre otros cortes, la censura impuso al primer rollo: "*Suprimir plano significativo del rostro del protagonista, cuando destapa a su hija acostada y desnuda, y la frase: "Qué manía de dormir desnuda"*. Ni siquiera el cine experimental merecía entonces benevolencia, pues al documental *Tiempo abierto* (1962), de Javier Aguirre, la censura le hizo suprimir los planos de los campos de concentración nazis.

Los cineastas catalanes fueron penalizados con el mismo rasero, aunque con el añadido de los diálogos en lengua catalana. En 1962, al someter José Luis Font su documental *Ibiza* (1962) a la censura se le ordenó "*suprimir todos los planos de bikinis y de bañistas tumbadas al sol*", pese a las bienvenidas divisas de aquellas turistas al tesoro español. También Jaime Camino situó la acción de su primer film, *Los felices sesenta* (1964), en un veraneo playero. Tras el visionado de la cinta, la censura ordenó:

Rollo 3º: Suprimir la alusión a la capilla y a la guardia civil. Suprimir planos del hombre en bikini en la reunión de la playa".

"Rollo 6º: Abreviar el beso de Mónica y Víctor".

"Rollo 9º: En la escena de Víctor y Mónica en la habitación de hotel, empezar cuando Víctor, sentado en el borde de la cama alude al verano, suprimiendo igualmente la frase de Mónica: '¿Por qué no me lo pides'?".

A su siguiente film, *Mañana será otro día,* se le conminó: "*Rollo 4º: En la escena en que Lisa se desviste, cortar cuando empieza a quitarse el vestido, suprimiendo los planos en que aparece con slip y sujetador*". Al presentar después como protagonista, en *España otra vez* (1968), a un médico norteamericano que sirvió en las Brigadas Internacionales durante la guerra civil española —era la primera vez que un combatiente anti-franquista aparecía como personaje positivo en el cine de la dictadura—, la censura extremó su celo y su extensa lista de comentarios al guión iba precedida por la siguiente advertencia: "*En la realización de la película se deberá evitar cuidadosamente todo aquello que, de una manera implícita o explícita, pueda suponer una referencia o interpretación de nuestra guerra que no tenga un carácter absolutamente integrador, así como la presentación de aspectos negativos de la vida española actual a los que pudiera darse, dentro del contexto de la obra, un significado inconveniente*". El guión de su siguiente *Un invierno en Mallorca* (1969) —basado en el libro autobiográfico de George Sand— fue prohibido íntegramente en primera instancia, al juzgar los censores que se recreaba en la imagen de la "España negra". Después de una importante poda de escenas, la copia final tropezó de nuevo con la censura a raíz de la notoria relación sexual entre Chopin y la Sand, de modo que hubo que mutilar una fundamental escena de alcoba para obtener la autorización.

A Vicente Aranda se le prohibió el plano final de *Brillante porvenir* (1964), en la que la protagonista daba un giro a la historia vista por el público, mientras que *El cadáver exquisito / Las crueles* (1969) sufrió importantes amputaciones eróticas y concretamente "*los planos de detalle, los de mal gusto (trasero, entrepiernas y perfil completo del pecho*".

Por entonces, tras la inicial tolerancia aperturista, la operación reformista había tocado techo y se consideraba fracasada por parte de la profesión. García Escudero había creado una nueva Junta de Censura y Apreciación de Películas (14-I-65), pero el desánimo llegó hasta su despacho. El 31 de marzo de 1966 se refería en su diario a su "apertura" como a "*un juego complicado de avances y de retrocesos, de cesiones tácticas y de conquistas que parecen definitivas y hay que apuntalar al día siguiente*"[5]. Y el 28 de noviembre constataba ya llanamente: "*La apertura que se inició en 1962 se ha parado. No ha retrocedido, como dicen, pero la impresión es inevitable si se considera que el tiempo, en cambio, no se ha detenido*"[6].

El desfase entre la permisividad del cine extranjero y el español quedó evidenciado con la autorización de las "salas especiales" (12/01/67), entre las que figuraban las salas de Arte y Ensayo, en ciudades de más de

[5] *La primera apertura. Diario de un director general*, ed. Planeta, Barcelona 1978, p. 201.
[6] Ibidem, p. 228.

El juego de la oca **(Manuel Summers, 1964).**

50.000 habitantes y con capacidad máxima para 500 espectadores, que podían proyectar films en versión original e íntegra. El contraste entre lo que podía verse en estas salas —con films de Polanski, Losey, Glauber Rocha, Pasolini— y la producción nacional resultó clamorosamente ofensivo y, además, lesivo desde el punto de vista de la competencia comercial. La crispación profesional estalló en las Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía de Sitges (1 a 6 de octubre de 1967), en las que se criticó el reformismo de las Conversaciones de Salamanca y se pidió (en unas conclusiones urdidas por Joaquim Jordà, Antonio Artero y Julián Marcos) la supresión de la censura, de las subvenciones oficiales y del Sindicato Nacional del Espectáculo. Al mes siguiente el gobierno suprimió, por razones de austeridad, la Dirección General de Cinematografía y Teatro, descabalgando a un García Escudero fracasado. Le sucedió Carlos Robles Piquer, cuñado del ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne, ahora al frente de una refundida Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Su mandato empezó con mal pie, y el 11 de octubre de 1968 tuvo un encuentro borrascoso en Barcelona con los profesionales catalanes, que abandonaron en bloque la reunión al constatar la total falta de sintonía con sus reivindicaciones.

Barcelona era un buen lugar para constatar tal fracaso, pues precisamente la intolerancia censora había empujado a una porción de su cine joven a alejarse del realismo, cultivado mayoritariamente por sus colegas

Liberxina 90 **(Carles Durán, 1970).**

madrileños, para explorar la tendencia experimental y vanguardista nucleada en torno a la Escuela de Barcelona, cuya justificación enunció Jordà al afirmar: "*Como no podemos hacer Víctor Hugo, hacemos Mallarmé*". Pero esta Escuela tocaría techo con el escándalo de *Liberxina 90* (1970), un film de política-ficción de Carles Durán que trascurría en un país indeterminado, y que, a pesar de ser invitado a participar en la Bienal de Venecia, fue prohibido por la censura y luego severamente mutilado. Otro colega de la Escuela, José María Nunes, vio también prohibida *Sexperiencias*, cuyo guión había sido antes aprobado.

La definitiva cancelación del reformismo aperturista se produjo cuando el ministro Fraga Iribarne fue sustituido en octubre de 1969 por Alfredo Sánchez Bella, al frente de Información y Turismo. Sería en esta etapa cuando se asistió a la prohibición de *Canciones para después de una guerra* (1971), de Basilio Martín Patino, tras una inicial y efímera autorización por la Junta de Censura.

A la deriva por el Cabo de Buena Esperanza

Travesías por unos cursos de la EOC

Jesús García de Dueñas

Al utilizar la imagen poética que acuñó José Luis Sáenz de Heredia para definir lo que significaban aquellos muchachos cuyas prácticas de fin de curso se exhibían en las sesiones del Palacio de la Música madrileño es, justamente, con la intención de encuadrar los márgenes temporales en los que se va a desarrollar este recorrido por algunos de los cursos de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) que nutrieron las promociones más significativas del Nuevo Cine Español (NCE), objeto de estudio monográfico del presente libro.

Quiere decir esto que el lector no va a encontrar a continuación una "historia" del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) transformado luego en la EOC hasta su extinción, sino una crónica de aquellos años cruciales redactada desde la experiencia personal de quien esto escribe, ya que vivió esos años como alumno de la especialidad de Dirección, coincidiendo en sus aulas con compañeros de cursos anteriores que se titulaban en esas fechas, con condiscípulos 'rivales' con los que ingresó y que se diplomaron al mismo tiempo, antes o después y, por último, con la nueva hornada de alumnos que tomaron el relevo de aquella promoción que describió metafóricamente Sáenz de Heredia para expresar su deseo de que una generación nueva vivificase el cine español.

Forzosamente he de redactar esta crónica en primera persona, porque me resulta imposible adoptar una actitud objetiva al referirme a una etapa de mi vida que —como el lector comprobará por los varios testimonios coincidentes que ofreceré enseguida— ha significado, emocional, intelectual y creativamente, la experiencia más enriquecedora que haya podido disfrutar cualquier cineasta de este país. Una experiencia que se prolongó desde que el IIEC se trasladó desde sus provisionales emplazamientos anteriores hasta la memorable sede de la calle Monte Esquinza nº 2, esquina a Génova, y su definitiva ubicación en el edificio construido en la Dehesa de la Villa.

Embarcando en un crucero hacia el dique seco.

Antes de entrar en materia —insisto en que esto va a ser la 'crónica de un recuerdo'— conviene establecer algunas precisiones históricas[1]. A lo largo de sus casi treinta años de existencia, la Escuela fue gobernada por siete directores diferentes y fue ocupando sucesivamente varias instalaciones distintas, cinco en total, con anclajes más o menos duraderos.

Para seguir transitando por el lenguaje marítimo inaugurado por Sáenz de Heredia, el puerto de embarque, la primera sede del IIEC se localizó en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales, en una zona que los madrileños —y los integrados en la capital desde la infancia— han denominado siempre los Altos del Hipódromo, y permaneció allí desde 1947 hasta 1955. Fue su primer director don Victoriano López García, Ingeniero Industrial y, sobre todo, vehemente aficionado al cine. Aquello significó, en palabras de Julio Diamante[2], el *"nacimiento de un islote liberal"* en los tremebundos años del franquismo, sólo ocho años después del final de la guerra civil.

Le sucedió en el cargo don José María Cano Lechuga, Secretario General de la Dirección General de Cinematografía, que se mantuvo en el puesto de 1955 a 1959 y que implicó *"mayor vinculación a los organismos oficiales y, por ende, mayor dependencia"*, según la exacta expresión del mismo Diamante. Cano Lechuga soltó amarras de los Altos del Hipódromo y desembarcó en pleno centro de Madrid, en la Plaza del Conde de Barajas, en los viejos Estudios Cinearte, y allí empezaron los primeros conflictos, ejemplo paralelo de la insurgencia que iba a desatarse en la universidad española.

El desacuerdo entre el intolerante funcionario y los revoltosos estudiantes se resolvió de una forma insólita si tenemos en cuenta la situación de extremada dureza represiva que padecíamos en aquellos momentos: los alumnos revocaron al director e impusieron a otro, en un alarde de audacia y de imaginación transgresora, pues el elegido fue una personalidad fuertemente arraigada en el régimen dictatorial —primo de José Antonio Primo de Rivera— pero con un indiscutible prestigio profesional: José Luis Sáenz de Heredia, que desde que tomó el timón —marzo de 1959— aportó *"profesionalización y progresiva institucionalización"* (Diamante *dixit*).

---

[1] Para quien quiera 'historia' es absolutamente recomendable: Llinás, Francisco (ed.). *50 años de la Escuela de Cine*, ed. Cuadernos de la Filmoteca. Filmoteca Española / Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales / Ministerio de Educación y Cultura, Madrid 1999. El lector encontrará ahí un concienzudo texto de Ferrán Alberich que cumple a la perfección ese objetivo histórico; por otra parte, el libro coordinado por Llinás contiene dos secciones sumamente interesantes: una encuesta con numerosos alumnos de diferentes especialidades, que desgranan sus recuerdos, y una relación bastante completa de las prácticas realizadas desde el curso 1948-49 hasta el 1975-76, con especificación de las fichas filmográficas, establecida por Lourdes Odriozola. El lector que precise mayor documentación 'histórica' de la que va a hallar en el presente trabajo puede consultar: Blanco Mallada, Lucio. *I.I.E.C. y E.O.C.: una escuela para el cine español*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 1990.

[2] Ésta, y casi todas las citas que vengan entrecomilladas, proceden de la Encuesta recogida en el libro coordinado por Francisco Llinás. *Op. cit*. Nota 1.

Rodaje de prácticas en el IIEC.

Tras una breve escala en la sede del Fomento de las Artes (FAE), Sáenz de Heredia, empeñado en la tarea de dirigir a un grupo de estudiantes en los que veía un reflejo de sus inquietudes y entusiasmos juveniles, pero muy consciente de que estaba favoreciendo la eclosión de un colectivo profesional que se manifestaba en absoluta discordancia con sus planteamientos ideológicos —lo de que la Escuela era un 'nido de rojos' no hay que tomárselo a broma— tomó la determinación de atracar la nave en un estuario que se pretendía permanente, y recuperó unas instalaciones ministeriales para 'refundar' el IIEC, que poco después pasó a llamarse Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) en un palacete novecentista próximo a la plaza de Colón, al final de los bulevares madrileños que arrancaban en el paseo de Rosales: allí nació la leyenda de Monte Esquinza, y de allí surgió el núcleo fundamental del NCE.

Los primeros años de relación entre el viejo maestro y los jóvenes turcos fueron idílicos, pero ese matrimonio de conveniencia establecido sobre opuestos planteamientos ideológicos, que no profesionales, determinó conflictos irreconciliables que no tardaron en aflorar, hasta el extremo de que se consideró imprescindible imponer un remedio autoritario. Luis Ponce de León Ronquillo, periodista de la vieja falange guerrera, director de *La Estafeta Literaria*, sinceramente más aficionado a las expansiones alcohólicas que a las especulaciones cinematográficas, sustituyó al autor de *Historias de la radio* en octubre de 1963, tras la sesión inaugural del curso 1963-64. Se empeñó aquel desagradable personaje en intentar

interrumpir el transcurso democrático que, gracias a la inteligente y decidida actuación de la célula del Partido Comunista instalada en la Escuela desde hacía poco tiempo, funcionaba con ejemplar impudicia en el amplio marco de las agitadas olas que empezaban a intensificarse en el mundo universitario español de la época.

Las confrontaciones con Ponce fueron continuas y en una memorable asamblea se le echó en cara todo lo que se pensaba de él y por qué razones 'no admitíamos' que siguiera siendo nuestro director. Aunque parezca increíble —estando en la época en la que estábamos— fue descabezado el individuo al terminar el curso 63-64 y se le sustituyó por otra persona adicta al régimen —qué otra cosa se podría esperar— pero que, al menos, gozaba de un prestigio intachable como historiador y estudioso del cine: don Carlos Fernández Cuenca. No tenía el carisma ni el empuje profesional de Sáenz de Heredia, pero nos dejó hacer… Su permanencia se prolongó hasta febrero de 1968 y, al final de su mandato, la Escuela salió del abrigado y entrañable puerto de Monte Esquinza y emprendió su última navegación hasta embarrancar en el dique seco de la Dehesa de la Villa.

El productor Antonio Cuevas ocupó transitoriamente el sillón de director, desde marzo de 1968 hasta mayo de 1969, en una temporada que puede calificarse de calma chicha, preludiando el temporal que se avecinaba y que acabaría desarbolando el proyecto. Juan Julio Baena Álvarez, antaño reputado director de fotografía, veterano compañero de viaje de causas progresistas —incluso más que eso pudo decirse en sus tiempos de UNINCI— fue el auténtico liquidador de la Escuela, permitiendo que entraran los 'grises' en su recinto y consumando la experiencia más apasionante que hayan podido disfrutar los estudiantes de cine de cualquier país. El curso 1974-75 fue el último y el cierre por defunción se produjo en el infausto año de 1976. La travesía había naufragado.

Los mejores años de nuestra vida

"¡Mi querida Escuela de Cine!... Era un palacete en Montesquinza[3] *esquina a Génova que perteneció a los duques de Osuna, luego al Ministerio de Educación, que lo cedió a la Escuela y ahora ha sido ignominiosamente sustituido por un fúnebre edificio de cristales negros y formas postmodernas que ni siquiera quiero saber lo que es"*. Al realizar esta tierna evocación, la actriz María Elena Flores no quiere confesar que se trata de una sombría oficina bancaria, por supuesto, la que ha suplantado a nuestra entrañable EOC.

[3] Todos los encuestados escriben el nombre de esa calle donde se instaló la EOC de la forma que transcribo, respetando el original, aunque la manera correcta es Monte Esquinza, según el callejero madrileño. Como se dijo en la nota 2, todas las citas de las que se hará uso abundante a partir de ahora proceden de la Encuesta recogida en el libro coordinado por Llinás.

Si yo no hubiera vivido esa misma experiencia, me resultaría sospechosa la absoluta unanimidad de los pasajeros de aquel crucero al referirse en términos de parecida emoción a ese 'palacete' en el que nos embarcamos para iniciar nuestra anhelada singladura cinematográfica. En el otro extremo de esa espontánea declaración de amor de María Elena Flores, quiero anotar el imposible ejercicio de frialdad que intenta Santiago San Miguel: *"Resulta difícil no caer en la trampa de la nostalgia al referirse al viejo caserón de Montesquinza 2. Pertenezco a la promoción que lo inauguró, y allí transcurrieron cuatro años importantes de mi vida"*.

Formo parte de la misma leva que él, constituida por Víctor Erice, José Luis Egea, Julián Marcos, Eladio Pérez Díez, Luis García Matilla, Esteban Farré, Pedro Balañá, Enrique Vila Selma y Héctor Sevillano. De muchos de ellos, de los que estudiaban segundo o tercer curso cuando nosotros ingresamos, y de los que vinieron inmediatamente después, durante ese período clave que va de la temporada 1959-60 a la de 1966-67, la época en la que saltaron a la palestra los representantes más cualificados del NCE, de algunos de ellos —y no sólo de los alumnos de la especialidad de Dirección— hablaré luego con cierto detalle. Ahora conviene seguir con el recuento de memorias de los compañeros acerca de ese lugar mítico que dio en llamarse Monte Esquinza.

"Opiniones ampliamente comentadas y contrastadas por nosotros en la cafetería Bentaiga, alargando hasta el infinito unos cafés de sabor incalificable […] ¿Recuerdos de la Escuela? Los mejores. Ya sé que con el tiempo se fue deteriorando, y que se perdieron muchas de las libertades que disfrutamos, pero en mis años se respiraba un aire difícil de encontrar en otros lugares". Alude en este recuerdo Fernando Arribas a una cafetería que se convirtió en una prolongación de las aulas, porque allí continuábamos hablando de cine e, incluso, en más de una ocasión rodamos escenas de algunas de nuestras prácticas. En la misma acera, unos metros más arriba, se encontraba Manila, donde sentaba cátedra Luis García Berlanga, que prefería aquel lugar para impartir sus enseñanzas, aunque el flujo de su sapiencia se veía frecuentemente interrumpido por el airoso caminar de las incesantes muchachas vespertinas, y la elocuencia del profesor daba paso a la experta mirada del *voyeur*: era una forma como otra cualquiera —y bien placentera por cierto— de transmitirnos su particular concepción de la escuela de la mirada.

Un colega de Fernando Arribas, Raúl Artigot, es rotundo en su evocación: *"creo sinceramente que el paso por la escuela fue el tiempo más feliz de mi vida, quizá el único que no tendría inconveniente en repetir con todas sus consecuencias"*. Otro director de fotografía, Julio Bragado, se expresa en términos emocionales parecidos: *"Era un viejo caserón nada bien adaptado a las necesidades de la Enseñanza Cinematográfica, pero me sentía bastante bien allí y se convirtió en mi segundo hogar"*.

Nuestra navegación por Monte Esquinza depara estas irresistibles evocaciones sentimentales, pero también el recuerdo de que aquel caserón

Rodaje de prácticas en el IIEC.

desportillado era un refugio contra los tiempos sombríos que sufríamos. Tal es la percepción de Josefina Molina: *"sé que fue un privilegio pasar por allí. Era una ventana abierta en un país cerrado"*.

Álvaro del Amo va más allá, al recordar el ámbito de la Escuela como una referencia indiscutible de la emergente e imparable disidencia política: *"…aquel edificio de la calle Génova de Madrid, en esquina o chaflán con Montesquinza, actuaba como un reducto frente a la atonía, la grisura y la violencia del interminable franquismo"*. En parecidos términos se expresa Antonio Drove: *"En mis tiempos, la EOC era maravillosa y teníamos una libertad extraordinaria. No había censura y funcionaba el Sindicato Democrático de Estudiantes, que era ilegal y prohibido en el resto de las universidades […] recuerdo mis días en la EOC como el período más feliz de mi vida desde que entré en el colegio hasta entonces"*.

Los recuerdos se tiñen de nostalgia y se confunden con reflexiones ideológicas. Algunos mezclan una y otra cosa, pero la síntesis resulta precisa para evocar con exactitud el clima que respirábamos, tal como se refleja en los comentarios que vienen a continuación. El primero pertenece a Carlos Gortari: *"En la EOC de Montesquinza y en la especialidad de dirección estaba presente la polémica entre* Film Ideal *y* Nuestro Cine*, que era al tiempo semejante a la europea entre el* Cahiers du cinéma *y el* Cinema Nuovo *de Guido Aristarco. Los idealistas éramos minoría, pero también antirrégimen, porque [la Escuela] era también un centro académico de mayoría absoluta antifranquista […] Soy consciente de que estudiar en la EOC ha sido uno de los privilegios de mi vida"*.

Miguel Picazo.

Y el punto de vista más analítico de Santiago San Miguel: *"...esas discrepancias tuvieron fiel reflejo en dos revistas que hicieron época:* Nuestro Cine *y* Film Ideal*. Si resumimos las diferencias entre ambas, y las trasladamos al ámbito de la Escuela, daremos cabal cuenta de la atmósfera de confrontación ideológica y estética en que nos desenvolvíamos, por lo menos durante mis años de permanencia en ella. En* Nuestro Cine *predominaba el pensamiento de orientación marxista;* Film Ideal *se alineó bajo directrices confesionalmente católicas. A* N.C. *se le achacaba la influencia de la revista francesa* Positif*; a* F.I.*, la de los* Cahiers du cinéma*. Todos los miembros del Consejo de redacción de* N.C. *eran alumnos de la EOC*[4]*; tan sólo uno de los de* F.I. *pasó por las aulas de la EOC (había un sacerdote y un militar en su consejo de redacción)*[5]*. Kubrick, Zurlini, David Lean y la* Nouvelle Vague *eran las referencias inevitables de* N.C.*; Ford, Minnelli y el musical americano las de* F.I.*. Coincidíamos en Welles y en Antonioni. Finalmente, casi todos los de* N.C. *hemos terminado incorporándonos a la profesión; no así los de* F.I.*, en general apartados de la actividad cinematográfica o entregados a la crítica y el ensayo".*

---

[4] El propio San Miguel, Víctor Erice, José Luis Egea, Antonio Eceiza, César Santos Fontenla y quien esto escribe. Poco después de constituirse este consejo de redacción, que se mantuvo desde el nº 2 con esa formación, se incorporarían como colaboradores Claudio Guerín y Pedro Olea.

[5] En años posteriores al marco temporal al que deliberadamente se adscribe este artículo serían colaboradores de *Film Ideal* varios alumnos de la EOC, pero tiene razón San Miguel al mencionar que *"tan sólo uno de los de* F.I*"* había sido alumno de la Escuela: se refiere, sin duda, a Juan Cobos, que no sólo era miembro del consejo de redacción, sino redactor jefe de la revista que dirigía José María Pérez Lozano; el sacerdote y el militar aludidos eran el Padre Félix de Landáburu S.J. y Félix Martialay.

El viejecito **(Manuel Summers, 1960).**

A mayor abundamiento de lo reflejado en los textos escogidos de Gortari y San Miguel, tercia el comentario de Julián Marcos: *"La mayor parte de nosotros, los alumnos que estudiamos en los años sesenta, ya habíamos pasado por alguna otra experiencia universitaria en otra Facultad. En los cine-clubs de las Facultades nos fuimos conociendo los 'disidentes del régimen', sobre todo en Madrid y Barcelona […] Cuando apruebo el ingreso en la Escuela, junto con Santiago San Miguel, Víctor Erice, Pepe Egea, Román Gubern, Jesús García de Dueñas y Claudio Guerín*[6]*, las tres revistas clave son* Nuestro Cine, Cinema Universitario *y* Film Ideal*, cada una con su propio bagaje crítico-ideológico. Naturalmente, en la redacción de* Nuestro Cine *aparecen cuatro de mis compañeros de curso. No es ninguna casualidad. En las clases, en nuestra formación, aparecía la 'crítica de la crítica' como un fermento ideológico que todavía hoy no nos ha abandonado"*.

Antonio Castro coincide con Marcos en recordar ese tránsito por diversas facultades de los futuros alumnos de la Escuela: *"…entre los titulados de la EOC son mayoría absoluta los que empezaron carrera universitaria pero nunca la concluyeron [y] la inmensa mayoría de titulados y ex-alumnos de la EOC-IIEC eran personas muy poco afectas al régimen franquista. La EOC tenía, con razón, fama de ser un reducto antifranquista, aún mayor que la Universidad de la época"*.

---

[6] Corrijo a mi compañero de promoción: el malogrado Claudio Guerín ingresó el curso siguiente que nosotros, y Román Gubern no estuvo en las aulas de la Escuela, aunque sí en las tertulias de Bentaiga y Manila que, como se dijo más arriba, constituían un ágora de jugoso enriquecimiento intelectual.

***La tarde del domingo* (Carlos Saura, 1957).**

Buscando la aguja de marear

En el primer curso de la temporada 1960-61 —que fue también el primero en el que se celebraron los exámenes de ingreso en Monte Esquinza—, a los pocos días de asistir a las clases, nos cruzábamos por los pasillos con alumnos de cursos anteriores y pronto hicimos nuevas amistades. Tenga en cuenta el lector que en la convocatoria precedente se habían producido ya las prácticas de fin de curso que pueden fijarse como los ejemplos germinales del NCE que no tardaría en explotar. Miguel Picazo había hecho *Habitación de alquiler*, práctica en la que participaban Francisco Sánchez (Fotografía) y Luis Argüello (Decorados) y que protagonizaba Manuel Manzaneque. Manuel Summers firmó *El viejecito*, fotografiada por Francisco Fraile y con Francisco Lara Polop como jefe de producción. No está de más recordar que el anciano que descubrió Manolo Summers para encomendarle el papel titular, y en el que volvió a confiar para *Del rosa al amarillo* (1963), tuvo varias oportunidades en el cine español como secundario y gozó de unos cuantos primeros planos en el *Espartaco* (1960) de Kubrick.

Previamente, en tercer curso de la temporada 1956-57 se había diplomado Carlos Saura con su excelente práctica *La tarde del domingo*, fotografiada por Luis Enrique Torán, que tenía como ayudante de cámara a Manuel Rojas. Saura había debutado ya en el cine profesional con *Los golfos* (1959) y, mientras escribía guiones sin parar —normalmente en cola-

***En el río* (José Luis Borau, 1960).**

boración con Mario Camus o Daniel Sueiro— tratando de 'colocar' su segundo proyecto, estaba encargado de la asignatura de Dirección de primero: él nos explicó el primer día de clase en qué consistía el mecanismo de la cámara Arriflex y nos introdujo en el misterio intangiblemente poético del 'salto de eje'.

En el mismo curso en el que Saura nos quitaba las telarañas de nuestra infección erudita y nos animaba a considerar el cine como un oficio, que es lo que queríamos practicar, hicieron sus ejercicios de fin de carrera tres compañeros 'mayores' que irían añadiéndose a los Picazo, Summers y Saura, es decir, a los representantes genuinos del NCE: José Luis Borau con *En el río*, fotografía de Luis Cuadrado, siendo el jefe de producción Paco Lara y el protagonista Wifredo Casado, un alumno de interpretación muy solicitado en las prácticas pero que no tuvo excesiva fortuna en su carrera profesional, y un jovencísimo Manuel Galiana, que sí ha alcanzado un merecidísimo prestigio teatral y televisivo, aunque su actividad cinematográfica haya sido muy escasa.

Los otros dos condiscípulos de Borau son Julio Diamante y Basilio Martín Patino. De Diamante es *La lágrima del diablo*, que contó con la fotografía de Luis Cuadrado y de José Fernández Aguayo Jr. como segundo operador. El decorador fue Jaime Queralt, que desarrollaría su trabajo en Televisión Española. Sergio Mendizábal era el protagonista, también un alumno que monopolizaba casi todas las prácticas y que tuvo su mejor oportunidad profesional casi al mismo tiempo, interviniendo nada menos

que en *Viridiana* (1961); María Massip era la damita joven, y no sé si por entonces era la novia o estaba ya casada con Juan Miguel Lamet, que poco después sería un activo guionista y animoso productor de algunas películas del NCE. Como un preludio de *Nueve cartas a Berta* (1965), Patino se diplomó con *Tarde de domingo*, singular coincidencia de título con la práctica mencionada antes de Saura, y declaración de intenciones de lo que ese grupo de realizadores intentaba aportar al cine español: una voluntad testimonial de carácter realista y crítico. El segundo operador fue Luis Cuadrado, y su ayudante Pepe Aguayo; Antonio Eceiza era el ayudante de dirección y Víctor Erice el *script boy*.

En el curso siguiente se diplomarían Francisco Regueiro con *Sor Angelina, virgen* y Antonio Mercero con *Trotín troteras*. El equipo de cámara en la práctica de Regueiro estaba formado por Víctor Monreal —un prometedor director de fotografía prematuramente desparecido—, Fernando Arribas como segundo operador, Raúl Peña de ayudante de cámara y haciendo de foto fija, Raúl Artigot. Conchita Gómez Conde era la protagonista y, en otros papeles, aparecían Angelines Nuevo, Mª Elena Flores y Coral Pellicer. El ejercicio de Mercero alcanzó una inusitada popularidad en círculos restringidos que posibilitó a su autor la rápida incorporación al mundo profesional, en el que se desenvolvió con singular fortuna, desplegando ese particular sentido del humor que alentaba ya en *Trotín troteras*. Sergio Mendizábal encarnaba el personaje titular, acompañado de intérpretes que luego han tenido continuidad laboral: Emiliano Redondo, Manuel Galiana, Angelines Nuevo, Manuel de Blas, Mª Elena Flores y el actualmente próspero empresario teatral Juan José Seoane, que nada más salir de la Escuela formó una productora a la que bautizó con el extravagante nombre de Petruka Films.

Angelino Fons, Pascual Cervera, Pedro Balañá Bonvehi, Mario Camus, Víctor Erice y Wilhelm Ziener se diplomaron en el curso 1962-63. Y la siguiente promoción en titularse es la formada por Pedro Olea, Santiago San Miguel y José Luis Egea. Creo que los tres últimos citados, a los que habría que añadir Claudio Guerín que acabó un año más tarde, pertenecen, en rigor, a la generación siguiente al considerado NCE, y Víctor Erice es un caso tan excepcional en nuestra cinematografía —y en cualquier otra— que debe quedar fuera de estas consideraciones que se refieren a los nombres que definieron con sus películas los presupuestos ideológicos y formales del NCE, y que enlazaron con los renovadores golpes de timón que habían dado Bardem y Berlanga una década antes de su irrupción innovadora en nuestro cine.

De todos los nombres citados en el párrafo precedente —y con las exclusiones establecidas— sólo Angelino Fons y Mario Camus deben incluirse en la nómina que es objeto de este trabajo. Tanto Balañá como Cervera se 'especializaron' —o las circunstancias les obligaron a ello— en un tipo de cine infantil que gozaba de protección oficial por entonces. Cervera continuó su carrera profesional en TVE mientras Balañá llegaría a

Rodaje de *Los días perdidos* (Víctor Erice, 1963).

firmar una película que por su contenido y formulación podría adscribirse al movimiento: *El último sábado* (1965). Guillermo Ziener era un muchacho escandinavo —creo que noruego— con el que coincidí los años que estuve en la Escuela, que sólo se interesaba por el cine negro y que estaba casado con Luisa Muñoz Schneider, alumna de interpretación, que era la preferida de casi todos nosotros —en dura competencia con Esmeralda Adam— para protagonizar las prácticas.

El ejercicio de fin de carrera de Angelino Fons se titulaba *A este lado del muro*, uno de los de más alta calidad que yo recuerde que haya hecho nadie en la Escuela. No está de más añadir que, en el curso precedente, Angelino había realizado ya una práctica de excepcional poder expresivo: *Viaje de novios*. Si la memoria no me falla, todos los compañeros augurábamos a Fons el mejor de los destinos profesionales: sus ejercicios destacaban siempre por encima de los de todos nosotros... hasta que llegó Víctor Erice. Es interesante mencionar los miembros de los equipos técnico y artístico de *A este lado del muro* porque, como habrá advertido el avisado lector, no sólo de directores se nutrió el NCE, sino que alumnos de otras especialidades de la Escuela contribuyeron a fundamentar el sustrato profesional de esa tendencia. José F. Aguayo como director de fotografía y Antonio L. Ballesteros como segundo operador formaban el equipo de cámara y ni que decir tiene que ambos continuaban la herencia familiar de sus respectivos padres. Carlos García Ochoa era el decorador: se fue inmediatamente a engrosar la nómina del departamento de dirección

artística de la compañía Bronston; la ambientación corrió a cargo de Vicente Criado que, tras un prometedor comienzo en *El espontáneo* (Jorge Grau, 1963) y *Más bonita que ninguna* (Luis César Amadori, 1965), se fue a París y optó por dedicarse a la decoración de interiores. La música fue seleccionada por Antonio Pérez Olea, al que podemos considerar el alumno más reincidente de toda la historia de la Escuela: estudió —y se diplomó— en sonido, fotografía y dirección. Como músico, colaboró en algunas de las primeras películas profesionales de sus compañeros. El equipo de dirección estaba formado por Mario Gómez, ayudante, y Cecilia Bartolomé, secretaria de rodaje. En la parcela de producción aparecen dos nombres que se han destacado en el campo cinematográfico (Jaime Fernández Cid) y televisivo (Alfonso Cortés Cabanillas). Los intérpretes eran Lola Gaos, que solía colaborar amistosamente en algunas prácticas —la recuerdo en *Anabel*, de Pedro Olea— y el 'veterano' Sergio Mendizábal, que ostentaba en los créditos la distinción de ATC, Asociación de Titulados de Cinematografía.

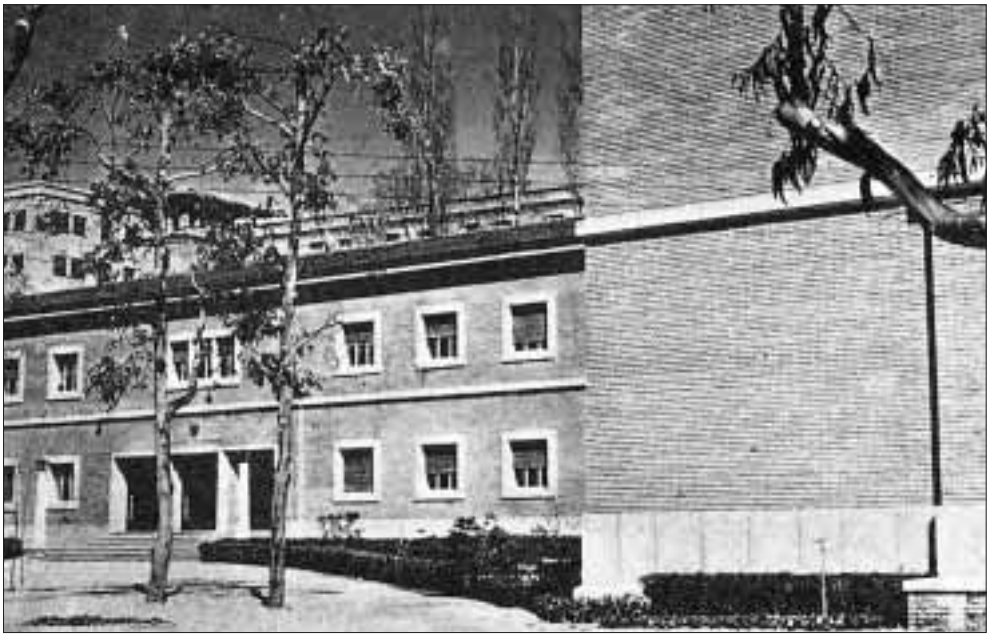
También es interesante destacar los nombres que aparecen en la ficha técnica de la práctica de fin de carrera de Mario Camus, *El borracho*. Sobresale, por encima de todos, Luis Cuadrado, el recordado y magistral director de fotografía, responsable de los trabajos más significativos de los títulos germinales del NCE. Conviene hacer aquí una breve digresión para señalar la importancia que la Escuela ha tenido en la formación de magníficos operadores, a quienes hay que concederles la importancia que han tenido —en muchas ocasiones a la altura de los directores y bastantes veces incluso por encima de ellos— en la renovación *formal* de ese NCE, cuya contribución decisiva no ha sido suficientemente señalada. La tendencia de estos *nuevos* talentos, que suponía una ruptura radical con la por otra parte estupenda escuela de fotografía española —de inspiración centroeuropea, no lo olvidemos— se inició con Juan Julio Baena en el precursor Instituto, siguió luego con Luis Enrique Torán, y se desarrolló con Luis Cuadrado, Fernando Arribas y Manolo Rojas, para culminar con José Luis Alcaine, aunque este último pertenece ya más propiamente a la generación posterior, por no hablar de los postreros años de la Escuela, en los que aparecen en sus aulas Alberto Beato, Julio Bragado, Javier Aguirresarobe o Juan Antonio Ruiz Anchía, establecido en las estructuras de Hollywood desde hace varios años.

Pues bien, en esa práctica de Camus, figuraban en el equipo de cámara, además de Luis Cuadrado, Miguel Ángel Martín (segundo operador), Leopoldo Villaseñor (foquista) y Francisco Madurga (foto fija). El decorador era el pintor expresionista José Enrique Paredes Jardiel, sobrino del comediógrafo —a quien, incidentalmente, yo persuadí para que ingresara en la Escuela—. El responsable de sonido fue Eduardo Fernández, a quien encontramos poco después como solicitadísimo técnico de mezclas en los Estudios Exa. El montaje era el reinado de Ana María Romero Marchent, hija del periodista cinematográfico —director de *Radio Cinema*— y herma-

El señorito Ramírez **(Francisco Prósper, 1960).**

na de los directores y actores del mismo apellido. Una mención muy especial se hará luego de Ana Mari, en el capitulillo dedicado a la enseñanza que se impartía en la Escuela. En esta ocasión, ayudó a la montadora oficial de todas las prácticas José Luis Peláez, que se alternó con ella en otros ejercicios y que perdió la vida en un trágico accidente. El ayudante de dirección fue Pedro Olea, el jefe de producción Pedro Villanueva, y su ayudante José Luis Ruiz Marcos, o sea, el insustituible 'Marquitos' que, como ayudante de dirección, intervino en casi todas las primeras películas de los debutantes miembros del NCE. Por último, el reparto estaba formado por Esmeralda Adam —la 'estrella' de casi todas nuestras prácticas, que luego optaría por una interesante carrera como guionista, en colaboración con su marido, Manuel Ruiz Castillo—, Sergio Mendizábal, Felipe Martín Puertas y Wifredo Casado.

Para acabar este apartado, en el que se han intentado enumerar —aunque haya resultado un poco prolijo, porque era mi deliberación recordar a técnicos e intérpretes, además de directores— los participantes en la fundación de ese movimiento que irrumpió de manera esperanzadora en el panorama del cine español de la década de los sesenta, me parece pertinente recoger un comentario muy revelador de Pascual Cervera: *"La primera vez que ruedas algo, el parecido entre lo proyectado y el resultado es un disparate. La segunda vez normalmente es menor. Y así sucesivamente. Por eso hubo compañeros que preferían suspender un curso para rodar más prácticas en el curso siguiente. Claro que no se podía abusar del procedimiento porque si sus-*



La sede del IIEC.

pendías tres veces un curso quedabas eliminado para siempre y por otra parte todos teníamos mucha prisa por enfrentarnos, si era posible, con la primera película profesional".

Grumetes, marineros y oficiales al pairo

Así estaban las cosas: *"todos teníamos mucha prisa"*. Estábamos convencidos de que íbamos a estar allí tres años —los tres cursos que duraba la enseñanza oficial— e inmediatamente nos íbamos a poner a dirigir películas. Estaba claro que no teníamos la perspectiva suficiente, o quizá las ganas convertidas en ansiedad nos ofuscaban, pero alguien tenía que habernos recordado —como oportunamente apunta el propio Cervera— que *"…después de más de un lustro de funcionamiento los únicos directores incorporados, de un modo claro, a la industria eran Bardem y Berlanga"*. Y que, desde entonces, sólo Carlos Saura lo había logrado, en el 59, pero le estaba costando Dios y ayuda ligar su segunda película, que no consiguió rodar hasta cuatro años después: *Llanto por un bandido* (1963)

Pero ¿qué es lo que estudiábamos y cómo lo hacíamos? Nuestra experiencia era similar a la de los condiscípulos que nos precedieron, por eso, si me refiero aquí a las vivencias de los compañeros de promoción y a las mías propias, estoy esbozando un cuadro bastante aproximado de lo que fue aquel aprendizaje en aquellos años iniciáticos para los representantes del NCE.

Casi todos los que ingresábamos tras unos durísimos exámenes —la media solía ser de unos diez alumnos por más de doscientos aspirantes— procedíamos del mundo universitario: el hecho de que se exigiera la mayoría de edad, 21 años, para presentarse a la Escuela implicaba que, al acabar el bachiller —a los 16 ó 17 años— entretendríamos nuestra ansiosa espera cursando una carrera universitaria. Así fue en el caso del grupo de 'los vascos', como se distinguía al formado por San Miguel, Egea y Erice, que estudiaron Ciencias Políticas y Económicas en el viejo caserón de San Bernardo; yo mismo hice dos cursos de esa carrera antes de precipitarme a las aulas de Filosofía y Letras, en la Ciudad Universitaria, donde, por cierto, coincidí con Roberto Bodegas. Borau estudió Derecho en Zaragoza, Regueiro procedía del mundo del periodismo vallisoletano, donde había iniciado su actividad como humorista gráfico. Saura era un prestigioso fotógrafo profesional antes de entrar en el Instituto. Picazo era funcionario ministerial, Angelino Fons estudió Filología en Murcia, Patino procedía de la salmantina Facultad de Filosofía y Letras. Diamante iba camino de ser médico...

La formación cinematográfica que teníamos era fundamentalmente libresca, más que específicamente fílmica. Pondré un ejemplo muy gráfico: por entonces, mi director preferido era Stroheim, pero yo no había visto aún ninguna película suya, mi conocimiento de su obra se limitaba a lo que había leído de él y a los guiones que devoraba publicados por *L'Avant-Scène Cinéma*. Veíamos películas en maratonianas y agotadoras sesiones en las salas parisienses en viajes que hacíamos en condiciones infames y, naturalmente, en no menos prolongadas sesiones continuas de los cines de las ciudades en las que viviéramos; en este sentido, los que residíamos en Madrid desde nuestra adolescencia cinéfaga teníamos una ventaja considerable sobre los aficionados 'de provincias'.

Veíamos, sobre todo, cine estadounidense, porque entonces —como ahora, como siempre— las películas procedentes de Hollywood habían colonizado las carteleras. Hay que decir que el cine español era el gran desconocido: con la fatuidad y arrogancia de la juventud —pero también con la actitud ideológica discrepante que era común a todos nosotros— nos permitíamos despachar de un plumazo el cine nuestro de los años cuarenta y cincuenta con el cómodo y simplificador anatema de 'franquista', sin distinción de títulos ni autores. Pero la verdad es que habíamos visto muy pocas películas de esas dos décadas. Y no hablemos del cine de la época republicana: no recuerdo que en nuestras conversaciones surgiera alguna vez el tema de ese período que luego hemos aceptado como punto de partida de lo que pudo ser un cine de raigambre popular.

Por ejemplo, entre los condiscípulos de mi promoción —cuya lista proporcioné más arriba— se encontraba Luis García Matilla, que era hijo de Eduardo García Maroto, pero entre que este chico no nos habló nunca de su padre, ni nosotros sabíamos en ese momento la importancia que alcanzó en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil y en los prime-

ros años cuarenta el singular autor de *Los cuatro robinsones* (1939) seguíamos viviendo en la inopia de que existía una tradición cultural cinematográfica nada desdeñable.

Por no hablar del caso de Carlos Serrano de Osma: se le recuerda con afecto y cariño como uno de los profesores más relevantes de varias generaciones de alumnos del IIEC y de la EOC. Compartía como maestro el mismo entusiasmo por el cine que extasiaba a sus alumnos, pero puedo asegurar que ninguno de nosotros conocía bien —quizá sólo Borau— la personalidad de ese director que había intentado en los años cuarenta una renovación formal insólita en su momento, cuya experiencia creativa nos hubiera iluminado... de haberla conocido.

Es decir, éramos, esencialmente, espectadores ávidos del cine americano, y confundíamos esa erudición con los fundamentos básicos para la práctica del cine. Un puntito soberbios también éramos, hay que reconocerlo, por eso aceptábamos a regañadientes y con desdén las clases 'teóricas', especialmente la asignatura de Deontología, impartida por aquel inefable jesuita Carlos María Staehlin —fulminantemente apodado 'padre Stalin'—, el desvergonzado muñidor del Bergman 'cristiano', o la extravagante disciplina que se inventó el catedrático Joaquín de Entrambasaguas —al que con rápida impudicia se le denominó 'Entrambasnalgas'— llamada Filmoliteratura y que consistía, en pocas palabras, en tratar de convencernos de que el *Poema del Mío Cid* era muy cinematográfico, a lo que nosotros respondíamos enardecidos que si pretendía buscar raíces fílmicas en algún texto literario nos hablase de *Manhatan Transfer* o de cualquier relato de Dashiell Hammet.

No creo que llegáramos a plantearnos de manera reflexiva que la 'enseñanza' de la práctica cinematográfica no podía basarse en la comunicación de teorías, por muy bien impartidas que estuvieran, así que puede afirmarse que, aunque alumnos de una Escuela ejemplar, todos hemos tenido una formación 'autodidacta'. Haciendo prácticas, en primer lugar, porque desde su instalación en Monte Esquinza puede decirse que no pasaba un día sin que rodáramos algo, no sólo las prácticas preceptivas como ejercicio de fin de curso, sino que participábamos en los trabajos escolares de los compañeros de fotografía, de decoración o de sonido.

Desconfiábamos —y no asistíamos— a esas clases 'teóricas', pero montábamos nuestros propios 'seminarios' en plan peripatético, caminando de Bentaiga a Manila, discutiendo nuestros puntos de vista, esforzándonos por intercambiar las propias experiencias, los logros que creíamos obtener, los errores en los que incurríamos, proponiéndonos ideas para escribir guiones que estábamos convencidos de que íbamos a 'colocar' enseguida. Académicamente estaba establecido que los alumnos de los primeros cursos hicieran de ayudantes de los de cursos superiores en sus respectivas especialidades, así que todos los de mi promoción hemos estado en las prácticas de segundo curso y de fin de carrera de los representantes del NCE, por lo que podemos considerarnos sus legítimos herederos.

En el caso de algunos de nosotros se daba la paradoja intelectual de que, al tiempo que actuábamos de disciplinados —o no— ayudantes de nuestros 'mayores' éramos sus jueces en tribunas públicas. Ya se dijo antes —lo evocaba Julián Marcos— que el núcleo fundacional de *Nuestro Cine* estaba formado por algunos de los que ingresamos en la promoción 1960-61, pero es que, además, a partir del mes de mayo de 1962 salió a la calle el semanario *Triunfo* que se convertiría inmediatamente en la más insólita aventura periodística de aquellos tiempos negros del franquismo al proponer desde una revista gráfica de actualidad —en concurrencia con *Gaceta Ilustrada* y *La Actualidad Española*— una pretensión bien distinta: la de competir con esas publicaciones desde una perspectiva progresista, que en sus primeros pasos se manifestó de forma un tanto cautelosa, aunque con la decidida voluntad de mantenerse —como así llegaría a ser— en esa actitud de enérgica disidencia. Dos de los miembros del consejo de redacción de *Nuestro Cine* —el querido y recordado César Santos Fontenla y quien esto escribe— estuvieron desde el primer momento hasta 1970 en esa apasionante experiencia periodística, y desde las páginas de *Triunfo*, simultaneándola con nuestra actividad en esa otra publicación más especializada y minoritoria, fuimos los voceros del NCE, para bien y para mal, eso es algo que los historiadores tendrán que determinar.

Viviendo esa confusión entre el autodidactismo, la necesidad imperiosa de aprender un oficio con la máxima destreza y cuanto antes, y la obligación de considerar el trabajo de los demás en un medio público, me resultaba difícil a mí entonces conciliar todos esos aspectos, como me está resultando complicado ahora redactar esta crónica de aquellos años, porque es imposible descartar los rasgos emocionales de aquellas vivencias. De todas maneras, quisiera subrayar esa contradicción entre las aspiraciones subjetivas y los compromisos objetivos que pudieron haberme inducido a algún error de apreciación, como pudo ser el caso de la valoración que hice de *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963). En un tumultuoso encuentro en la consabida cafetería Bentaiga, Paco me reprochó mi escasa capacidad de comprensión y, creo, mi 'deslealtad' hacia un compañero y amigo.

El sucedido viene a cuento porque destaca uno de los aspectos esenciales de aquellos años de aprendizaje, los que sirvieron de fermento al NCE. Estábamos todos en torno a la Escuela, siguiendo los traslados que se producían de sede en sede, esperando cumplir los años precisos para ingresar. Yo empecé a merodear por sus instalaciones cuando el IIEC se encontraba en los Estudios Cinearte, a partir del curso 1958-59. Puede decirse que iba de 'oyente', es decir, sólo me permitían asistir a las proyecciones de las películas, no a las clases, pero en esas asistencias conocí, y trabé amistad, con algunos de los alumnos que allí se congregaban en los diferentes cursos: Horacio Valcárcel, Miguel Picazo, Francisco Prósper, Manolo Summers, Santiago Gutiérrez Montes de Oca, Antonio Mercero, Angelino Fons, Antonio Eceiza; y en otras especialidades: Antonio López Moreno, Paco Lara, Pedro Villanueva (producción); Paco Sánchez, Santiago Crespo, Francisco

El buen amor **(Francisco Regueiro, 1963).**

Fraile, Víctor Monreal, Fernando Arribas, Pepe Aguayo, Luis Cuadrado (fotografía); Angelines Macua, Manuel Manzaneque, Sergio Mendizábal, Juanjo Seoane, Esmeralda Adam, Manuel Galiana, Conchita Pérez del Burgo (intérpretes)... De todos aprendí y con algunos de ellos trabajé. Y aunque no podía entrar en las clases, participaba, siempre de 'oyente' en las tertulias que se organizaban en los mesones próximos a los Estudios Cinearte, junto al Arco de Cuchilleros. En una de esas sesiones peripatéticas escuché un comentario de Antonio Eceiza que me llamó mucho la atención: acabábamos de ver —¡por primera vez!— *Ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948) en 16 mm. en un aula improvisada como sala de proyección, y Antonio observó que por qué nos contaban que el cine neorrealista estaba hecho con pocos medios si esa película estaba llena de *travellings*... Debe tener en cuenta el lector que, en esos años, cuando se hacía el plan de trabajo de una película española, el director debía especificar 'cuántos días' pensaba utilizar el *travelling* y confiar en la magnanimidad del productor para que se lo concediese, por lo menos, un par de días a la semana...

En la estancia provisional del IIEC en Fomento de las Artes es cuando conocí a Paco Regueiro. A la salida de una proyección nos fuimos charlando y callejeando por todo Madrid: entonces se caminaba mucho y se hablaba continuamente de cine; era nuestro más eficaz aprendizaje peripatético. La enseñanza que me proporcionó Paco fue el entusiasmo —que no me faltaba— por el placer de ver cine y, fundamentalmente, la insistencia en descubrir los mecanismos ocultos de la puesta en escena, que él

José Luis Borau y Luis Cuadrado.

captaba con una intuición y sentido artístico admirables. Como espectador, Paco es el único que conozco que haya aplaudido en una sala: lo hizo en dos ocasiones, por lo menos. La primera, en el cine Palacio de la Prensa, durante la proyección de *Gigante* (George Stevens, 1957), en el momento en el que James Dean clava las espuelas —en grandioso plano de detalle— en su caballo y, a continuación, el vertiginoso y esplendoroso gran plano general de todo el paisaje al atardecer y la cabalgadura pegando un brinco. Paco aplaudió entusiasmado y me susurró que eso era una idea de montaje genial. La segunda vez fue en el cine Lope de Vega, nada más empezar la proyección de *Moby Dick* (John Huston, 1957), cuando Richard Basehart se acerca a cámara desde plano general a plano medio y, antes de salir de cuadro, dice al espectador: *"Llamadme Ismael"*. La sustancia de la clase particular que me ofreció Paco entre sus aplausos de entusiasmo fue: "*Así se presenta a un personaje*".

Recogiendo velas

Amistad, compañerismo, rivalidad también, competencia de inquietudes y deseos, conversaciones entrecruzadas, aprendizajes sobre la marcha, desdén por la teoría, pasión por la práctica, intercambios de experiencias... No me puedo quejar —no mucho, por lo menos— de la calidad del profesorado, pero lo que valoro por encima de todo de aquellos años

escolares es la posibilidad que nos brindó de encuentro con personas afines. Desde nuestra soledad vocacional, nacida en la mayoría de las ocasiones en plena adolescencia, estábamos convencidos de que éramos los protagonistas de la historia, que éramos, cada uno de nosotros, el único que había tomado la decisión de dedicarse al cine, y al llegar allí, a formalizar la inscripción, se encontraba uno con una multitud de aspirantes que habían sentido esa misma llamada...

Esa sensación de solidaridad instantánea y de extrañeza por no ser los únicos queda reflejada en algunos de los encuestados en el libro que estamos utilizando como referencia de citas: *"Examen de ingreso. Escuela Especial de Ingenieros Industriales, Madrid. En aquella gran nave que preside una enorme rueda dentada se congregan los aspirantes. La sorpresa es que cuando yo, como muchos, esperaba encontrar unos pocos, me veo rodeado por una multitud. ¿Cien?"* (Juan Antonio Bardem). *"Sí que seríamos un centenar los que nos presentamos aquel día en el edificio de Ingenieros Industriales, junto al museo de Ciencias Naturales en los Altos del Hipódromo. Allí estaba de prestado la sede del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), creado en 1947, confirmado en 1951 y dependiente del Ministerio de Educación Nacional"* (Angelino Fons). *"De entre un centenar largo de aspirantes a entrar en la especialidad de Dirección, sólo ocho habíamos logrado tal propósito, después de pasar por cuatro ejercicios eliminatorios"* (Josefina Molina). *"Sensaciones, recuerdos, una gran cola en Montesquinza esquina Génova […] Yo creo que había una gran generosidad, una entrega total en todos los que acudían a aquellas aulas de Montesquinza con todo un mundo personal dentro ansioso de salir al exterior"*. (Francisco Montolío).

Con los que procedían de promociones anteriores y con los que fueron llegando después de nosotros establecimos las nuevas amistades, el compañerismo fundado en la pasión común. La amistad, por encima de todo, que ha traspasado los años y los diferentes rumbos que hemos seguido cada cual, esa indefinible sensación que hace que nos reconozcamos como 'iguales' si volvemos a encontrarnos después de tantos años de no habernos visto.

Podría aplicarse a esa enriquecedora comunicación —amistosa intelectual y creativa—, en cuyo marco germinó la salida al proceloso oleaje de la actividad profesional del NCE, los hermosos versos que dedicó Jorge Guillén a sus compañeros de la llamada generación del 27: *"¿Quiénes? Unos amigos / por contactos casuales, / Un buen azar que resultó destino: / Relaciones felices / Entre quienes, aún mozos, / Se descubrieron gustos, preferencias / En su raíz comunes. / ¡Poesía!"*[7]. Sustituyamos ¡Poesía! por ¡Cinematografía! y la cita queda acomodada a nuestras intenciones. Otro poeta máximo, Dámaso Alonso, refiriéndose a los mismos colegas dice algo que también nos conviene para caracterizar esa tendencia o movimiento cinematográfico: *"no formaban un mero grupo, sino que en ellos se daban las condiciones mínimas de lo*

[7] Guillén, Jorge. *Y otros poemas*, ed. Muchnik, Buenos Aires 1974.

Francisco Prósper.

que entiendo por generación: coetaneidad, compañerismo, intercambio, reacción similar ante excitantes internos"[8]. Así lo ve Ferrán Alberich: *"Buena parte de los profesionales que han intervenido en la producción cinematográfica de las últimas décadas proceden de una Escuela que no solamente fue un centro académico, sino el lugar de encuentro de toda una generación"*[9].

En aquel bullicioso ambiente de camaradería estudiantil, en el que el tema constante, patológicamente obsesivo, era nuestro ávido común afán de aprendizaje cinematográfico, pero también nuestro impetuoso y hondo compromiso cívico con la lucha antifranquista, las amistades se iniciaron y fortalecieron de por vida, y surgieron también los amores y las relaciones sentimentales y esporádicas e incluso los matrimonios formales. No hablaré de las primeras, un poco por discreción y otro poco porque no tuvieron una continuidad que interese al balance de esta crónica, aunque no está de más observar que lo que le puede parecer una frivolidad al lector de hoy día significaba en aquella época iniciática un aprendizaje más al que no estábamos dispuestos a renunciar.

Por tanto, me parece interesante señalar —porque esto no se ha dicho nunca— que la convivencia en la Escuela propició una actividad casamentera realmente notable. Ya dije que el noruego Guillermo Ziener estaba casado con la alumna de interpretación —¿colombiana?— Luisa Muñoz, y no pude precisar si María Massip se casó entonces con Juan Miguel Lamet —que no estaba en la Escuela—, o si el estudiante de producción Paco Molero contrajo matrimonio con una actriz que despuntaba entonces y que tampoco pasó por la Escuela, María José Alfonso. Pero para ceñirnos a los noviazgos que acabaron en boda entre alumnos de Dirección y alumnas de Interpretación de ese período de Monte Esquinza, ahí va el registro de los hechos: María Elena Flores, Pascual Cervera; Conchita Gómez Conde, Juan Cobos; Coral Pellicer, Angelino Fons; Cecilia Villarreal, Santiago San Miguel; Angelines Macua, Horacio Valcárcel; Ana María Morales, Antonio

[8] Alonso, Dámaso. *Una generación poética*, en *Poetas españoles contemporáneos*, ed. Gredos, Madrid 1965, p. 169.
[9] Llinás, Francisco. *Op. cit*, p. 10.

Cartel de la muestra celebrada en el Festival de San Sebastián (Julio de 1960).

López Moreno; Flor de Bethania, José Luis Ruiz Marcos 'Marquitos'; Cecilia Bartolomé (de dirección), José Luis Alcaine (de fotografía); Elena Arnao, Miguel Hermoso... Algunos de estos matrimonios ya no existen como tales, pero no deja de ser significativo que esta circunstancia amorosa haya tenido también su albergue en proporción tan llamativa en aquel entrañable caserón de Monte Esquinza... Como bien afirma Fernando Arribas, *"la Escuela era nuestro hogar"*.

Pasábamos allí más horas que en cualquier otro sitio y, desde luego, muchísimo más tiempo que en el hogar paterno, pues la mayor parte de los alumnos éramos solteros y todavía no estábamos emancipados. Lo natural era que esas relaciones afectivas y sentimentales se produjeran en el ámbito en el que consumíamos-gozábamos intensamente cada jornada. Al mismo tiempo, la pertenencia a ese hogar común nos proporcionaba la sensación de pertenecer a un grupo selecto y exclusivo. Así lo subrayan algunos compañeros:

"La Escuela de Cine era a mediados de los años sesenta como un Parque Nacional que protegía, como el Serengueti-Mara, a especies en peligro de extinción, y al cabo, dado el rigor selectivo, elitista" (Carlos Gortari).

"La EOC era una escuela elitista, una especie de West Point del cine, y estaba hecha sobre todo para los alumnos de dirección; las demás, y la mía, la de interpretación, en particular, eran muy secundarias. Entre los profesionales del cine los había chusqueros y de academia (los diplomados de la EOC). En general, hasta entonces, los chusqueros hacían cine comercial y los de academia —que se suponía que eran más serios y cultos— estaban encargados de hacer un cine más artístico, auténtica cultura" (Gloria Berrocal).

A medida que transcurrían los cursos y hacíamos más prácticas nos íbamos creyendo que 'sabíamos' más. Nuestros ejercicios los comparábamos mentalmente con los de los alumnos ya diplomados —justamente los pertenecientes genuinos al NCE— y considerábamos que íbamos acercándonos a su nivel de competencia. Nuestros modelos inmediatos, más allá de los consagrados Bardem y Berlanga, eran Patino y Picazo, Saura o Fons, Borau o Diamante, pero mirábamos a nuestro alrededor y a los 'rivales' que vendrían luego, y también considerábamos que esos compañeros de nuestra misma edad eran modelos a imitar, y me estoy refiriendo a Pedro Olea o a Claudio Guerín, por no hablar del inalcanzable Víctor Erice.

Por eso hacíamos 'horas extras' para aprender lo más posible: huyendo de las clases teóricas, refugiándonos en los locales en los que con la ayuda del *gin-tonic* nos enzarzábamos en interminables discusiones, y dando la lata sin parar a Ana Mari Romero Marchent y a Plácido Sáez. Ya nombré antes a Ana Mari, que estaba contratada por la Escuela como montadora y que desbravó en el oficio a una buena cantidad de generaciones. Posiblemente sea de su experiencia y de su gobierno de la moviola de donde hayamos aprendido todo lo que podamos saber de montaje los que hemos pasado por la Escuela. Lo mismo cabe decir de Plácido Sáez, igualmente contratado por la EOC como técnico de sonido y mezclas, con el que aprendimos los secretos fascinantes de eso que se llama ahora postproducción de sonido. Con ellos dos no sólo trabajábamos —y aprendíamos— cuando nos correspondía hacer nuestras propias prácticas, sino que nos empeñábamos en seguir de cerca esos procesos de montaje y sonorización de los ejercicios de algunos compañeros.

Así fueron aquellos años. Así recuerdo yo al menos aquel período fecundo. Y nada mejor para concluir que dejar la palabra a uno de los representantes ilustres del NCE, mi querido y admirado —por tantas razones— Julio Diamante: *"Para terminar, diré que, en mi opinión, la mayor parte de los intentos y logros más vivos que durante muchos años han acaecido en el campo del cine en España, tanto en políticas como en propuestas culturales, han estado vinculados a profesionales formados en la EOC"*.

La recepción del "nuevo cine"

El contexto crítico del NCE

José Enrique Monterde

Más cerca del axioma que de la hipótesis podemos vincular las diferentes manifestaciones del movimiento de los "nuevos cines" y determinados aparatos críticos. Fuese como espacio teórico de pruebas, como campo de batalla contra el cine establecido, como lugar de exaltación de las filias propias o como escaparate promocional, lo cierto es que un número significativo de revistas cinematográficas jugaron un papel decisivo como plataforma de lanzamiento de los diversos "nuevos cines". De hecho, ni siquiera hace falta esperar a las paradigmáticas *Sequence* (y luego *Sight & Sound*) o *Cahiers du cinéma* para comprobar el fenómeno, puesto que ya *Cinema* había jugado un papel relevante en la génesis y fundamentación teórica del Neorrealismo italiano. Pero no serían sólo el *Free Cinema* o la *Nouvelle Vague* los que se beneficiaron de tal ayuda, sino que otras publicaciones como *Filmcritica* (seguida de *Cinema e film*) y, en menor medida, *Cinema Nuovo* en Italia, *Filmkritik* en Alemania, *Chaplin* en Suecia, *Cine cubano* en Cuba o evidentemente el *Film Journal* de Jonas Mekas en relación al cine independiente y *underground* norteamericano, jugaron con mayor o menor intensidad un papel semejante en sus respectivos ámbitos.

En esa línea es un razonable lugar común asociar el desarrollo del Nuevo Cine Español (NCE) al devenir de la revista *Nuestro Cine*, uno de los centros esenciales del trabajo crítico de los años sesenta en España. Pero más allá del reconocimiento de esa razonable asociación cabe revisar su auténtico alcance, la magnitud, intensidad y eventual eficacia del apoyo, las formas que éste tomó —unidas a su discutible profundidad teórica— y los motivos que sustentaron tal actitud en el marco de la cinematografía española del momento. De la distancia —a veces sideral— entre el valor de las aportaciones crítico-teóricas de *Nuestro Cine* y las registradas por algunas de sus equivalentes extranjeras antes mencionadas, también habrá que dar cuenta, aunque sólo sea como complemento, para situar el papel jugado por el NCE respecto a sus homólogos internacionales, resultante inevitable del tan diferente contexto socio-político que le rodeaba.

De hecho, el nacimiento de *Nuestro Cine* antecede en algo más de un año al arranque "oficial" del NCE, si entendemos como tal el nombramiento de García Escudero, para discurrir en paralelo durante los años siguientes y acabar sobreviviendo al movimiento. Las circunstancias de ese nacimiento —que se remonta al mes de julio de 1961— son bien conocidas: José Ángel Ezcurra amplía su campo de acción —el semanario *Triunfo* y la revista teatral *Primer Acto*— con una nueva revista cinematográfica que retoma en primera instancia la tradición instaurada por la malograda *Objetivo* (desaparecida en octubre de 1955 por "decisión administrativa", tras su importante papel en las Conversaciones de Salamanca) y dificultosamente mantenida por una declinante *Cinema universitario,* que aún perduraría hasta marzo de 1963. En segunda instancia recordemos que el propio título de la nueva revista pretendía evocar u homenajear a la republicana *Nuestro Cinema*, impulsada por Juan Piqueras antes de ser fusilado por los rebeldes días después del 18 de julio de 1936.

A diferencia de sus inmediatas antecesoras, *Nuestro Cine* pretendía ofrecer un perfil más izquierdista que regeneracionista, consecuencia tanto de la juventud y acometividad del joven equipo encabezado por José Monleón —eminente crítico teatral, ya director de *Primer Plano*— como por las diferentes circunstancias de una actitud anti-franquista que se comenzaba a deslizar desde la disidencia característica de los años cincuenta hacia la contestación más radical de los sesenta. Un equipo que, por otra parte, se alimentó significativamente en la misma fuente que el NCE: el IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), luego convertido en Escuela Oficial de Cinematografía (EOC).

Efectivamente, en torno a Ezcurra —que se mantendría como director hasta el número 70 (febrero 1968)— y sobre todo Monleón, perseverante al frente de la empresa editora hasta el último número (nº 106, febrero 1971), se aglutinó un grupo de jóvenes alumnos del IIEC como Jesús García de Dueñas, José Luis Egea, Víctor Erice, Santiago San Miguel y César Santos Fontenla, que a partir del nº 14 (noviembre 1962) formaron el Consejo de

Redacción de la revista[1]. Además de ellos, también frecuentaron las páginas de la revista otros alumnos de la Escuela como Claudio Guerín, Pedro Olea, Guillermo Ziener, etc. o gente como Julio Diamante, Ricardo Muñoz Suay, Luciano G. Egido, Joaquim Jordà, Alfonso García-Seguí, Román Gubern, etc. que ya tenían abundantes experiencias cinematográficas a sus espaldas, no sólo en el campo de la crítica. Ese trasfondo ideológico de *Nuestro Cine*, netamente escorado a la izquierda y con grandes afinidades con el PCE, derivaba lógicamente hacia modelos foráneos como *Cinema Nuovo* y *Positif*; es decir, hacia aquellas publicaciones que asumían un cierto compromiso político y se alejaban de las tentaciones del formalismo, el esteticismo o el subjetivismo que por ejemplo se reprochaba a *Cahiers du cinéma*, aparentemente más próxima —y sin embargo a años luz— de *Film Ideal*, revista confrontada a *Nuestro Cine* en la consabida repetición del tradicional dualismo hispánico.

Bien, no se trata aquí de hacer la descripción e historia minuciosa de *Nuestro Cine*[2] por sí misma, sino de trazar la inequívoca asíntota que se dio entre la revista y el NCE (y la Escuela de Barcelona, EB), aunque para ello iremos más allá del reflejo inmediato, con el fin de analizar otros aspectos circundantes que me parecen también interesantes para un planteamiento más amplio, como podría ser la significación española de ese paradigma de la modernidad que fueron los "nuevos cines". Para ello trazaremos tres ejes básicos que enmarcan y ahondan en la contribución de la revista no sólo al NCE sino al "nuevo cine" en España, ejes pervivientes más allá de las transformaciones internas sufridas por la propia revista[3]: 1) la voluntad de *Nuestro Cine* de introducir (e inducir a) la modernidad como contrapunto al indudable atraso del conocimiento y la práctica cinematográfica en un país subyugado políticamente, aislado hasta poco tiempo antes y sometido a una fuerte censura en todos los campos de la cultura; 2) el desarrollo de una cierta reflexión teórica que debiera haberse constituido en el sustrato de la renovación cinematográfica española; y 3) la

---

[1] Antonio Eceiza, también alumno de la EOC, se incorporó al Consejo de Redacción en el nº 22, en septiembre de 1963.

[2] Recordemos en ese sentido los dos libros dedicados por Iván Tubau a la confrontación entre *Nuestro Cine* y *Film Ideal*, en los que evidentemente aborda una somera historia de ambas revistas, además de recoger numerosos testimonios directos de sus artífices: *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60* y *Hollywood en Argüelles. Cine americano y crítica española*, ambos editados por la Universitat de Barcelona en 1983 y 1984 respectivamente.

[3] Parece razonable establecer diversas etapas en la trayectoria de *Nuestro Cine* en función a la identidad del núcleo dominante en cada momento. Aunque Monleón —o incluso Santos Fontenla o García de Dueñas— colaboraron con la revista casi hasta su final, el Consejo de Redacción se vio ampliado en 1966 con la incorporación de Ángel Fernández-Santos, Álvaro del Amo, Miguel Bilbatúa, Claudio Guerín y Carlos Rodríguez Sanz, con especial relevancia de los tres primeros en la dinámica de la revista (Fernández-Santos ejercía de secretario de redacción). Progresivamente los Erice, Egea, San Miguel —Eceiza antes— irían desapareciendo de las páginas de *Nuestro Cine*, a medida que se incorporaba una nueva promoción de jóvenes críticos —algunos incluso colaboradores de *Film Ideal*, desaparecida por un tiempo en 1967— como Vicente Molina Foix, Augusto Martínez Torres, Francisco Llinás, Miguel Marías, Diego Galán, Manolo Pérez Estremera, Fernando Lara o Julio Pérez Perucha. Por supuesto, todo eso no resultó inocuo respecto a las variaciones de la línea programática desarrollada por la revista, aunque éstas no alteraron los principios básicos iniciales, sino que tendieron a flexibilizarlos.

atención dedicada al cine español, entendida como una exigencia derivada del compromiso político de la revista, decantada progresivamente hacia el apoyo (o la promoción) primero del NCE y la EB, luego hacia el reflejo y la crítica de su fracaso.

Ambigüedades ante la modernidad

Cuando el primer número de *Nuestro Cine* se abre con una foto en portada de *La aventura* (La avventura, 1960), film de Antonioni inédito en España hasta 1969[4] se está planteando ya una declaración de principios. En primer lugar, al orientar la atención hacia un indudable maestro de la modernidad como Antonioni, en el punto más álgido de su carrera; en segundo lugar porque ese cineasta —al que estaba dedicada casi la integridad del número— se inscribía en ese cine italiano que iba a recibir una atención preferente por parte de la revista; y en definitiva, porque al dedicar tantas páginas —incluidos extractos del guión— a un film no estrenado se estaba revelando la penuria de la exhibición española y asumiendo enfáticamente la labor subsidiaria de ofertar información al público interesado, aunque evidentemente minoritario[5].

De esa forma, otros nombres prestigiosos del "cine moderno" como Visconti, Resnais, Losey o Bergman[6] iban a frecuentar las páginas de la publicación, acompañados por diversos cineastas italianos —como Zurlini, Rosi o incluso Germi[7]— considerados como exponentes del llamado "realismo crítico", el mismo desde el cual se planteaban numerosas reticencias respecto a Fellini o Rosssellini, que luego incluso derivarían en una posición indecisa respecto al propio Pasolini. Paradójicamente el interés del primer *Nuestro Cine* se centraba en un "nuevo cine" como el italiano, de estatuto difícilmente homologable con los más canónicos del momento; sin embargo, salvo una brevísima aproximación a Karel Reisz (nº 6-7), un tardío artículo sobre el *Free Cinema*[8] y diversas alusiones al cine independiente neoyorquino, la atención hacia otros "nuevos cines" fue desarrollada con bastante lentitud y suspicacia; una suspicacia que alcanzaba muy especialmente a la entonces todavía vigente *Nouvelle Vague*.

---

[4] Salvo en su proyección dentro de un ciclo realizado en la Filmoteca Nacional en 1963.

[5] Según señala Tubau, el tiraje de la revista osciló entre 2.500 y 3.000 ejemplares, con una venta media de 1.500, cifras realmente modestas pero tampoco tan distantes de las relativas a otras publicaciones extranjeras de gran prestigio. En: Borau, J. L. (ed): *Diccionario del Cine Español*, Alianza ed. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid 1998, p.633.

[6] Por lo general el motivo de esa atención venía dada por la aparición de títulos como *Rocco y sus hermanos, El gatopardo, Hiroshima, mi amor, El año pasado en Marienbad, El eclipse ,El sirviente, Accidente,* etc.

[7] *La chica con la maleta, Crónica familiar, Salvatore Giuliano, Divorcio a la italiana, Bandti a Orgosolo, El empleo,* etc. serían los títulos inductores de ese interés por los nuevos cineastas italianos. Luego, con motivo de la aparición de *El momento de la verdad* , Francesco Rosi fue objeto de un amplio dossier en el nº 44, septiembre 1966).

[8] Acerete, Julio. "Free-cinema: la nueva escuela británica del film social", nº 34, octubre 1964.

Desde luego Godard desconcertaba, Truffaut era realmente sospechoso y de los demás apenas hubo referencias, salvo para asimilar a Demy, Varda o Malle con aquel movimiento y no siempre para bien; esas sospechas se extendían incluso a Rouch y su *cinéma verité*, por no hablar de Bresson. Claro está que los propios colaboradores de la revista partían muchas veces de una información parcial, ya que muy pocos de esos autores estrenaban regular y ordenadamente en nuestro país. Sus films eran conocidos sobre todo gracias a la asistencia a los grandes festivales internacionales, cuyas crónicas ocupaban un amplio espacio en la publicación; y cuando eso no era posible, se contaba con la colaboración —pocas veces específica, en general traducciones— de críticos extranjeros, generalmente de ideas bastante sesgadas. Así, junto a Guido Aristarco, hombre fuerte de *Cinema Nuovo,* traductor del pensamiento de Lukàcs al ámbito cinematográfico y modelo ideal en esos primeros tiempos, se contaban los nombres de G. C. Castello, A. Ferrero o M. Argentieri; pero aún más significativa fue la presencia en las páginas de *Nuestro Cine* de algunos miembros de *Positif*, la revista francesa neta opositora a *Cahiers du cinéma* primero y la *Nouvelle Vague* después. Así no puede extrañar que las dos principales aportaciones de *Nuestro Cine* al análisis del nuevo cine francés fuesen las traducciones de "El rey está desnudo", el vitriólico artículo de Robert Benayoun (nº 28, abril 1964)[9], y una serie en cuatro entregas del no menos conocido ensayo "Las delicias de la ambigüedad. Análisis del sistema crítico de André Bazin" (nºs 30 a 34), de Gerard Gozlan, ambos publicados en *Positif*.

A todo ello debemos añadir que, en el mentado nº 1, Luciano Egido "ejecutaba" la crítica de *Centauros del desierto* (The Searchers, 1956), de John Ford[10], iniciando una amplio trabajo de debelación del cine hollywoodense, sin ningún respeto a aquellos "presuntos" maestros que había entronizado *Cahiers du cinéma* y luego copiado en su culto *Film Ideal*. Sólo los

---

[9] La traducción española de este famoso artículo puede encontrarse en: Heredero, Carlos F. / Monterde, José Enrique. *En torno a la* Nouvelle Vague. *Rupturas y horizontes de la modernidad*, ed. Festival Internacional de Cine de Gijón / Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Valencia 2002, pp. 477-487.

[10] Se ha hecho famosa la frase con que Eceiza cerraba su crítica de *Río Grande*: "*Por esto, perdido el respeto, libre el ánimo, podemos decir sinceramente que nos repugna Ford*" (nº 22, IX-1963); pero en la crítica de Egido ya podemos leer que "*lo peor de este film es que está urdido con los elementos básicos de toda actitud reaccionaria (...) Está anquilosado en su viejo esqueleto de actitudes inválidas*", mientras que para Santos Fontela *El hombre que mató a Liberty Valance* era "*una película mala sin paliativos. Nada en ella es válida* (sic)" y ello porque "*John Ford envejece mal. Si ya últimamente se había enfriado un tanto el entusiasmo por sus obras debido a su declive e incluso a una rigurosa revisión crítica de las que parecían intocables, no deja de ser curioso que el mito Ford se revivifique precisamente en el momento en que sale al mercado internacional el que es posiblemente el peor film de toda su carrera*" (nº 15). Ni siquiera *El gran combate* tuvo una acogida más indulgente, pues Julio Acerete decía al respecto: "*...ha realizado este último film con mejores medios que sus anteriores películas. Y esto se nota en una no tan ostensible vulgaridad cinematográfica. Pero* El gran combate *—a través de la consabida historia fordiana de indios y soldados— arroja los mismos presupuestos ideológicos, cargados de los más obcecados e irracionales conceptos reaccionarios, tan característicos de su autor.*" (nº 36) Sólo algunos años después, Miguel Marías —al criticar *Siete mujeres*— iniciaría un cambio absoluto de óptica respecto a la obra de Ford, abriendo así un nuevo enfoque respecto a algunos grandes clásicos del cine de Hollywood.

exilados exteriores —como Stroheim, Chaplin o Welles— o interiores —como Sternberg, Keaton o Polonsky— y los *off-Hollywood* (Cassavettes, Clarke, Meyer, Mekas, etc.) merecerían el respeto de *Nuestro Cine*, junto a una curiosa atracción —no carente también de ambigüedades— por Arthur Penn. Esa actitud, ayudada por la práctica frecuente de las reposiciones de títulos americanos, que posibilitaba la revisión de viejos títulos, junto a la recepción de algunas de las últimas muestras de los grandes maestros, nos orienta eficazmente hacia el esquematismo —siendo suaves en la calificación— de los planteamientos de la revista. No se trataba tanto de una revisión del clasicismo hollywoodense, ni siquiera de un intento de paliar los excesos —no menos ridículos a veces— de los "filmidealistas" o "post-cahieristas", sino de una intransigencia que por lo general disimulaba la incompetencia —o insensibilidad— detrás de la ideología[11].

Con el paso del tiempo, el interés de *Nuestro Cine* respecto a los "nuevos cines" fue creciendo, aunque de una manera no menos sesgada que en sus inclinaciones anteriores. Mientras que el Nuevo Cine Alemán apenas alcanzó una referencia como tal, más allá de los comentarios sobre algunos films exhibidos en festivales importantes[12], hasta el nº 68 (diciembre 1967) no aparece un amplio dossier ("Después de 34 años de silencio...otra vez el cine alemán") al respecto, algo que nunca lograron ni el nuevo cine sueco, canadiense o japonés, por citar otros ejemplos destacables. Por el contrario, los nuevos cines de los países socialistas y los desarrollados en el Tercer Mundo fueron los que centraron la atención preferente de *Nuestro Cine* desde que Claudio Guerín estableció una primera semblanza de los polacos Wajda y Kawalerowicz (nº 31). Así, los "nuevos cines" polaco, checo, húngaro o yugoslavo frecuentaron con cierta intensidad las páginas de la revista hasta el final de su trayectoria, de forma pareja a lo que ocurriera con los nuevos cines brasileño, cubano, argentino, mexicano o chileno. En realidad, esa especial atención por los nuevos cines, bien alimentada por la asistencia a festivales especializados como Pésaro, Bérgamo, Manheim, Viña de Mar, etc. coincidió en el tiempo con la fase más afín de *Nuestro Cine* respecto al NCE.

La dimensión teórica

No se puede plantear que el trabajo crítico-teórico de *Nuestro Cine* alcance las magnitudes de otras publicaciones como *Cahiers du cinéma*, *Cinema Nuovo* o *Film Culture*. No encontramos en las páginas de *Nuestro*

---

[11] Un ejemplo más: la crítica de *Yo confieso* por Santiago San Miguel: *"Suponer que Hitchcock ha supuesto o pueda suponer en alguna ocasión un punto importante dentro de la historia del cine, de la edificación de una narrativa cinematográfica o, aún más, de la cultura universal, es una ingenuidad excesiva (...) Hitchcock envejece mal y envejecerá peor según el cine va convirtiéndose en cosa seria"* (nº 22).

[12] Nos referimos a títulos como *No reconciliados, El joven Törless, Una muchacha sin historia o Crónica de Anna Magdalena Bach*.

Cine ni un equivalente a la "política de autor" o a la teoría de la *mise en scène* cahieristas, ni un trabajo sobre la estética marxista —vía Lukàcs primero, Adorno y Benjamin luego— como la desarrollada por Aristarco y los suyos en *Cinema Nuovo*. En términos generales, se está mucho más cerca de la divulgación de determinadas ideas, cuando no del refrito de ellas, que de una aportación sustantiva y propia.

Sin duda, el epicentro de la labor llamémosla "teórica" de *Nuestro Cine* se centró durante bastante tiempo en la clásica cuestión del realismo, un aspecto esencial de la estética de orientación marxista. Ya en el primer número de la revista Juan García Hortelano proponía un breve artículo intitulado "Alrededor del realismo", abriendo una senda que curiosamente iba a ser recorrida con especial predilección por algunos escritores invitados a esas páginas. Antonio Ferres ("Cine y sociedad", nº 13) o Alberto Moravia ("Un nuevo sentimiento de la realidad", nº 14) serían un buen ejemplo de ello. Algo más tarde, serían ya lo colaboradores habituales de la revista quienes centrarían el tema.

Las reflexiones de Georg Lukàcs, la polémica revisión del "realismo socialista" y su superación por el llamado "realismo crítico", el "realismo épico" brechtiano o el "realismo sin riberas", defendido por Roger Garaudy, constituían —tal vez junto a aportaciones de otros estetas marxistas como Sartre, Fischer, Auerbach, Morawski, Della Volpe, Adorno, etc. de difícil conocimiento en la España de los sesenta— el telón de fondo del intento de aplicación al cine de las diversas teorías del realismo. En las antípodas de las posiciones de Bazin y en la probable ignorancia de las propuestas de Balasz o Kracauer, la referencia inmediata para el debate eran los planteamientos post-neorrealistas de Zavattini, las atrevidas proposiciones de Aristarco[13] o las dudas en torno al *cinéma-verité* en su breve boga. Ellos son los que están detrás de los trabajos de Gubern ("¿Qué es el realismo cinematográfico?", nº 19, abril 1963), San Miguel ("Notas sobre

[13] La admiración de *Nuestro Cine* por Aristarco se concretaría en el nº 75 (octubre 1968) cuando apareció el artículo "Diálogo de Aristarco con el cine español" (C. Santos Fontenla), con motivo de una visita del crítico italiano a Barcelona.

el nuevo realismo italiano", nº 27, febrero 1964), Erice ("Realismo y coexistencia", id.) o Valeriano Bozal ("Cine y fenomenología", nºs 37 y 38, enero-febrero 1965), muy influenciado este último por la reciente traducción en la revista de "Las delicias de la ambigüedad" de Gozlan.

Ese mismo 1965 algunos miembros de *Nuestro Cine* descubrieron un nuevo mundo con motivo de su asistencia al primer festival de Pésaro[14], especialmente al confrontarse con las heterodoxas ideas de Pier Paolo Pasolini y al intuir los nuevos caminos que pretendía abrir la semiología encabezada por Roland Barthes y Christian Metz. Ese hubiese podido ser un importante punto de inflexión en la trayectoria de *Nuestro Cine*, sin duda necesitado de abandonar una línea de reflexión —la tradicional sobre el realismo— algo caduca, e incorporarse a las nuevas corrientes culturales, políticas y cinematográficas. Pero ese paso no se dio, ya que el esfuerzo central de la revista giró en torno al devenir del NCE y prácticamente fue abandonada cualquier tentación teórica. Por su parte, la última promoción de colaboradores adheridos a la revista en sus últimas etapas derivaron sus intereses más hacia una revisión historiográfica de algunos grandes cineastas[15] —con un cierto sentido de reparación histórica respecto a antiguas rigideces— que no hacia la reflexión teórica.

¿Voceros del NCE?

En su tercer número, *Nuestro Cine* (septiembre 1961) publicaba una editorial —bajo el encabezamiento "Superación y disidencia"— que pretendía establecer las responsabilidades que debía tomar en España una crítica cinematográfica consciente y comprometida. Ahí se remarcaba como función necesaria el "*examinar seriamente los criterios que hacen que nuestro cine sea como es y no de otra manera*", al tiempo que establecía como misión de la revista "*referir el cine español a las coordenadas del más importante que se hace hoy en el mundo*" para lo que era preciso considerar "*críticamente el cine español en función de la cultura cinematográfica internacional*".

Desde esos objetivos no bastaba con la mera revisión de lo que el cine español había sido o estaba siendo en ese momento[16], sino que se abría la posibilidad de contribuir desde sus páginas a la construcción de un cine español nuevo, que eventualmente podría coincidir con lo que ha venido

---

[14] Del impacto significado por la *Mostra del Nuovo Cinema* de Pésaro quedaría testimonio con la temprana edición primero de: AAVV. *Ideología y lenguaje cinematográfico*, Comunicación 1, A. Corazón ed., Madrid 1969; y luego de Pérez Estremera, Manuel. *Problemas del nuevo cine*, Alianza ed., Madrid 1971. En ambos volúmenes se recogían algunos textos procedentes de las conversaciones y debates desarrollados en el marco del festival entre 1965 y 1968, bajo diferentes criterios de selección.

[15] Recordemos los números centrados en Rossellini (nº 95, marzo 1970), Eisenstein y Huston (nº100-101, julio-agosto 1970), Truffaut (nº 103-104, nov.-dic.1970) y Lubitsch (nº 106, febrero 1971).

[16] Ese "Cine sin contenido" al que se refería la editorial firmada por José Monleón del nº 2 (agosto 1961) y que completaba el balance iniciado por Julio Diamante en su "Situación del cine español 1961" que abría el número inicial.

a conocerse como NCE. Claro que el punto de partida debía ser la constatación de aquello que pudiera resultar salvable del momento presente; algo que todavía se resumía en las dos "B" mentables en España: Bardem y Berlanga. No cabe extrañarse, pues, de que una foto de *A las 5 de la tarde* y otra de *Plácido* apareciesen en las respectivas portadas de los nº 2 y 4. De la primera, además, se incluía un comentario de Alfonso Sastre, guionista del film y colaborador ocasional de la revista, y el guión íntegro de la película, mientras que, en el segundo caso, la atención se desviaba hacia Rafael Azcona ("Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica"); en realidad, eso demostraba que mientras Bardem era un valor indudable, Berlanga siempre aparecería bajo el manto de la sospecha para los ortodoxamente izquierdistas miembros de la revista[17]. Como contrapunto de la presencia bardemiana, en el nº 2 se incluían otras dos aproximaciones significativas al cine español: una revisión muy crítica del cine histórico y otra reivindicación de la exigencia de vinculación de nuestro cine con la realidad del país[18]. La revisión crítica del inmediato pasado y el juicio sobre el presente inmediato alternaban así aspectos programáticos y otros más descriptivos[19]; una revisión de la que la propia crítica española no estaba a salvo, tal como significó el debate del nº 9 y algunos artículos posteriores[20].

El giro decisivo en la atención de *Nuestro Cine* hacia el cine español se marca en el nº 15 (diciembre 1962), cuando San Miguel advierte sobre "El cine español y su nueva etapa", con motivo del ascenso de García Escudero a la dirección general. No casualmente ese mismo número recogía las conclusiones de las algo lejanas Conversaciones de Salamanca (su-

---

[17] A Bardem le llegaría la hora del revisionismo unos números después, con el artículo de Santos Fontenla "Contradicciones: notas 1964 sobre la vigencia de Bardem", acompañando al análisis de *Nunca pasa nada* y *Los inocentes* por J. L. Egea, una entrevista concedida a García de Dueñas y Olea, la reproducción del pentagrama bardemiano de Salamanca, una filmografía comentada y un texto del propio cineasta, "¿Para qué sirve un film?" (nº 29, mayo 1964). A partir de entonces su presencia en la revista sería mínima, incluyendo una dura crítica de *Los pianos mecánicos*.

[18] Tales artículos eran "Cine histórico español" de Luciano G. Egido y "Cine y realidad: el amor visto por el cine español", firmado por Jesús García de Dueñas y César Santos Fontenla. Los fundamentos teóricos de esa requisitoria vendrían dados por las dos entregas sobre "El cine social en España" (nº 3 y 4) de Alfonso García Seguí y por "Posibilidades de un realismo cinematográfico español" (nº 12, junio-julio 1961) de S. San Miguel.

[19] En esa línea se inscribirían por una parte los "Diálogos de *Nuestro Cine*: cine y realidad española" (nº 3 septiembre 1961), con la intervención de J. M. Forqué, J. M. García Escudero, J. A. Ezcurra, J. Monleón y L. Martín, la editorial sobre "Problemas de nuestra industria cinematográfica" (nº 4), la encuesta sobre cine español del nº 6-7 (diciembre-enero 1961/62) con las opiniones de A. del Amo, C. Ardavín, L. G. Berlanga, J. Bosch, J. Coll, G. Delgrás, J. M. Forn, P. M. Herrero, I. F. Iquino, A. Momplet, M. Mur Oti, J. A. Nieves Conde, J. Ochoa, F. Palacios, A. Ruiz-Castillo, A. Santillán y C. Saura, que acompañaba al balance sobre el cine español del año recién acabado ("Un año de películas españolas") o la entrevista con el productor Jorge Tusell, bajo el epígrafe "Los problemas económicos de la industria cinematográfica española" . Por otra parte, artículos como "Cine religioso y cine católico español" (nº 3), del entonces director de *Film Ideal* Félix Martialay, o "Panorama del cine documental español" (nº 5) de García de Dueñas, correspondían a la vocación más descriptiva del reciente cine español.

[20] En el "Juicio a la crítica: diálogos sobre la crítica cinematográfica española" (nº 9, marzo 1962) participaban pesos pesados de la crítica "oficial": L. Gómez Mesa, C. Fdez.Cuenca y A. Sánchez al lado de J. A. Pruneda (*Film Ideal*) y S. San Miguel (*Nuestro Cine*) y era complementado por una reflexión teórica sobre la función de la crítica —"Por una crítica objetiva"— firmada por el escritor Armando López Salinas.

puesto fundamento programático del nuevo director general) y diversos testimonios sobre el inmediato porvenir. En realidad, desde ese momento el interés de *Nuestro Cine* iría concentrándose en los nuevos nombres y planteamientos del NCE, casi abandonando toda referencia historicista o cualquier atención sobre el resto del cine español[21], salvo algunas excepciones y —evidentemente— la presencia de los estrenos cotidianos en la fluctuante sección de críticas.

De hecho ese giro estaba ya anticipado por algunos síntomas: el primero sería la atención preferencial al film pionero del NCE, *Los golfos*. En el nº 5 (noviembre 1961) se le dedicaba la foto de portada, acompañada de un lema así de expresivo: "Los golfos*, una película que sigue incomprensiblemente sin estrenarse en Madrid*", para por fin centrarse en la película —incluyendo una editorial— con motivo de su estreno (nº 13), justo un año después[22]. El segundo síntoma, en verdad mucho más que eso, venía dado por las abundantes páginas dedicadas al IIEC y sus alumnos. Recordemos que algunos de ellos estaban directamente vinculados a la revista como colaboradores habituales y por tanto el empeño renovador expuesto en *Nuestro Cine* debía tenerles a ellos mismos como protagonistas. Realmente, cuando los Erice, Egea, San Miguel, Olea, Guerín, etc. accedieron a la realización profesional el NCE ya estaba en sus estertores; de entre los colaboradores de la revista, sólo Eceiza se integraría en el núcleo duro del NCE, por lo que en este sentido tampoco podemos establecer un paralelismo con los resultados obtenidos —por ejemplo— por los partícipes de *Cahiers du cinéma*.

Esa atención a la nueva generación de futuros cineastas se manifestó en diversos ámbitos. Por una parte, en el seguimiento habitual de las —bastante raquíticas— Jornadas Internacionales de Escuelas Cinematográficas desarrolladas durante el Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Tampoco faltó la publicación de algunos textos "oficiales" de la escuela[23], pero mucho más interesante resultan las presencias de los propios diplomados o alumnos en las páginas de la revista. Así cabe recordar las decla-

---

[21] Podemos recordar la breves alusiones a Buñuel por parte de Saura (nº 16, enero 1963) o el guión de *Las Hurdes* (nº 36, diciembre 1964), así como la atención prestada al estreno de *Tristana* ("Un Buñuel español", C.Santos Fontenla, nº 96, abril 1970), además del seguimiento de la carrera de Berlanga que culminaría en el crepúsculo de la revista ("Berlanga: la razón de la anarquía", A. Fdez-Santos, nº 99, julio 1970). De hecho, la última promoción de colaboradores de la revista cambiaría el rumbo de su atención al cine español, tal vez por coincidir con el ocaso del NCE; ejemplo de ello fueron el amplio "Abecedario (muy incompleto) del Cine Español" (AAVV, nº 77-78, noviembre / diciembre 1968), completado por una entrevista a J. A. Nieves-Conde y A. del Amo, bajo el título "La conciencia de una generación", a cargo de Llinás y Marías. En esa nueva senda vendrían todavía otras dos entrevistas a Sáenz de Heredia (nº 81, enero 1969) y Fernán-Gómez (nº 94, febrero 1970).

[22] En el mismo nº 5 Javier Sagastizábal analizaba *Cuenca* y en el nº 10 Saura publicaba uno de sus escasos escritos, "Por una mayor libertad de la cámara / Los nuevos sistemas de rodaje", donde incluso se anticipaba el futuro papel del vídeo en la realización cinematográfica.

[23] Como el del director de IIEC, José Luis Sáenz de Heredia, en la inauguración del curso 1961-62 (nº5) o las declaraciones de Carlos Fernández Cuenca cuando accedió a la dirección de la EOC (nº35, noviembre 1964), sin olvidar el artículo "Presencia de la EOC en el cine español" (nº35), del propio García Escudero.

raciones de cinco diplomados (Borau, Patino, Picazo, Diamante y Viloria) como contrapunto al discurso inaugural de Sáenz de Heredia, la amplísima y variopinta encuesta entre los alumnos del IIEC publicada en el nº 6-7[24] y otras dos encuestas con diplomados bajo el epígrafe "¿Hacia donde va la EOC?", con declaraciones de Patino y Erice (nº 57) o de Diamante, Guerín, Viloria y Ziener (nº 59). Aparte de alguna reflexión general, como la de Egea en "Escuela y profesión" (nº 16, enero 1963), la otra vía significativa del respaldo de *Nuestro Cine* a la EOC llegó con la consideración otorgada a los proyectos fin de carrera entre los cursos 1962-63 y 1965-66[25] Sin embargo, esas presencias[26] fueron las últimas de la EOC en las páginas de *Nuestro Cine* hasta esa especie de epitafio anticipado en el nº 103-104 en un artículo de Ángel Fernández-Santos ("La situación de la EOC") y una entrevista paralela entre el director de la escuela y los alumnos de ese momento.

Entrando en las relaciones explícitas entre *Nuestro Cine* y el NCE, durante más de dos años —capitales en la gestación y primeros desarrollos del NCE— se diversificaron considerablemente: en el seguimiento de algunos rodajes (como el de *Llanto por un bandido*, nº 23), en la publicación de extractos de guiones[27], en la dedicación de numerosas portadas[28], en frecuentes entrevistas[29], en la crónica de las presencias en festivales nacionales e internacionales, en algunos textos a modo de autocrítica o de reflexiones de los propios cineastas y evidentemente, en la más o menos puntual crítica de estreno, cuando no en análisis más extensos de algunos títulos.

Sin embargo, el momento álgido de *Nuestro Cine* como algo más que supuesto portavoz del NCE llegó con el nº 51 (abril 1966), cuando el movimiento alcanzaba probablemente su fase más madura. Ese número le dedicaba explícitamente buena parte de su contenido bajo un epígrafe general de "Nuevo Cine Español I", que se prolongaría con otras tantas

---

[24] Vale la pena recordar la nómina de alumnos encuestados: C. Bartolomé, J.F. Bernaldo de Quirós, M. Camus, J.A. del Cañizo, P. Cervera, J. Cobos, J.L. Egea, V. Erice, A. Flaquer, A. Fons, A. Gamero, J.L. García de Dueñas, R. Gavito, M. Gómez Martín, C. Guerín, M. López Yubero, E. Lumbreras, R. Mtnez. Sierra, A. Mercero, P. Olea, E. Pérez Díez, J.A. Porto, J.A. Pruneda, S. San Miguel, C. Santos Fontela, G. Sebastián de Erice, V. Valdorrey y W. Ziener.

[25] En el nº23 se atendía a la presentación de los cortometrajes fin de carrera de Pere Balañá Bonvehí, Pascual Cervera, Víctor Erice, Angelino Fons, Luis Enrique Torán y Guillermo Ziener, acompañado de un artículo de Carlos Serrano de Osma ("Técnica dramática"), profesor de la Escuela. Algo semejante ocurría con San Miguel, Egea y Olea en el nº35, mientras que en el nº47 fueron los trabajos de Antonio Artero y Claudio Guerín y en el nº57 los de Julián Marcos, Juan Antonio Porto y Francisco Montolio los beneficiados por el interés de la revista.

[26] En todo caso se podría añadir la reproducción de las ponencias "Sobre la EOC" (Guerín) y "La EOC desde dentro" presentadas en las Conversaciones celebradas en Pontevedra el verano de 1967.

[27] Caso de *La tía Tula* (nº 25 y 26), *Amador* (nº 35), *La caza* (nº 51), *De cuerpo presente* (nº 51) *Nueve cartas a Berta* (nº 52), el episodio de Gorostiza en *Juguetes rotos* (nº 53)

[28] No deja de ser significativo el alto número de portadas dedicadas a films del NCE, más allá de la comercialidad derivada de otros estrenos más espectaculares. Entre los films que gozaron del privilegio de la foto de portada se cuentan *Los golfos, La niña de luto* (por dos veces), *La tía Tula, Los felices 60, Crimen de doble filo, Llanto por un bandido, Amador, La caza* (dos veces), *Nueve cartas a Berta* (dos veces), *Juguetes rotos, Fata Morgana, La busca, Mañana será otro día,* y *Tuset Street*.

[29] Entre los entrevistados se cuentan: J. Diamante (nº 16 y 36), M. Picazo (nº 31), J. Grau (nº 34), M. Camus (nº 39), E. Querejeta (nº 51), L. Cuadrado (nº 51), L. de Pablo (nº 51), C. Saura (nº51), A. Eceiza (nº 51), B. M. Patino (nº 52), M. Summers (nº 53), V. Aranda (nº 54) y A. Fons (nº 55).

entregas hasta el "Nuevo Cine Español X" del nº 61 (mayo 1967). El arranque de esta consciente operación de apoyo al NCE tal vez se pudiera localizar un número antes (nº 50), cuando Santos Fontenla publicaba su crónica sobre la tercera edición de la Semana del Nuevo Cine Español de Molins de Rey, pero fue José Monleón quien firmó la introducción a la serie, que se abría con un amplio dossier donde junto a las entrevistas con Elías Querejeta, Luis Cuadrado y Luis de Pablo (interesantes por demostrar que el NCE no estaba constituido sólo por un puñado de directores) se centraba la atención en dos films clave: *La caza* y *De cuerpo presente*, la película de Eceiza, antiguo colaborador de la revista, a partir de una novela de Gonzalo Suárez. El dossier del nº 52 estuvo dedicado a *Nueve cartas a Berta*, mientras que las entregas subsiguientes se dedicaron a *Juguetes rotos, Fata Morgana* (con atención también hacia *Noche de vino tinto* y *Ditirambo vela por nosotros*), *La busca*, *El arte de vivir, Una historia de amor, Acteón, El último sábado y Mañana será otro día*, estas dos últimas integrando la postrera entrega de la serie y dentro de un monográfico dedicado al cine catalán. Digamos, de paso, que en este esfuerzo en pro del NCE se inscribió de forma natural en su seno la inicial experiencia de la EB, como testimonian algunos de los films citados y algún artículo explícito[30].

Pero, a todo esto, ¿hubo algún esfuerzo de fundamentación teórica del NCE en las páginas de *Nuestro Cine*? En realidad la pregunta podría expandirse más allá: ¿qué elementos teóricos aportó el NCE? La respuesta a la segunda pregunta es bastante pobre y consecuentemente repercute en el minimalismo de la respuesta a la primera pregunta. Repasando los números de *Nuestro Cine* descubrimos que más allá de las referencias estrictas a algunos films, apenas encontramos aproximaciones más globales e hipotéticamente caracterizadoras de un movimiento que a la postre

[30] Citemos al respecto algunos trabajos: *Fata Morgana, epifenómeo de una cultura en crisis* (R.Gubern, nº 54), "A propósito de *Fata Morgana*" (G. Suárez, nº 55), "Entre un cine de Barcelona y un cine catalán" (R.Moix), "La Escuela de Barcelona a través de Carlos Durán" (J.Jordà) y "Cine documental independiente catalán: Lorenzo Soler" (M.Bilbatúa), las tres en el ya mentado nº 61.

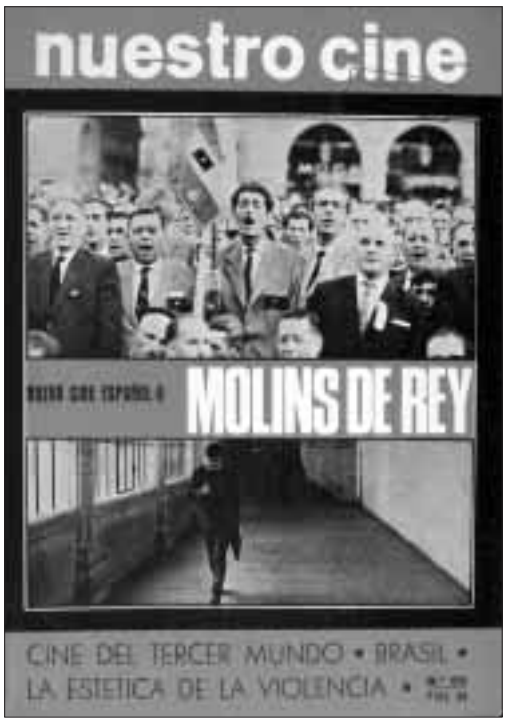
nos resulta absolutamente empírico y en todo caso explicado muchas veces más por razones contextuales —y hasta coyunturales— que no intrínsecas, sin que ello desmerezca la valía de algunas de sus películas. Para resaltar algún texto, aún apoyado en films concretos, tal vez cabría referir el intento de comprensión de una vía distinta de lo que se conocerá como "cine mesetario" en "A la hora de un realismo nuevo" (nº 54) de Jesús García de Dueñas, a partir de la aparición de *Fata Morgana*, en una forma semejante a lo que había intentado Monleón con "Los problemas del nuevo realismo" (nº 51) en relación a las rupturas con la tradición realista que aportaba *De cuerpo presente*.

En realidad, como ha ocurrido tantas veces —en el Neorrealismo sin ir más lejos— la reflexión teórica coincidió con la liquidación y balance del movimiento mucho más que con su apogeo. Podemos decir, pues, que el NCE no responde a unos postulados programáticos explícitos e intrínsecos —más allá de generalizaciones sobre la conexión con la realidad y la tradición cultural española (Unamuno, Baroja, etc.)— puesto que el lugar "al sol" dentro de la industria se ganó en las aulas del IIEC y la EOC más que en un trabajo de preparación teórico-crítico, como hiciera la *Nouvelle Vague* o el *Cinema Nôvo*. Ese tufillo epigonal comenzaría a intuirse en "Dos o tres cosas que sé de nosotros" (nº 59), donde Egea planteaba muy en primera persona las dificultad de cumplir las expectativas profesionales que habían impulsado el arranque del NCE. No muy lejos de esa postura estaba el gesto de publicar el breve artículo "El pobre cine joven" (nº 60),

de Antonio Martínez Tomás, obsoleto y reaccionario crítico de *La Vanguardia* de Barcelona, como ejemplo "por reducción al absurdo" de los males del NCE. En ese mismo número, junto a la crónica de la IV Semana de Molins de Rey, aparecía una encuesta sobre la recepción del NCE por diversos tipos de público, tal vez como aclaración a las dudas provocadas por la tibia acogida de sus films, salvo escasas excepciones.

En ocasiones se planteó que la crisis del NCE, ya más que latente en los comienzos de 1967, se subsumía en una crisis más amplia del cine español[31], pero lo cierto es que las conversaciones desarrolladas en la Semana de Cine Español de Pontevedra (recogidas en los nº 64 y 65) confirmaban el tono de responso por el NCE. Desde el intento de reconstruir los orígenes del NCE ("Prehistoria del NCE", R. Gubern), hasta el intento de taxonomizar el movimiento ("Tendencias y estilos del NCE", J.Monleón) o incluso dudar sobre su propia entidad ("¿Hay realmente un nuevo cine español?", J. F. Lasa), se podría decir que la marca NCE comenzaba a perder su crédito. Lo cual no implicaba el abandono del interés por ese cine y esos cineastas, pues se sucederían en los números siguientes —aunque cada vez con mayores lagunas, ya que hubo números sin práctica mención a nada relativo al NCE— las entrevistas a Saura, Summers, Regueiro, Montolio, Grau o Forn a medida que iban estrenando sus siguientes films.

[31] Véase "Crisis en el cine español" (nº 62), una encuesta que incluía a J. Tusell, J. L. Dibildos, J. M. Lamet, J. M. García Escudero y P. Masó.



Señas del final de una época —la del NCE— podrían ser el balance de films presentados en las cinco Semanas de Molins de Rey, abierto en 1968 al cine latinoamericano, acompañado por el artículo "Cine español en crisis", de Santos Fontenla; o el titulado "Otra vez cine español", que antecedía a sendas entrevistas de Francisco Llinás y Diego Galán con Saura y Forn (nº 71 y 74), acompañada esta última por una amplia reflexión nada menos que de Monleón ("La crítica cinematográfica como institución o como juicio cultural") setenta y cuatro números después de haber fundado *Nuestro Cine*. Pero el golpe final —que por otra parte reportaba el triunfo de la última promoción de colaboradores de la revista— creo que llegó cuando en el monográfico sobre Cine español del nº 77-78 aparecían bajo el epígrafe "Cine independiente" sendos textos significativos: "NCE, Joven cine español", primer auténtico "ajuste de cuentas" con el NCE a cargo de Vicente Molina-Foix, y "Testimonio del cine independiente", donde se recogían declaraciones de nuevos aspirantes a cineasta ya desmarcados de un cada vez más lejano NCE[32]. En el clima de ese indisimulado revisionismo encontraríamos todavía (nº 84) dos artículos: "El llamado cine mesetario", de Ángel Fdez-Santos, y el palmario "Angelino Fons: el reflejo de una frustración: *Cantando a la vida*", de Diego Galán, en una línea parecida a la pésima crítica que Llinás y Marías firmaban en "*Del amor y otras soledades*, en la encrucijada del NCE" (nº 90, octubre 1969).

Una última cuestión: ¿hubo vida en torno al NCE fuera de *Nuestro Cine*? Evidentemente la respuesta significaría rastrear las presencias del NCE en las diversas publicaciones cinematográficas de los años sesenta, algunas terminales —*Cine Universitario* y *Documentos Cinematográficos*—, otras efímeras —*Griffith* o *Ensayos de Cine*— y también algunas tan anodinas como *Cinestudio*. El único caso comparable en impacto a *Nuestro Cine* era el de *Film Ideal*, una revista mucho más decantada hacia el cine americano que hacia los nuevos cines, sin que ello signifique que éstos estuviesen ausen-

[32] La lista incluía a Paulino Viota, Lorenzo Soler, Manolo Calvo, Augusto Martínez Torres, Adolfo Arrieta, Alfonso Ungría, Antonio Maenza y Manuel Esteban.

tes en la revista, bien fuese en las crónicas de los grandes festivales, bien en algunas escasas aproximaciones a sus exponentes, con la excepción de un aparentemente indudable interés por la *Nouvelle Vague*[33]. También *Film Ideal* tomó nota de las innovaciones que significó el nombramiento de García Escudero, con una "Encuesta de cara al Nuevo Cine Español" (nº 105 y 106, 1 y 15/10/1962), con una curiosa nómina de participantes[34], todo ello completado con una entrevista al propio García Escudero, antiguo colaborador de la revista (nº 109).

A partir de ahí, la actitud de *Film Ideal* se limitó, en términos generales, a la publicación de una serie de entrevistas motivadas por los sucesivos estrenos del NCE, junto a las consabidas referencias en las crónicas festivaleras[35] y eventualmente las críticas de estreno. Más allá de eso se situaría el seguimiento de las actividades de la EOC, especialmente de las presentaciones de los cortometrajes fin de carrera[36], y algunas escasas intervenciones como el no demasiado optimista artículo "Cine joven español, para-

[33] Recordemos el resaltado que *Film Ideal* hizo en una entrevista de Juan Cobos y Félix Martialay con Godard con motivo de su presencia en el Festival de San Sebastián: "*Creo que* El hombre de Laramie*, de Anthony Mann, es más importante que todo Antonioni*" (nº 101, agosto 1962)

[34] La nómina de encuestados reunía un conjunto de cineastas tan poco proclives a la innovación como Antonio del Amo, César Ardavín, Alfonso Balcázar, Ricardo Blasco, Julio Coll, Jesús Franco, Ana Mariscal, Eugenio Martín, José Luis Merino, Agustín Navarro, Arturo Ruiz-Castillo y José Luis Sáenz de Heredia, junto a productores como Cesáreo González o Manuel Goyanes.

[35] Podemos recordar las entrevistas a Regueiro (nº 112), Jesús Fernández Santos (nº 122), Summers (nº 123), Saura (nº 124), Camus (nº 134), Picazo (nº 148), Grau (nº 154) y Patino (nº 193).

[36] Eso ocurre cuando menos respecto a las promociones graduadas en 1963 (nº 131) y 1965 (nº 182).

da y fonda" (nº 154), de Ramón G. Redondo, y la parte dedicada al cine de la "generación de los 60" (nótese que se elude la referencia al NCE) en "Cine español, año 4", por Javier Sagastizábal, dentro del monográfico sobre cine español que ocupa el postrer número de la primera época de *Film Ideal* (nº 201-204, 1967), donde también aparecía una curiosa "Filmografía del Joven Cine Español"[37] que cerraba la paupérrima atención de la revista hacia el NCE, demostrando todo el confusionismo —interesado o no— que caracterizaba la actitud de la revista[38]. Definitivamente: el NCE tampoco pudo o supo generar una corriente crítico-teórica capaz de arraigar en la historia de nuestra cinematografía.

[37] Merece la pena reproducir el *melting pot* de esa filmografía que mezclaba con los títulos obvios del NCE y otros de "jóvenes" como Bardem, Berlanga o Ferreri, los siguientes: *Cupido contrabandista* (E. Madruga), *Confidencias de un marido* (F. Prósper), *Antes del anochecer*, *Playa de Formentor*, *Vivir al sol* y *Su nombre es Daphne* (G. Lorente), *Brandy* y *Crimen de doble filo* (J. L. Borau), *El rapto de T.T.* (J. M. Viloria), *María Rosa* (A. Moreno), *Miguelín* (H. Valcárcel), *Platero y yo* (A. Castellón), *Campanadas a medianoche* (O. Welles), *El rayo desintegrador* y *La justicia de la antorcha* (P. Cervera), *La barrera* y *Adiós Cordera* (P. P. Herrero), *La visita que no tocó el timbre* y *Cuando tú no estás* (M. Camus), *Lola espejo oscuro* (J. L. Merino), *Los oficios de Cándido* (J. Aguirre), *Megatón Ye-Yé* y *Los flamencos* (J. Yagüe), *Pascualín* y *En Andalucía nació el amor* (E. L. Eguiluz), *Sábado en la playa* (E. Farré) y *Los invasores del espacio* (G. Ziener).

[38] De forma casi póstuma, en el nº 208 de la segunda etapa de *Film Ideal* vería la luz un amplio dossier sobre la Escuela de Barcelona, incluyendo un artículo-balance de Jos Oliver y una apurada cronología elaborada por el propio Ricardo Muñoz Suay.

A medias palabras con los ojos abiertos

La temática social en el Nuevo Cine Español

Roberto Cueto

Escribir en España es hablar por no callar
lo que ocurre en la calle, es decir a medias palabras
catedrales enteras de sencillas verdades
olvidadas o calladas y sufridas a fondo...

Blas de Otero

Hay que estar con una generación que se da cuenta de
que este cine nuestro sólo se salvará si le obligamos
con dureza a abrir los ojos.

José María García Escudero

1. Del sentimiento trágico del cine

En 1973, Joaquim Jordà realiza una encuesta sobre la situación del cine español, un cuestionario que fue remitido a cargos administrativos (José María García Escudero, ex Director de Cinematografía y Teatro, y Enrique Thomas de Carranza, Director General de Cultura Popular y Espectáculos) y a un puñado de realizadores entonces en activo[1]. Con la excepción de ambos miembros de la administración, los encuestados coinciden en señalar un factor como principal culpable del marasmo del cine español: la censura. Una *"censura arbitraria"* (León Klimovsky), *"censura más rígida y retrógrada que nunca"* (Javier Aguirre), *"guillotina que, corta, primero lo que se piensa, segundo, lo que ya te permitieron pensar y queda constancia de ello en una película"* (Angelino Fons). Resumiendo: *"un cine de pequeños presupuestos que intentase por sus temas, ideología o audacia expresiva, romper ese cerco, se ve totalmente impedido por la actitud increíblemente retrógrada de la censura"* (Jaime Camino).

[1] La encuesta fue publicada en: Torres, Augusto M. *Cine español, años sesenta*, ed. Anagrama, Barcelona 1973, pp. 59-92.

Tanta lamentación sobre ese castrador aparato estatal coincide con un momento en que el cine español ha sido puesto en tela de juicio por miembros de la profesión y de la intelectualidad (no tanto así por un público "llano" que sigue fiel a tradicionales convenciones genéricas). En definitiva, una fase aguda de ese ciclo pendular y tan profundamente hispánico que va de la mórbida autocrítica al banal triunfalismo, para volver a empezar de nuevo (buena prueba de ello es el debate sobre la "crisis" del cine español que se abre de nuevo a principio del año 2003 tras las glorias cantadas tan sólo dos años antes). El caso es que, siguiendo la estela de las Conversaciones de Salamanca y sus famosas cinco lacras del cine español, se produce un virulento rechazo del pasado y una afanosa búsqueda de savia nueva que revitalice ese tronco marchito. José María García Escudero, que es nombrado (por segunda vez) Director General de Cinematografía en 1962, describe el desolador panorama de *"ese carnaval zafio, ese tosco carrusel de pueblo, ese abigarrado escaparate para turistas, ese plato pintoresco de los festivales que llamamos cine español"*[2], y afirma que su sentencia de muerte ha sido dictada por el cine folclórico, por el cine *"histérico-histórico"*[3] y ciertas constantes a erradicar, como el *"marcelinismo"* (es decir, película con niño), el cuplé, la nostalgia y el sainete. Concluye su trágica radiografía con lo que él llama los *"tres pecados capitales del cine español"*: la ausencia de un tratamiento de cierta problemática social o humana, la falta de realismo en la presentación de las situaciones cotidianas y la falta de inteligencia a la hora de trascenderlas[4].

Si bien asusta pensar que tales observaciones podrían ser perfectamente aplicables al cine español de los años 2000 (ahora que ya no hay censura que sirva como chivo expiatorio, pero esto es ya otra historia) lo interesante no es aquí su pertinencia, sino la contradicción implícita en el hecho de que sean indicadas por un integrante de la propia estructura gubernamental que regía los destinos de ese cine. No insistiremos sobre la política cinematográfica de García Escudero ni sobre la curiosa circunstancia de que la "nueva ola" del cine español viniera auspiciada por el régimen que desafiaba. Pero sí interesa destacar cómo, a través de esos textos, salen a la luz todas las paradojas a que se enfrenta la nueva generación de directores a la hora de ponerse a hablar de ciertos temas y problemas hasta entonces silenciados. Al fin y al cabo, un hombre que aboga por un cine que abra los ojos[5] al tiempo que defiende *"una censura que censure lo mejor posible"*[6] provoca cierto desconcierto, cuando no verdadero pasmo.

Nos encontraremos, pues, con un sendero que se bifurca: a) todos (incluida la administración) están de acuerdo en que el cine español es un fósil y hay que insuflarle vida; b) que la manera de hacerlo consiste en

---

[2] García Escudero, José María. *Cine español*, ed. RIALP, Madrid 1962, p. 20.
[3] *Ibídem*, p. 64.
[4] *Ibídem*, pp. 30-34.
[5] *Ibídem*, p. 66.
[6] *Ibídem*., p. 46.

afrontar con valentía temas sociales que había eludido y elidido hasta entonces; pero, c) la administración entiende que sólo es posible a través de una atenta y paternalista vigilancia, mientras que intelectuales y profesionales consideran que es imposible sacar nada adelante mientras tengan enfrente a esa bestia negra de la censura. Curiosamente, García Escudero lidia tranquilamente con el oxímoron. Esto le lleva, por ejemplo, a alabar la obra de Bardem, Berlanga, Saura o Ferreri (y, de paso, a legitimirla aludiendo a una tradición hispánica que es la de Solana, Valle-Inclán, Goya y la picaresca), al tiempo que se pregunta *"si no hay otro realismo posible, como el de un Cervantes, entreverado de humor y humana compasión"* que compense *"ese áspero tratamiento, rigurosamente real o de realidad deformada, pero del que en ambos casos falta el espíritu, en el que no encontramos una sola palabra de esperanza ni de apenas ternura"*[7]. Y aunque sea consciente de la necesidad de denunciar toda una problemática latente en la sociedad (*"hay ahí un gran hueco y a nosotros nos corresponde llenarlo con amor y fe antes que censurar a quienes nos lo han señalado"*[8]), queda en el aire ese suspiro por un tratamiento más amable, más cristiano en definitiva. Realismo *ma non troppo*. Dilema extrapolable a un régimen que se enfrentaba a la España del desarrollismo, que se devanaba los sesos intentando conciliar en las mismas coordenadas espacio-temporales a una beata de iglesia con una turista en biquini (algo que tan bien supo plasmar Berlanga en su espléndida *¡Vivan los novios!*, 1969). El caso es que esos jóvenes en los que confiaba García Escudero para darle vigor al cine español ya no tenían la venda en los ojos, pero seguían con la mordaza puesta.

2. Huida del cine asteroide

En la misma tónica fatalista a que aludíamos, escribía Villegas López que el cine español era un *"cine asteroide, alejado y ajeno a toda realidad nacional y mundial"*[9]. Huelga reseñar aquí lo que estaba sucediendo con los "nuevos cines" en el resto de Europa, pero conviene recordar lo que pasaba en un campo que tiene estrecha relación con el cinematográfico, el de la literatura. Por un lado, la eclosión de la poesía social (Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro, Eugenio de Nora), que rompe con la tradición garcilasista de los poetas laureados del régimen; por otro, una narrativa verista, un *"nuevo realismo estrechamente ligado a circunstancias históricas cambiantes y originales"*[10] (Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo, Ignacio Aldecoa, Daniel Sueiro, Juan García Hortelano, Juan Marsé).

---

[7] *Ibídem*, p. 57.
[8] *Ibídem*, p. 58.
[9] Citado por García Escudero, p. 33.
[10] Blanco Aguinaga, Carlos; Rodríguez Puertolas, Julio; Zavala, Iris M. *Historia social de la literatura española,* Tomo III, ed. Castalia, Madrid 1979, p. 192.

***Llegar a más* (Jesús Fernández Santos, 1964).**

Es bien sabido que varios de los autores citados mantendrán relaciones con el cine de la época: Sueiro escribe el guión de *Los golfos* (1959), de Carlos Saura; Aldecoa será la base literaria de dos películas de Mario Camus, *Young Sánchez* (1963) y *Con el viento solano* (1965)[11]; Fernández Santos dirige su única película, *Llegar a más* (1963), y García Hortelano no sólo adapta para el cine su novela *Nuevas amistades* (llevada a la pantalla en 1963 por Ramón Comas), sino que escribe con Marsé el guión de *Donde tú estés* (Germán Lorente, 1964) e incluso se atreve con una insólita cinta protagonizada por Juanito Valderrama, *De barro y oro* (Joaquín Bollo Muro, 1966); la sombra de la novela de Sánchez Ferlosio *El Jarama* está también presente en *Los golfos*[12]. Intentos de escapatoria de ese "cine asteroide", de su anquilosamiento ético y estético.

Más interesante que referenciar esas colaboraciones entre cineastas y novelistas, es ver cuáles son los rasgos comunes a ambos, rasgos que permiten *"el paso del cine español de un realismo costumbrista a un realismo crítico"*[13], pero que, como señalaba Eugenio de Nora, no debe confundirse con la *"vinculación a ideologías políticas y menos aún su estética puede ser identifi-*

---

[11] Y de una tercera cinta de Camus una década más tarde: *Los pájaros de Baden-Baden* (1975).

[12] Como ha indicado José Enrique Monterde, la película de Saura *"se aproxima en el trasfondo ideológico y en las formas narrativas al que asumiera Rafael Sánchez Ferlosio con su* El Jarama *(1955), texto explícitamente homenajeado por Saura en la secuencia de la excursión a las orillas del río Manzanares"* (Pérez Perucha, Julio, ed. *Antología crítica del cine español* 1906-1995, ed. Cátedra / Filmoteca Española, Madrid 1997, p. 481).

[13] Angulo, Jesús. "La realidad que nunca existió: La juventud en el cine de los años cincuenta", en: Cueto, Roberto (coord.). *Los desarraigados en el cine español*, ed. Nuer, Madrid 1998, p. 34.

cada con el realismo socialista de origen soviético"[14]. Entre los condicionantes que podemos destacar están, en primer lugar, una conciencia generacional de la importancia de la guerra y sus consecuencias, partiendo de la base de que ni ellos la vivieron directamente como adultos ni se identifican con el grupo de los "vencedores" que representa la generación que les precede. En segundo lugar, cómo esa clara oposición al régimen imperante se manifiesta en el interés por un realismo que muestre las cosas *"como son"*, que lleva a una *"oscilación entre el lirismo subjetivo y la objetividad despersonalizada"*[15] y culminará en un *"nuevo objetivismo"*.

El posicionamiento que implica todo realismo se manifiesta, como es lógico, en la siempre problemática relación entre fondo y forma. En este aspecto coincidirán, de nuevo, literatura y cine. El debate entre el excesivo "contenutismo" de la narrativa realista frente a la experimentación formalista que impone una obra tan decisiva para la novela española como es *Tiempo de silencio* (1962), tiene su paralelo en la sempiterna dicotomía entre los frutos del Nuevo Cine Español (NCE) y las cintas resultantes de la Escuela de Barcelona. O dicho de otro modo, por un lado un cine mesetario y austero, parco en hallazgos formales, que aprendió a mirar la realidad a través del neorrealismo italiano (al que ahora despoja de los elementos ternuristas y sainetescos con que lo había revestido el cine español en la década anterior); por otro, un cine costero y cosmopolita que era tachado de *"afrancesado"*[16] y al que se entendía tan metalingüístico y autorreferencial que daba la espalda a la realidad del momento, es decir, que eludía su compromiso ético. Las cosas no eran tan sencillas, en realidad. Ni el NCE rechazaba los rasgos de estilo (de hecho, la adopción del objetivismo y el behaviorismo ya supone una marca de estilo) ni la Escuela de Barcelona (EB) vivía absolutamente ajena a la situación social y política del momento, por mucho que bebiera de fuentes menos "nobles" como el cómic o la literatura de género: un ejemplo es la minuciosa demolición del imaginario masculino que Aranda propone en *Fata Morgana* (1966) y *El cadáver exquisito / Las crueles* (1969)[17]; otro, una cinta como *Noche de vino tinto* (1966), de José María Nunes, que aprovecha su aparente diletantismo para mostrar una sociedad gris y arremeter contra la burguesía catalana.

---

[14] Citado por Blanco Aguinaga, Rodríguez Puertolas, Zavala. *Op. cit*., p. 193.

[15] *Ibídem*, p. 194.

[16] En esos términos fue acogido, por ejemplo, el film de Jaime Camino *Mañana será otro día* (1966) cuando se estrenó en un cine de la Gran Vía madrileña.

[17] O, posteriormente, con una película ya totalmente enraizada en el cine de género como es *La novia ensangrentada* (1972), interesante adaptación de la novela de Joseph Sheridan LeFanu *Carmilla*. En contadas ocasiones el NCE se volvió a la literatura de género, a diferencia de lo que sucedía con la *Nouvelle Vague*. Recordemos que en *La caza*, el personaje de Luis (José María Prada) es un lector aficionado a la ciencia ficción y reivindica a Ray Bradbury, Isaac Asimov y John Wyndham: su demencial teoría sobre un apocalipsis en que la sociedad humana será devorada por los conejos extiende la parábola del film más allá de los límites de la España franquista, al tiempo que enlaza con una socarronería digna de un Gonzalo Suárez. Por otra parte, Josefina Molina, cuando todavía era estudiante de la EOC, adapta un relato del libro de Bradbury *El vino del estío* en su cortometraje *Melodrama infernal* (1968), para hablar del *"bullir de ideas que significó el 68 y de la ambigüedad de aquel tiempo"* (véase: Molina, Josefina. *Sentada en un rincón*, ed. 45 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid 2000, p. 57).

Por otra parte, realizadores que rodaban en Cataluña por esos años estaban más cerca del espíritu del cine madrileño, caso de Pedro Balañá con *El último sábado* (1965) o de José María Forn con *La piel quemada* (1966).

En cualquier caso, tanto literatura como cine chocaban con ese aparato estatal que les impedía hablar directamente de las lacras sociales que estaban delante de sus narices. Si en poesía encontraremos que *"el rigor de la censura es la forma extrema del desafío poético"* y se desarrolla una *"peculiar sutileza alusiva"*[18], narrativa y cine han de negociar constantemente, regatear más bien, qué es decible y qué se debe callar[19]. Podía optarse por la metáfora, como en algunas de las producciones de Elías Querejeta: *"Muchas de esas películas eran metafóricas porque no podían hablar directamente de ciertas cosas. La censura no lo hubiera permitido. Había que buscar fórmulas para abordar ciertos temas, contar a determinados entendimientos lo que querías contar"*[20]. Otras veces se intentara mostrar "las cosas como son", aunque sea a medias tintas y considerando que entre los ojos que ven y la boca que expresa media el filtro censor. En realidad, podría decirse que en el NCE sólo hay un tema omnipresente, tratado desde diferentes perspectivas, a su vez totalmente entrelazadas y difíciles de contemplar aisladamente. Ese tema es el grito ante la realidad del momento, el marasmo vital, el negro futuro, la urgente necesidad de un cambio que, de momento, no parece vislumbrarse en el horizonte. Una concepción de la sociedad española que caracteriza a ese realismo crítico al que aspiran los realizadores "oficialmente" adscritos al NCE, pero que se amplía a otros directores empapados de ese generalizado clima de desasosiego y un ansia por hablar claro distribuida a lo largo de cuatro vectores: a) la problemática de los grandes espacios urbanos; b), la estrechez de miras de la "España eterna", representada por la vida provinciana; c) la represión sexual; d) el rechazo de la tradición folclórica, asociada a una manipulación estatal de cierta imagen de España.

3. Estética del descampado

Si en 1944 Madrid era aquella ciudad de *"más de un millón de cadáveres"* que cantaba Dámaso Alonso en su furioso y apocalíptico poemario *Hijos de la ira*, a principios de los años sesenta las cosas no habían cambiado mucho para artistas e intelectuales. El cine de la época privilegiará un escenario que tiene mucho que ver con la salida a las calles en busca de decorados naturales, lejos de la artificiosidad de los estudios: el descam-

---

[18] Blanco Aguinaga, Rodríguez Puertolas, Zavala. *Op. cit*, p. 186.

[19] Es ilustrativo repasar los cambios de guión y cortes que sufrieron la mayoría de las películas mencionadas en este artículo. Véanse los capítulos dedicados a cada una de ellas en: Pérez Perucha, *Op. cit.*

[20] Cueto, Roberto. "Una dimension éthique: Entretien avec Elías Querejeta", *Positif*, nº 506, abril de 2003, p. 97.

***La busca* (Angelino Fons, 1966).**

pado, el terreno estéril que se abre, como herida o agujero negro, entre los edificios de Madrid y Barcelona, las ciudades por excelencia. Por los descampados deambulan los protagonistas de *Los golfos*; terrenos yermos rodean los bloques de viviendas donde habita el protagonista de *El último sábado*; están presentes en *El espontáneo* (Jorge Grau, 1963), e incluso una cinta "de época" como es *La busca* (Angelino Fons, 1966) abunda en esos escenarios de desolación, poblados de ruinas y cascotes, estableciendo una clara vinculación entre la España del desastre noventayochista y la desarrollista.

Merece la pena que nos detengamos un poco en lo que significa la imagen de ese terreno en apariencia neutro, pero pregnante de sentido para el posicionamiento del NCE. Un descampado, en realidad, es polisémico, las dos caras de una misma moneda: representa la ruina, la desolación de un pasado, pero también un espacio de potencialidades, el lugar sobre el que edificar un nuevo futuro. Sin embargo, la mirada que lanza el cine español sobre él no es diacrónica, sino más bien sincrónica, carente de una tradición a la que referirse y desprovista de una visión de futuro a la que aferrarse. Es un paréntesis, un no-espacio: un escenario indeciso, sin contornos ni objetivos por el que deambulan, como si de un limbo se tratara, auténticas almas en pena. Rara vez se retrataba ese páramo urbano como símbolo de la España posible, como hacía, por ejemplo, aquel plano final, impuesto por presiones censoras, de *El inquilino* (Antonio Nieves Conde, 1957), donde los edificios en

***El último sábado* (Pere Balañá, 1966).**

construcción prometían una España con vivienda para todos. En su lugar tendremos las obras donde sudan los protagonistas de *La piel quemada*, en doloroso contraste con los turistas de la Costa Brava; o, sencillamente, esa nada por la que se mueven personajes incapaces de arraigarse, de integrarse en el plan desarrollista.

El escenario facilita similar aspereza temática: la falta de empleo y vivienda, el miserabilismo, la delincuencia, la ausencia de objetivos y esperanzas están muy presentes en el cine de la época. Y también el consumismo. Nos hallamos en un momento muy preciso, en el que las nuevas generaciones no han vivido directamente las consecuencias de la guerra, no han compartido una concepción más solidaria (o cuando menos, más dependiente del vecino) de la sociedad y han desarrollado un mayor grado de individualismo y conciencia de un mundo externo donde abundan deslumbrantes objetos de consumo. Puede ser el dinero al que aspiran *Los golfos*, el lujo implícito en la gloria que busca *El espontáneo* o esa motocicleta que se convierte en objeto fetiche del protagonista de *El último sábado*. El sujeto que se mueve en el descampado, en un espacio muerto donde nada hay ni nada se produce, mira a la lejanía, a los altos edificios que representan aquello de lo que carece, aquello que puede ver, pero nunca tocar.

Hay una tendencia generalizada en los nuevos cines por ocuparse de protagonistas jóvenes, *"con un fuerte grado de identificación por tanto para con el propio autor y posiblemente con el público al que iba destinado el film"*, como ha

señalado José Enrique Monterde[21], y el español no será una excepción. Si en la década anterior habían primado los retratos de una juventud modélica o que era reconducida hacia los más ideales parámetros cristianos gracias a la intervención tutelar del adulto[22], a partir de *Los golfos* entran en escena otro tipo de modelos juveniles, más ariscos, menos previsibles, nada conformistas. Carecen del resignado fatalismo de sus mayores, del abnegado sufrimiento de posguerra, y quieren conseguir sus objetivos de la manera más rápida posible, bien sea mediante el delito o la gloria fulminante. Son desafiantes, pero también mucho más vulnerables, pues sus alas de Ícaro se derriten con mayor facilidad, como les ocurre a los protagonistas del film de Saura, finalmente arrestados por la policía, o al de la película de Grau, despachado por una cornada en apenas unos segundos.

Delincuencia, inmigración de la población rural a los centros desarrollados (tema que trata, por ejemplo, *La piel quemada*), el desconcierto generacional (palpable en *Noche de vino tinto*), la urgente necesidad por dar un "pelotazo" que redima de la miseria (objetivos de los protagonistas de *El espontáneo* y *Young Sánchez*), la desesperada búsqueda de empleos que ya no se asumen como honradas formas de ganar el pan, sino como ocupaciones alienantes... Son los motivos recurrentes que conforman ese hábitat, esa sociedad en ciernes que no ha superado el trauma de la contienda, pero que ya atisba que las oportunidades en la nueva España serán para unos pocos, los especuladores, los empresarios y las clases sociales elevadas. Y si apenas encontramos alusiones directas al proletariado —salvo en *La piel quemada* o *El último sábado*— en las actitudes de esos jóvenes, en su rechazo del empleo embrutecedor y mal renumerado, se lee entre líneas la rebelión contra un sistema explotador, ya venga representado por el mercado de Legazpi donde trabaja uno de los personajes de *Los golfos*, o por las humillantes, antihercúleas tareas que tiene que afrontar el protagonista de *El espontáneo*. Un macilento horizonte donde nada hay que mirar salvo inalcanzables símbolos de riqueza y poder y la eterna realidad de ese omnipresente descampado.

4. Oceanografía del tedio

Bardem cerraba *Calle Mayor* (1956) con un plano de la protagonista (Betsy Blair) atrapada tras los cristales empapados por la lluvia. Una imagen con tradición en la cultura hispánica (basta recordar a Ana Ozores contemplando los artríticos ritmos vitales de Vetusta en *La Regenta*) que sintetiza, además, toda una concepción de una España inmovilista, una España

[21] Monterde, José Enrique. *La imagen negada: Representaciones de la clase obrera en el cine*, ed. Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Festival Internacional de Cine de Gijón, Valencia 1997, pp. 176-177.

[22] Sobre la representación de la juventud en el cine español de los años 50, remito al artículo de Jesús Angulo antes citado.

que no había despertado y a la que el franquismo había preferido dejar en ese sopor profundo. Casi diez años más tarde, Bardem regresaba a semejantes escenarios con *Nunca pasa nada / Una femme est passée* (1963), aunque con un importante cambio de registro. Si bien la base temática seguía siendo la plomiza vida de una pequeña ciudad de provincias, *Nunca pasa nada* prescindía de los enfatismos melodramáticos de su antecesora, de su canónica construcción dramática, y busca una narrativa más concentrada en el detalle, en captar ritmos internos y cotidianos como condicionantes de un drama soterrado. De alguna manera, la obra de Bardem se contagiaba también de una mirada atenta a la realidad que tendía a cierta depuración, aunque nunca llegara al descarnado behaviorismo de otras cintas de la época. Incluso una figura tan ajena al NCE como es Ana Mariscal comparte similar sensibilidad en *El camino* (1964), adaptación de la novela homónima de Miguel Delibes. Una cinta que se abre y se cierra con la imagen de un muchacho mirando el pueblo desde su ventana, un pueblo que es contemplado como escenario de una serie de rituales fundamentalmente atávicos.

Una de las películas más emblemáticas del NCE es, sin lugar a dudas, *La tía Tula*, dirigida por Miguel Picazo en 1963 según la novela de Miguel de Unamuno. Resulta significativo que éste y otro de los títulos más representativos del movimiento, *La busca*, basada en la novela de Pío Baroja, partan de textos de la generación del noventa y ocho en lugar de recurrir a la literatura social de la segunda mitad de los cincuenta. Si bien este llamativo anacronismo no permite, como bien ha indicado Santos Zunzunegui, *"proclamar un cierto espíritu regeneracionista, de inmediato ampliado a la generalidad del NCE, y proponer un etéreo entronque con la tradición crítica noventayochista"*[23], lo cierto es que coincide con cierto espíritu de recuperación de estas figuras. En 1956, la muerte de Baroja provoca una serie de actos estudiantiles en el cementerio civil de Madrid de obvio cariz ideológico, al igual que el aniversario de la muerte de Antonio Machado en 1959 se convierte en declaración de principios de la intelectualidad contraria al régimen. García Hortelano señala, por otra parte, cómo los jóvenes escritores y directores de la época carecían de referentes coetáneos a sus intereses, debido a los largos índices de libros y películas prohibidas: *"Empiezo a escribir a partir de cero, como casi todos los de mi generación (...) Nos educamos mal para decir las cosas claramente (...) Ni he leído a los del exilio ni a la generación social de los años treinta, que estaba prohibidísima (...) En realidad esa falla se encuentra en Baroja. El otro lado de la sima es Baroja"*[24]. Es lógico que se establezca el paralelismo con una *"España al parecer condenada siempre al fracaso"*[25]. En

---

[23] Zunzunegui, Santos. "De cuerpo presente: En torno a las raíces literarias del Nuevo Cine Español", en: Heredero, Carlos F. *La imprenta dinámica: Literatura española en el cine español*, ed. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid 2002, p. 111.

[24] Torres, Augusto M. *Cineastas insólitos: Conversaciones con directores, productores y guionistas españoles*, ed. Nuer, Madrid 2000. pp. 91-92.

[25] Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas, Zavala. *Op. cit.*, Pág. 209. Para estos autores, incluso una novela tan innovadora en su momento como *Tiempo de silencio "enlaza directamente con el pesimismo pequeño-burgués de la generación del 98"* (*Ibídem*).

Miguel Picazo en el rodaje de *La tía Tula* (1964).

definitiva, la operación efectuada por las películas de Picazo y Fons es la de establecer una línea de continuidad entre ambos momentos históricos, tender un puente sobre esa "falla" a que alude García Hortelano.

Ahora bien, si *La busca* funciona a través de la huida *"de un anclaje demasiado preciso de los acontecimientos que describe"* para *"elevarse hasta una dimensión metafórica"*[26], *La tía Tula*, por su parte, concreta el carácter arquetípico del texto unamuniano (el mito de Antígona) para llevarlo a la España coetánea a la producción del film[27] y mostrarlo desde una perspectiva muy vinculada al realismo crítico. Nos encontramos con extremos que se tocan: mientras que *La busca* se erigía en reflexión sobre el escenario urbano y terminaba siendo una película fundamentalmente agorafóbica (el *horror vacui* al descampado), *La tía Tula* es puro cine claustrofóbico que convierte el minúsculo detalle cotidiano en ominosa representación de una muerte en vida. No importa qué camino se recorra, porque pervive el sentimiento de ansiedad, ya sea ante un espacio vacío donde la falta de contornos y referencias impide aferrarse a nada, ya sea frente a un espacio lleno de objetos inútiles, de rituales y arbitrarias convenciones donde el exceso de naturaleza muerta no deja pasar el aire.

Si el descampado era un no-espacio que impedía a cualquier acto volitivo concretarse en un fin, la vida de provincias simboliza un no tiempo,

---

[26] Zunzunegui. *Op. cit*. Pág. 113.

[27] Véase: Zunzunegui, ibíd. Pág. 112; Roman Gubern. "La tía Tula", en: Julio Pérez Perucha. *Op. cit*. Págs. 562-563.

Nueve cartas a Berta **(Basilio M. Patino, 1965).**

una no progresión, la imposibilidad de evolución, de cambio y, por consiguiente, de mejora. Si comparamos *Los golfos* con una cinta como *Los chicos* (Marco Ferreri, 1960) veremos cómo ésta privilegia la inacción, frente a los gestos desafiantes de los jóvenes de Saura. Los antihéroes de *Los golfos*, *Young Sánchez* o *El espontáneo* son personajes de acción que carecen de un espacio en el que materializar sus objetivos, o que se enfrentan a un espacio directamente hostil. En cambio, los muchachos de *Los chicos* tienen el espacio a su entera disposición (el Madrid predesarrollista, con un incipiente sesgo consumista), pero carecen de una concepción lineal del tiempo que permita establecer un camino hacia alguna parte: un único centro de reunión (el quiosco donde trabaja uno de ellos), un tiempo que "matar" antes de convertirlo en algo productivo (aburridas noches de sábado, desangeladas verbenas a las que llevar a las chicas, interminables tardes estudiando los exámenes de fin de curso) y unos propósitos tan vagos que se esfuman ante las más mínima adversidad.

Si *Los golfos* y *El espontáneo* se clausuraban en el clímax dramático de una corrida de toros, *Los chicos* aparenta conducirnos por ese camino para terminar negando el gesto del melodrama, y quedarse en esa interminable, desesperante apatía que parece contaminar a toda la juventud. Uno de sus protagonistas quiere ser también estrella del toreo, pero sus intenciones quedan desbaratadas por un simple chaparrón que suspende la corrida. El hecho de que *Los chicos* transcurra en Madrid, y no en una pequeña ciudad, no es contradictorio con lo que estamos exponiendo, sino todo un síntoma:

la atonía generalizada de la vida española se traslada también a los escenarios desarrollistas para negar su falacia y mostrar las raíces profundas que subyacen bajo una visión epidérmica e ilusoria.

Cierto que *Los chicos* no es una cinta que se adscribe al *corpus* del NCE, pero palpita ya en ella el paso del neorrealismo amable a la constatación mordaz de un mundo muerto. En definitiva, que la vida provinciana no es sólo una cuestión de localización geográfica, sino una actitud vital extrapolable a otros espacios, una negación del tiempo y del desarrollo. Para bucear en esas espesas y oscuras aguas del tedio es necesaria, antes que nada, una mirada crítica, que no se confunda con el costumbrismo y su apología del arquetipo popular, su defensa de una España eterna y genuina. Ese cuestionamiento puede realizarse desde un observador omnisciente y behaviorista —caso de los films de Saura, Ferreri, Forn o Grau— o puede estar interiorizado en el propio discurso, por lo general también a través de figuras jóvenes. *Nunca pasa nada* integra un personaje como el del profesor de literatura (Jean-Pierre Casel), que representa cierto ideal de "ilustración" y "afrancesamiento" (de hecho, es profesor de francés) necesario para sacudir la recia mentalidad carpetovetónica. De igual manera, *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965) recupera un truco retórico muy propio de la literatura (recordemos, sin ir más lejos, las *Cartas marruecas* de José Cadalso): un interlocutor extranjero que se convierte en espejo sobre el que mirarnos con una obvia actitud de extrañamiento. El protagonista (Emilio Gutiérrez Caba) se cartea con Berta, una joven cosmopolita que representa la huida de la plomiza vida en Salamanca, para exponerle su insatisfacción vital ante el mundo en que le ha tocado vivir. Allí cuajan los temas centrales del NCE, desde el rechazo a la generación anterior (generalmente a través de los conflictos domésticos con los padres) a la percepción por parte de una clase "intelectual" de los defectos de esa sociedad, sin olvidar ese ambiente que estrangula cualquier ilusión o impulso vital.

Nueve cartas a Berta potenciaba, de todas maneras, un trabajo de montaje que la apartaba del rigor del NCE[28], ya que uno de los mecanismos más característicos de estos cineastas a la hora de captar la cacofonía de esa vida provinciana será el plano secuencia. Si en música el silencio tiene duración, pero no sonido, el plano secuencia capta un tiempo que fluye, pero parece no conducir a ningún sitio, como despojado del sentido teleológico del montaje narrativo. Elemento privilegiado, pues, para mostrar tiempos muertos, pero imperfectivos: no son momentos ya congelados y conclusos, sino aún operativos y palpables, aun cuando se haya perdido la noción de su sentido. Incluso en una película mucho más fragmentada como *La caza* (Carlos Saura, 1965) los planos cortos vienen engarzados por la desesperante continuidad del nivel sonoro, el agobiante canto de la chicharra, reflejo de una España telúrica y salvaje.

[28] Véase al respecto: Monterde, José Enrique. "Nueva cartas a Berta", en Pérez Perucha, *Op. cit*, pp. 610-613.

5. Elogio de la bellaquería

El censor que redactó el informe sobre el film de Balañá *El último sábado* contaba cómo el protagonista cometía *"bellaquerías rápidas con una portera"*[29]. Esa impagable retórica franquista del eufemismo nos habla de una represión sexual que se convirtió en el muro contra el que chocaba constantemente el NCE. ¿Cómo hacer realismo, cómo hablar de las inquietudes de la juventud, sin hacer referencia alguna al sexo? ¿Cómo mostrar sus frustraciones sin aludir a la que era, precisamente, una de sus grandes frustraciones? ¿Cómo convertir el sexo en acto de rebeldía contra el sistema cuando para el sistema el sexo, sencillamente, no existía? Y la censura se mostraba especialmente severa con los aspectos sexuales, que miraba con lupa más atenta que otras cuestiones sociales o políticas.

Lógicamente, si lo reprimido genera una tensión insostenible que lo convierte en un fantasma capaz de empaparlo todo, el cine español de la época está plagado de representaciones indirectas de esa sexualidad asfixiada. Hay toda una tradición de cine realista que adopta el esquema dramático de la pareja que no puede consumar su amor, aunque ahora las razones que lo impiden no son trágicas ni fruto de un destino aciago escrito en las estrellas. Son más bien grises y mezquinas, producto de una administración reprobable, una burocracia exasperante, una mentalidad cavernícola: la pareja de novios de *El pisito* (Marco Ferreri, 1959), que no puede consumar su unión porque no disponen del espacio para ello; los eternos novios de *Tiempo de amor* (Julio Diamante, 1964), a la espera de que él apruebe unas oposiciones que se convierten en angustiosa moratoria; o los también prototípicos prometidos de *La niña de luto* (Manuel Summers, 1963), cuyo matrimonio es constantemente demorado por los ritos funerarios del pequeño pueblo donde viven. De nuevo, es la vida rural o de provincias la gran enemiga del impulso sexual, su madre castradora. Bardem lo había sugerido a través de la sublimación melodramática en *Calle Mayor*, pero en *Nunca pasa nada* será mucho más explícito a la hora de mostrar el despertar sexual de los machos en celo de una ciudad de provincias ante la llegada de una joven francesa, una "fresca" de más allá de los Pirineos. *La tía Tula* convierte el trasfondo arquetípico de la mujer estéril en un reflejo muy contextualizado de una sociedad reprimida que ha interiorizado esos códigos represores: el hecho de que Tula (Aurora Bautista) no tenga hijos es una obvia manera de decirnos que tampoco ha conocido varón. Sin embargo, no sólo Tula no se rebela contra un ambiente que niega sus propios impulsos, sino que lo apoya al negarle también esos derechos a generaciones venideras (se escandaliza cuando descubre a su sobrino con fotos de chicas en biquini). Una autorrepresión que es herencia de un sistema social y político enfermo.

---

[29] Véase: Martínez-Bretón, Juan Antonio. "El último sábado", en Pérez Perucha, *Op. cit*, pp. 615.

***La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964).**

Para el joven español el desfogue sexual, la entrega jubilosa a esas "bellaquerías" sería la válvula de escape, una manera de afirmación vitalista e individual, fuera del gesto patrocinado por el estado de una sexualidad regulada y conducida hacia la más estricta labor procreadora. Pero hemos dicho "sería", porque nunca "es". El NCE no puede entregarse al desenfado sensualista de los héroes de un Jean-Luc Godard y su desinhibición sexual. España seguía dándole vueltas a cuestiones (como las relaciones fuera del matrimonio) que la mayoría de los países europeos ya habían solucionado y superado. Frente a una forma canalizada y controlada de esas pulsiones que se manifiesta en la llamada "comedia sexy celtibérica" (que trata el tabú para rechazarlo con más virulencia), el NCE encuentra en esa represión otro síntoma de la gigantesca metástasis en que estaba sumida la sociedad española, una gangrena que afectaba a todas las esferas de la vida pública y privada. Y nada más privado que el microcosmos generado por la intimidad entre dos amantes, pero que en España nunca llegaba a materializarse por falta de espacio físico, social o mental.

6. Cuadratura del círculo

Ya hemos insistido a lo largo de estas páginas en cómo ciertos retratos de la juventud de la época —*Los golfos*, *Los chicos*, *El espontáneo*— recurrían al toreo como medio para conseguir la gloria y dinero que la sociedad les escatimaba. El giro argumental va más allá del mero recurso dramático. Es patrimonio de la juventud ver con otros ojos las tradiciones de sus mayores, no asumir su necesidad, evidenciar su contingencia y cuestionar su último sentido. ¿Y qué tradición más susceptible de ser puesta en tela de juicio que el toreo? Una tradición, además, perfectamente identificable con el folclorismo, costumbrismo y populismo del que renegaba el NCE. Por eso, en las películas antes citadas de Saura, Ferreri y Grau, el toreo se despoja de toda su carga mitológica, de su sentido literario y trascendente, para convertirse en el medio más directo y rápido que tenía un joven español de entonces de conseguir fama y riqueza, igual que un joven ame-

ricano podía ser estrella del béisbol o del boxeo, o un europeo ser estrella de la canción. El impulso consuetudinario del "espontáneo" —legalmente prohibido, pero sancionado por la afición en caso de saldarse con un triunfo— se convierte entonces en desesperado gesto de supervivencia, gesto que, a diferencia del fracaso sólo profesional que podía producirse en otros ámbitos, aquí podía suponer la muerte para el audaz voluntario.

Poco heroísmo encontramos en esa "hazaña" que podía haber dado lugar a gestas épico-trágicas sobre el mundo del toro. La faena de uno de *Los golfos* culmina en miserable escabechina, la valentía de *El espontáneo* en sangre fútil rápidamente barrida del ruedo y la de uno de *Los golfos* ni siquiera llega a realizarse por culpa de un inoportuno aguacero. Negación de un componente mítico y casi religioso (el torero que se enfrenta a la muerte en una ceremonia ritual) y también rechazo de todo su entorno costumbrista, el que potenciaba una película como *Tarde de toros* (Ladislao Vadja, 1955). Los años sesenta insisten en un testimonio crítico de ese mundo que ya había sido visto con ciertos tintes sombríos en cintas como *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vadja,1956) o *Los clarines del miedo* (Antonio Román, 1958), pero que tendrá una mirada mucho más ajena en la visión de un italiano, el Francesco Rosi de *El momento de la verdad* (1965), con sus intentos de acercamiento documentalista y anti-tópico. García Hortelano considera su guión para *De barro y... oro* como *"la única vez que estoy orgulloso de lo que escribo para el cine"*[30], quizá por acercarse al folclore desde la perspectiva del fracaso, adentrándose en sus rincones oscuros: la cinta narra la historia de un torero y un cantaor fracasados, todo un amargo comentario sobre la decadencia de la imagen prototípica de España.

El ruedo, ese círculo perfecto y ritual, símbolo de una España sumida en una concepción también circular del tiempo, se esquina en los cuatro rincones de un claustrofóbico recinto del que nadie puede escapar, se convierte en trampa mortal para incautos que creen a ciegas sus falacias. O puede ser también el cuadrilátero de *Young Sánchez*, cinta que por mucho que emplee una tradición más foránea como es la del boxeo, termina construyendo similar discurso: la imposibilidad de la juventud por escapar de esos estrechos límites, de unos márgenes que aquí se hacen físicos y constriñen sus movimientos para aplastarlos con la excusa de la anquilosada tradición hispánica del esfuerzo, la fuerza sin propósito y el valor ciego. Actos trágicos, pero en última instancia insignificantes, que testimonian la mirada quejumbrosa sobre una España que se entiende como problema sin solución. Tal vez por ello, gran parte del cine de la época renuncia al melodrama —que tiene mucho de grito o de cabezazo contra la pared— y opta por un tratamiento soterrado, silencioso y asténico. Una confirmación de que, parafraseando al T.S. Eliot de *La tierra baldía* (título tan apropiado para aquellos años), España no encontraría su fin con un estallido, sino más bien con un larguísimo e hiriente gemido.

---

[30] García Hortelano, en Augusto M. Torres, *Cineastas insólitos*, p. 95.

En la estela de la modernidad

Entre el Neorrealismo y la *Nouvelle Vague*

Carlos F. Heredero

La eclosión en Europa y en América de los llamados "nuevos cines", que sacuden los cimientos industriales y estéticos de sus respectivas cinematografías, y que abren la puerta a la irrupción de la modernidad en la historia del lenguaje fílmico, coincide en el tiempo con el proceso de incubación y con las semillas precursoras de las obras que, a partir de 1962/63 y hasta 1969/70, van a configurar el cuerpo central del Nuevo Cine Español (NCE) y de la Escuela de Barcelona (EB). Aún con notables diferencias cronológicas entre los distintos países, el epicentro de aquellos seísmos puede situarse en torno al cuatrienio 1959/1962, o lo que es lo mismo, desde el *boom* de la *Nouvelle Vague* francesa hasta la publicación del Manifiesto de Oberhausen que da origen al Nuevo Cine Alemán.

A lo largo de aquella etapa, núcleo duro de la efervescente renovación lingüística y formal en ciernes, de cuantas búsquedas, desafíos y rupturas heterodoxas germinan en el paisaje cinematográfico y en el entorno cultural más próximo, en España se fraguan los primeros brotes y los síntomas que preludian el movimiento bifronte (con base en Madrid y en Barcelona respectivamente) que habrá de jugar en este país —con sus peculiaridades específicas y con todas las limitaciones inherentes a éstas— un papel equivalente al de los "nuevos cines" que triunfan más allá de los Pirineos.

La aparición de *Los golfos* en 1959 (el mismo año en el que surgen *À bout de souffle, Hiroshima mon amour, Shadows* o *Mirando hacia atrás con ira*) supone, en este sentido, el inicio del tránsito que conduce desde la ya casi agotada renovación de tintes regeneracionistas (nacida en 1951/1953) hasta la puesta de largo del NCE en 1963 (un año después del regreso de José María García Escudero a la Dirección General de Cine), fecha en la que se inscriben títulos ya tan definitorios como *Del rosa al amarillo* (Summers), *El buen amor* (Francisco Regueiro), *El próximo otoño* (Eceiza), *Los farsantes* y *Young Sánchez* (Camus), *Vida de familia* (Font), *Llegar a más* (Fernández Santos) y *Llanto por un bandido* (Saura).

Esa evolución sienta las bases y las raíces del NCE y de la posterior EB, que pueden rastrearse por diferentes y dispersos territorios: las aulas de la

De izquierda a derecha, Francisco Prósper, Basilio M. Patino, Manuel Summers, Miguel Picazo y José Luis Borau.

escuela de cine (todavía llamada IIEC, futura EOC), de las que saldrá la nómina entera del NCE, las fundacionales prácticas de fin de carrera de los directores que integran el llamado "Cabo de buena esperanza"[1] (Basilio M. Patino, Manuel Summers, Miguel Picazo, Francisco Propser y José Luis Borau), las incursiones que algunos alumnos de promociones posteriores hacen en el campo de la crítica cinematográfica desde la plataforma de *Nuestro Cine* (Julio Diamante, Antonio Eceiza, Santiago San Miguel, José Luis Egea, Víctor Erice), los primeros pasos documentalistas de Carlos Saura (*La tarde del domingo, Cuenca*), Jesús Fernández Santos (*Puertollano*), Antonio Eceiza y Elías Querejeta (*A través de San Sebastián*), Basilio M. Patino (*El noveno, Torerillos*), Jacinto Esteva (*Notas sobre la emigración*), Joaquim Jordà (*Día de muertos*), Pere Portabella y Leopoldo Pomés (*La Chunga*) o de Román Gubern (*Costa Brava*), los primeros cortos de Jorge Grau (*El don del mar, Sobre Madrid, Medio siglo de un pincel*) y de Jaime Camino (*Contrastes*), los precursores largometrajes de José María Nunes (*Mañana, No dispares contra mí*), e incluso el referente —perfectamente asimilable— que supone la segunda película filmada en España por Marco Ferreri: *Los chicos*.

---

[1] Denominación y eslogan propagandístico (inventado en realidad por José Luis Borau, que trabajaba por aquel entonces en una agencia de publicidad) con el que José Luis Sáenz de Heredia —director del IIEC— se refiere a esta promoción, que acaba sus estudios en 1960, durante la apertura del curso 1960/1961 tras la proyección de sus prácticas en el Palacio de la Música de Madrid, en la sesión matinal celebrada el 6 de noviembre de 1960.

Compás de espera y de transición durante el que explotan con toda su fuerza el resto de los movimientos renovadores europeos y que posterga, en consecuencia, la irrupción en la praxis del NCE, que nace en realidad al menos con cuatro años de retraso respecto a la *Nouvelle Vague*. Camino de ensayos y de tentativas, de simiente y de búsqueda de referencias, durante el que empiezan a fraguar diferentes líneas profesionales y factores socio-culturales condenados a entenderse: el empuje de las nuevas promociones formadas en el IIEC, el impulso administrativo que ofrecerá García Escudero para la promoción de nuevas alternativas, los primeros intentos de renovar las viejas estructuras industriales, el desafío crítico y disidente para ampliar el campo de lo "decible" y la necesidad juvenil de investigar nuevos derroteros estilísticos para la formalización de las ficciones.

La voluntad y los límites del NCE: A vueltas con el realismo

Ahora bien, ¿hasta qué punto la irrupción del NCE, el primero de estos movimientos que cuaja sobre la pantalla, ofrece realmente un espectro sólido y consecuente capaz de acreditar esa renovación formal?, ¿En qué medida y de qué manera se expresa esa búsqueda renovadora en el campo del lenguaje y de la articulación de las imágenes? Pues bien, para entrar en el debate sobre esta cuestión, que permanece todavía pendiente y que desde luego este artículo no pretende zanjar en modo alguno, puede resultar de utilidad traer a colación aquí dos valoraciones —ciertamente antagónicas— publicadas en las páginas de *Nuestro Cine* en dos momentos muy diferentes de la reflexión crítica y teórica sobre el particular.

En mayo de 1966, en el número 51, el primero de los nueve que la revista dedicará al fenómeno del NCE, José Monleón afirma que tras las películas aparecidas hasta la fecha *"hay realizadores que aspiran a romper los moldes narrativo-formales y las concepciones generales que determinaban —determinan— la mayor parte de nuestro cine"*. En los dos años anteriores habían surgido *La tía Tula* (Picazo), *La niña de luto* (Summers), *Tiempo de amor* (Diamante), *La caza* (Saura) y *Nueve cartas a Berta* (Patino), y ese mismo año todavía aparecerán *La busca* (Fons), *El último encuentro* (Eceiza) y *Juguetes rotos* (Summers). El movimiento vive sus mejores horas y los hombres de *Nuestro Cine* están volcados en su defensa.

Tan sólo dos años después (nº 77-78, noviembre-diciembre, 1968) la revista inicia su particular reflexión crítica sobre las posiciones que había mantenido anteriormente. Vicente Molina Foix escribe en sus páginas que *"el NCE no supuso globalmente, sí considerando por separado algún autor o película concretos, una* revolución estética *como fue, por ejemplo más esclarecido, la nueva ola francesa"*, para añadir a continuación que *"ese papel de renovación estética en la puesta en escena, en la dirección de actores, en los sistemas de*

***La busca* (Angelino Fons, 1966).**

rodaje y aun de producción, en la estructuración de los guiones y en la consideración distinta de los personajes, de los conflictos y, en suma, de toda la narrativa cinematográfica, quedó por hacer en su mayor parte". Hacía ya un año que Carlos Robles Piquer había sustituido a José María García Escudero en la Dirección General de Cine, las trayectorias de algunos de los cineastas más emblemáticos empezaban a dar muestras de desorientación cuando no de repliegue y el impulso del movimiento podía darse ya por agotado.

Entre medias, Manuel Villegas López, un hombre de talante equilibrado y completamente ajeno —por edad y por trayectoria— a las banderías intestinas de la crítica cinematográfica del momento, reconocía en su estudio sobre el NCE (el primero que se publica en este país), que dentro de sus películas *"la forma no es decisiva, no vale por sí misma, sino en función de los temas y sus valores, de lo esencial a expresar. Por aquí, nuestro cine se aleja del francés, del arte francés en general, apegado a una tradición de la forma (...). Está más cerca del italiano, vitalista por excelencia..."*[2]. Declaración que coloca efectivamente al NCE más en la estela del neorrealismo italiano que de la *Nouvelle Vague* francesa, pero que no resulta contradictoria, pese a todo, con su posterior valoración de que las ficciones propuestas por los creadores españoles requieren *"un lenguaje cinematográfico también nuevo"*, para precisar a continuación que *"Ese lenguaje es el del*

[2] Villegas López, Manuel. *El Nuevo Cine Español*, ed. XV Festival Internacional de Cine, San Sebastián 1967, p. 60.

tiempo-imagen, el tiempo sin cronología, que cada imagen lleva, desde el presente, al pasado o al futuro, o desde cualquiera de esos puntos temporales a cualquiera de los otros"[3].

Esta reflexión, que el historiador y crítico español extrae del análisis de un puñado representativo de películas del NCE, le lleva a precisar que, en este nuevo concepto del lenguaje, *"el tiempo es una imagen y la imagen no tiene tiempo. Se ha pasado del propósito de narrar al propósito de expresar, y es la expresión y no la narración lo que da su profunda y definitiva unidad al film"*[4]. Sorprendentemente, la intuición de Villegas López le permite aproximarse, si bien todavía de forma rudimentaria, al concepto de la "imagen-tiempo" desarrollado por Gilles Deleuze dieciocho años después. Su diagnóstico acierta al detectar con lucidez —de forma precursora— el tránsito que permite al filósofo francés establecer que el paso del clasicismo a la modernidad lleva consigo la sustitución de la imagen-acción y la imagen-movimiento por la imagen-tiempo y la imagen-pensamiento, características de un cine capaz de *"hacer sensibles el tiempo y el pensamiento"*, capaz de *"hacerlos sensibles y sonoros"*[5].

Así pues, y por mucho que —efectivamente— los atrevimientos más o menos rupturistas del NCE acabaran encauzándose más hacia el campo temático y referencial que hacia la dimensión lingüística o formal, ello no quita para que —si acercamos la lupa al territorio en cuestión— podamos percibir con nitidez algunas de las novedades, diferencias o heterodoxias de tipo estilístico, formal o narrativo con que los alumnos de la escuela (integrantes, al fin y al cabo, de la vanguardia cinematográfica española de los años sesenta) se expresaron a la hora de construir sus ficciones. Bien entendido que dichas novedades o rupturas vienen a este artículo en la medida en que lo son respecto al cine español precedente o frente a la producción industrial dominante hasta entonces, y no tanto con relación a las aportaciones —ya casi consolidadas por aquellas fechas— que venían ofreciendo desde varios años antes el resto de los movimientos europeos abanderados de la renovación y de la modernidad fílmica.

El primer campo en el que la disidencia tratará de afirmarse será el del realismo. De hecho, la ausencia de realismo, el alejamiento de la realidad, venían siendo los principales caballos de batalla de la crítica más consciente en su valoración del cine nacional. La *"ausencia de verdad"* era ya señalada en el primer número de *Nuestro Cine*[6], al trazar un balance del estado de la cuestión a 1961, como *"el mal más grave de cuantos aquejan"* al cine español. Al mes siguiente, la misma revista vuelve a denunciar *"la desconexión de la realidad, el temor a un cine crítico y polémico donde se muestren y traten verazmente una serie de problemas de nuestra sociedad y nuestro*

---

[3] *Ibídem*, p. 65-66.
[4] *Ibídem*. p. 66.
[5] Deleuze, Gilles. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine II*, ed. Paidós, Barcelona 1987, p. 36. Edición original: París, 1985.
[6] Diamante, Julio. "Situación del cine español 1961". *Nuestro Cine*, nº 1, julio 1961.

tiempo"[7], y en el número siguiente, erre que erre, José María García Escudero advierte desde las mismas páginas que *"a nuestro cine le falta realismo"*, José Monleón alerta sobre los *"obstáculos que se oponen a un cine realista"* y Leonardo Martín vuelve a la carga para repetir que *"tenemos un cine completamente fuera de la realidad"*[8].

Ante este panorama se reclama no sólo más dosis de *"realismo documental"*, sino también un *"realismo ordenado críticamente"*[9]. Pero las primeras semillas de ese realismo llegarán precisamente desde el campo del documental, como muestran los precursores trabajos de esta índole (ya citados antes) filmados por Patino, Eceiza, Fernández Santos, Esteva, Jordà, Camino, Portabella o Saura, incluido el trabajo de este último como ayudante de dirección de Eduardo Ducay en la muy adelantada *Carta de Sanabria* (1956), un documental inacabado que, según testimonio del propio Saura, *"habría supuesto algo realmente importante en el cine español al anticipar las tendencias del 'cine-verité', dado que se recogían numerosos testimonios de vecinos afectados por la presa de Ribadelago antes de que se produjese el reventón de la misma"*[10].

Las tentativas posteriores de Saura por la senda documentalista volverán a ensayar, de hecho, otros tantos caminos diferentes para la superación de un realismo documental en primer grado, bien sea buscando apoyo en un referente literario de expresa militancia realista (*El pequeño río Manzanares*, un corto inacabado y sólo parcialmente filmado por él, que discurre sobre un texto de Ignacio Aldecoa), bien a través de un ensayo que *"intenta conjugar la ficción y el documental"*[11] (*La tarde del domingo*, trabajo con el que se gradúa en el IIEC), o bien tratando de superar los cauces tradicionales del documental habitual en la época con la propuesta implícita en *Cuenca* (1958), su primer mediometraje profesional.

Su reflexión de fondo en aquellos momentos busca nuevas vías para la expresión del realismo (de un realismo inserto en la "tradición realista española") y para la incorporación de la realidad a un cine de argumento. Un objetivo que le lleva, en 1958, a teorizar la necesidad de trasladar el cine documental al cine de ficción: *"El reportaje podría ser el símbolo de nuestra época (...) no es extraño que el cine nos hable de lo cotidiano, del cine-encuesta, del cine-testimonio. El neorrealismo no ha desaparecido, se ha transformado, y la nueva escuela de fotografía, cámaras portables más manejables, equipos magnetofónicos, etc, nos conduce hacia ese cine-encuesta que preconiza con ardoroso entusiasmo Zavattini"*[12].

---

[7] J. M. "Un cine sin contenido". *Nuestro Cine*, nº 2, agosto 1961.
[8] "Diálogos de *Nuestro Cine*. Cine y realidad española". Coloquio con José María Forqué, José Mª García Escudero, José A. Ezcurra, Leonardo Martín y José Monleón. *Nuestro Cine*, nº 3, septiembre 1961.
[9] José Monleón. *Ibídem*.
[10] Sánchez Vidal, Agustín. *El cine de Carlos Saura*. Ed. Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza 1988, p. 16.
[11] Carlos Saura en la encuesta de *Film Ideal*, nº 85, diciembre, 1961.
[12] Saura, Carlos. *Film Ideal* nº 23, septiembre 1958.

Los farsantes **(Mario Camus, 1963).**

La superación del neorrealismo. He aquí la piedra filosofal cuya búsqueda orientará las diversas tentativas de la producción fílmica más representativa del NCE y también la reflexión teórica que lo acompaña. Y si la práctica documentalista sostiene algunos brotes tempranos, el modelo narrativo que ofrece la "literatura social realista" y los novelistas de la llamada "generación del medio siglo" (Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, Juan García Hortelano, Jesús Fernández Santos, Ana María Matute, Carmen Martín Gaite, Daniel Sueiro) será otra referencia importante, cuyas huellas se dejan sentir tanto en las ficciones que trabajan explícitamente sobre sus textos como en la propia caracterización narrativa de muchas otras películas.

No se trata sólo de que Saura busque la colaboración de Daniel Sueiro al escribir *Los golfos* (1959) o de que trabaje sobre un texto de Aldecoa al rodar *El pequeño río Manzanares*, de que Mario Camus adapte para la pantalla otros relatos del mismo autor en *Young Sánchez* (1963) y en *Con el viento solano* (1965)[13], e incluso una novela de Sueiro (*Fin de fiesta*) al realizar *Los farsantes* (1963), de que Jesús Fernández Santos recupere algunas sugerencias presentes ya en una historia incluida en su libro de relatos *Cabeza rapada* (1958) para dirigir *Llegar a más* (1963), de que Ramón Comas lleve al cine, con *Nuevas amistades* (1962), la novela homónima de Juan

[13] Más tarde lo volverá a hacer de nuevo en *Los pájaros de Baden-Baden* (1975), pero esta película queda ya fuera del NCE y también, en consecuencia, del arco cronológico considerado por el presente artículo.

***Donde tú estés* (Germán Lorente, 1963).**

García Hortelano[14], o de que el propio Hortelano, acompañado por Juan Marsé, participe junto a otros colaboradores en el guión de la muy notable *Donde tú estés* (Germán Lorente, 1964)[15].

Se trata más bien de la adopción casi generalizada de un modelo narrativo que influye de manera determinante —pero no exclusiva, ¡cuidado!— sobre la mayoría de las ficciones más representativas del NCE. Un modelo (narrativa conductista, tendencia a la objetivación[16] para permitir que *"España se narrara en tercera persona con fidelidad"*[17], construcción secuencial, mirada documental y de vocación entomológica que intenta liberarse de ataduras psicologistas, herencias del realismo italiano, voluntad referencial tendente a constituirse en expresión del *"testimonio subjetivo de un estado de ánimo generacional"*[18]) que subyace bajo el amplio espectro que va desde *Los golfos* (film situado bajo la influencia confesada de *El*

---

[14] Angelino Fons, otro connotado integrante del NCE, esperará hasta 1976 para filmar *Emilia, parada y fonda* sobre un relato titulado *Un alto en el* camino, incluido por Carmen Martín Gaite en *Las ataduras.*

[15] Sobre esta casi olvidada película puede consultarse el notable ensayo de Santos Zunzunegui en: *Antología crítica del cine español 1906-1995,* ed. Cátedra / Filmoteca Española, Madrid 1997, pp. 567-569. (Ed. Julio Pérez Perucha).

[16] La "voluntad de objetividad" es detectada ya por Gonzalo Torrente Ballester en su caracterización de los novelistas que él agrupó bajo la denominación de "los *júniores*", a saber: Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan y Luis Goytisolo, Ana María Matute, Carmen Martín Gaite, Juan García Hortelano y Jesús Fernández Santos. Véase: Torrente Ballester, Gonzalo. *Literatura española contemporánea*, ed. Guadarrama, Madrid 1969 (4ª edición), p. 371.

[17] Fraile, Medardo (ed.). *Cuento español de posguerra*, ed. Cátedra, Madrid, 1986. Pág. 24.

[18] Gubern, Román. *El cine español en los años cincuenta. Sumisión y resistencia.* (Inédito).

Jarama, la decisiva novela de Sánchez Ferlosio a la que rinde un tributo explícito en algunas secuencias) hasta *Nueve Cartas a Berta* (Patino), pasando por *El buen amor* (Regueiro), *Tiempo de amor* (Diamante), *El último sábado* (Balañá), *Vida de familia* (Font) o incluso la mismísima *La caza* (Saura), por citar aquí únicamente títulos que no provienen de piezas literarias y dejando al margen, ex profeso, dos adaptaciones de novelistas que pertenecen a generaciones anteriores: Unamuno (*La Tía Tula*, de Picazo) y Baroja (*La busca*, de Fons).

Conviene señalar que *Los golfos* (obra premonitoria) se aleja del desarrollo estético y narrativo del neorrealismo por su erradicación de los vestigios moralistas y sentimentales, mientras que toma del arsenal programático de aquel movimiento su voluntad explícita de aproximación a la realidad y una buena parte de su concepción industrial y económica. Simultáneamente, sus métodos de rodaje, su concepción del guión y su propia dimensión fotográfica (en la que Juan Julio Baena juega un papel fundamental) emparentan la película con la filosofía de la *Nouvelle Vague*. Sin embargo, sus formas de acercamiento a lo real están más próximas a las coordenadas del realismo crítico, y su formalización estilizada y fragmentaria le debe más a la herencia reportajista (tanto de Sueiro como de Saura, en el periodismo y en la fotografía) que a la autoconciencia lingüística propia del movimiento francés, cuyos títulos esenciales se gestan en paralelo con la producción del film.

La aproximación de Saura a la juventud proletaria y desarraigada, atrapada por una estructura cerrada dentro de un contexto urbano y clasista, pasa por los escenarios naturales de un Madrid suburbial retratado con técnicas cercanas al reportaje documental y sin maquillajes embellecedores, por la tendencia a la objetividad externa de un relato lleno de aristas y por la utilización de algunos intérpretes no profesionales. Se pasa así del impulso neorrealista que subyace bajo la producción regeneracionista (con Bardem y Berlanga como adelantados) al reconocimiento de las limitaciones del modelo y a la necesidad de su superación por la vía de la profundización crítica en los instrumentos del realismo[19].

Los artífices del NCE recorren este camino con diferentes formatos, pero con la voluntad más o menos compartida de superar el mero registro documentalista y de acercarse al *documento*, como propone Santos Zunzunegui en su aproximación a *Vida de familia* (José Luis Font, 1963), película coincidente en el tiempo, pero sólo muy relativamente asimilable al NCE, puesto que se produce en Barcelona y está dirigida por un realizador formado en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma. Película, a pesar de todo, en la que *"el testimonio posible acerca de un tiempo y de un lugar pasa por la* construcción *de las pautas de observación susceptibles*

[19] Esta encrucijada en analizada por Miguel Bilbatúa en "Las nuevas contradicciones". *Nuestro Cine* nº 52, 1966.

***Vida de familia* (José Luis Font, 1964).**

de sacar a la luz las determinaciones reales que subyacen, sostienen y explican el gestus *de una clase social"*[20].

El "realismo crítico" que buscan los integrantes del NCE toma aquí la forma de una *"mirada microscópica y detallista vertida hacia toda una serie de comportamientos externos y ritualizados que serán reconstruidos con especial cuidado"* dentro de una *"reconstrucción de los ritos de comportamiento"* que permite, finalmente, *"poner en escena la puesta en escena de la vida cotidiana"*[21]. Sobre este territorio descansa —según el analista— buena parte de la originalidad de una película que traspasa pronto el mero registro documental del universo referencial (la alta burguesía barcelonesa) para ofrecer no sólo *"una alegoría de otra realidad, sino una realidad encerrada en una construcción alegórica"*[22].

De hecho, lo que en la obra de Font es *"observación cuasi entomológica de determinados hábitos y pautas de conducta"*[23], dentro de *La caza* (Saura, 1965) esa misma dimensión se acentuará más todavía al acercar el objetivo de la cámara —esta vez literalmente— a los rostros, la piel, la textura y hasta los poros sudorosos de unos personajes a los que se filma durante la hora

---

[20] Zunzunegui, Santos. *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, ed. Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Valencia 2002, pp. 89-90.

[21] *Ibídem.*

[22] Catalá Domènech, Josep M. "La significación imaginaria", en: Cerdán, Josetxo (ed.). *Josep Lluís Font. Els passos perduts*, ed. La Fàbrica de Cinema Alternatiu, Barcelona 1998, p. 57.

[23] Zunzunegui, Santos. *Op. cit,* p. 89.

de la siesta en macro-primeros planos que casi llegan a desnaturalizar la representación. El NCE se acerca así, con la obra de dimensión más abiertamente metafórica de toda su filmografía, a la frontera de la mera descripción físico-antropométrica como consecuencia de un doble movimiento (subjetividad del autor, objetividad de lo filmado) que va en busca de un *"expresionismo bajo el realismo"* (en versión de Villegas[24]) o, si se quiere, de esa *"realidad total"* enunciada en su día por Miguel Bilbatúa, Álvaro del Amo y Carlos Rodríguez Sanz cuando entrevistaron a Carlos Saura con motivo de la película[25].

La búsqueda de *"un realismo que no sea exclusivamente tributario de Galdós o de Baroja, de Bardem o de Berlanga, pero que no les sea totalmente ajeno"*[26] orientará también la minuciosa re-construcción de las pautas sociales y hábitos de conducta que se repiten, cual rito litúrgico, en el discurrir cotidiano de una ciudad provinciana (*Nueve cartas a Berta*), donde Basilio M. Patino rompe la carcasa del realismo documental en primer grado mediante el congelado intermitente de algunos fotogramas, la voz en *off* que, con expresa y deliberada distanciación literaria, desgrana la lectura de las cartas y la observación, casi entomológica, de la forma y de los códigos con que el protagonista se pone en escena a sí mismo.

En pos de ese realismo expresivo de corte luckasiano y de voluntad representativa (según la concepción de Aristarco[27]), matriz fílmica para la expresión de las contradicciones inherentes a la realidad referencial, los hombres del NCE abandonan el retrato de lo excepcional, de lo ejemplar, para volver su mirada hacia lo trivial y lo cotidiano (los paseos de Berta y Lorenzo por las calles de Salamanca en la película de Patino, las calurosas horas de la siesta que remueven los deseos de Tula y Ramiro en el film de Picazo, las largas caminatas por los pedregales de los cazadores filmados por Saura, el tedio y el aburrimiento que envuelven los paseos por Toledo de Mari Carmen y José en la *opera prima* de Regueiro, la monotonía contra la que se rebela el *ragazzo da vita,* casi pasoliniano, en *El último sábado* de Pedro Balañá), abandonan lo espectacular y los golpes de efecto de la dramaturgia tradicional en favor de la exploración detenida y microscópica de lo no significante. En busca de una realidad más cercana a la experiencia vital de los ciudadanos, sus ficciones tratan de situar al espectador en un estado de "conciencia de lo real", y de ahí su necesidad de hacer explícito, al mismo tiempo, *"un punto de vista sobre los materiales narrativos adscribible a los postulados de un cierto realismo crítico"*, como sugiere Juan M. Company[28] en su análisis de *Llegar a más*.

---

[24] Villegas López, Manuel. *Op. cit,* p. 83

[25] "En busca de la realidad total". *Nuestro Cine* nº 51, mayo, 1966.

[26] Santos Fontenla, César. "Tiempo de violencia" (sobre *La caza*). *Nuestro Cine* nº 51, mayo, 1966.

[27] Aristarco, Guido. "experiencia cultural y experiencia original en Luchino Visconti". Prólogo al volumen *Rocco y sus hermanos de Luchino Visconti*, ed. Aymá, Barcelona, 1963.

[28] Company, Juan M. "Llegar a más", en: *Antología crítica del cine español 1906-1995.* Ed. Cátedra / Filmoteca Española. Madrid, 1997. Pág. 539. (Ed. Julio Pérez Perucha).

***Llegar a más* (Jesús Fernández Santos, 1964).**

Se recoge así el impulso antiretórico y el carácter antiespectáculo del neorrealismo, su dimensión antiestelar en la utilización de los actores (con la incorporación de nuevos y jóvenes rostros[29]) y su voluntad antiheroica en la configuración de los personajes: las viejas y olvidadas glorias de *Juguetes rotos*, los ancianos y los niños en *Del rosa al amarillo*, el desorientado mecánico y taxista nocturno de *Llegar a más*, el desvalido emigrante de *La busca*, el aburrido estudiante de *Nueve cartas a Berta*, el fracasado boxeador de *Young Sánchez,* el ocioso cuñado de *La tía Tula*...

Esta *"reconsideración del concepto de realismo"*[30], que conecta con el rechazo del naturalismo y de la *"impostación realista"* apreciable en la dinámica de los nuevos cines, que tiende a jugar con resortes distanciadores *"propios del realismo épico brechtiano"*[31] y a potenciar los componentes críticos sobre la mera crónica documental de los sucesos, dará un paso más adelante, sin embargo, cuando aparezca *De cuerpo presente* (Antonio Eceiza, 1965), considerada ya por José Monleón en su día como *"una respuesta al 'realismo limitado'"*, superadora de *"los postulados del realismo crítico tal como se entendía unos años atrás"*, es decir, como el propio Eceiza lo había practicado —según considera el crítico firmante[32]— en su primera película (*El próximo otoño*, 1963).

---

[29] Véase, dentro de este mismo volumen, el artículo de Jesús García de Dueñas: "A la deriva por el Cabo de Buena Esperanza. Travesías por unos cursos de la EOC".

[30] Monleón, José. "Eceiza y los problemas del nuevo realismo". *Nuestro Cine*, nº 51. Mayo, 1966.

[31] Monterde, José Enrique / Riambau, Esteve / Torreiro, Casimiro. *Los "nuevos cines" europeos. 1955/1970*. Ed. Lerna. Barcelona, 1987. Págs. 219-220.

[32] Monleón, José. *Op. cit*. El crítico entendía esos postulados ya superados como *"la demostración aritmética de unos principios socioeconómicos"* y consideraba *El próximo otoño* una película *"agotadoramente gris y cerebral"*.

***De cuerpo presente* (Antxon Eceiza, 1965).**

La proclama de que *"el viejo realismo necesita una nueva vida, una nueva anchura y una nueva libertad"*[33] encontró eco, efectivamente, en el atrevido y heterodoxo trabajo de Eceiza, explícitamente deudor de una novela de Gonzalo Suárez[34] que venía a proponer *"una forma de entender el relato en la que las referencias a los géneros cultivados por la narrativa anglosajona se mixturan con un sentido del humor tributario de la literatura del absurdo y con una atención sobresaliente al mundo de la cultura de masas, al mundo del arte* pop*"*. Aparece así un ensayo —lleno de interés, pero no del todo conseguido— que trataba de mostrar *"una vía alternativa para renovar 'radicalmente' el pretendido 'realismo crítico' del que se reclamaba el NCE"*, que proponía una *"exploración en segundo grado de una realidad que se intenta interrogar a través de algunos de los mitos —cinematográficos, publicitarios, de la información— que supuestamente la constituyen cuando no la sepultan"*[35].

Para dar un paso más hacia delante por este mismo camino, en busca de *"un nuevo concepto de realismo, hecho de pulsiones documentales y formas abstractas al mismo tiempo"*[36], será necesario entrar ya en el territorio de la

---

[33] *Ibídem*.

[34] *De cuerpo presente*. Ed. Caralt. Barcelona, 1963.

[35] Zunzunegui, Santos. "De cuerpo presente. En torno a las raíces literarias del Nuevo Cine Español", en: Heredero, Carlos F. (coord.). *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, ed. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid 2002, pp. 114-116.

[36] Heredero, Carlos F. "De la imagen y del lenguaje. El crisol de la modernidad", en: Heredero, Carlos F. / Monterde, José Enrique. *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, ed. Festival Internacional de Cine de Gijón / Institut Valencia de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, Valencia 2002, p. 160.

Escuela de Barcelona, lo que queda pendiente para un epígrafe posterior. Mientras tanto, los avances más decididos que pueden encontrarse dentro del NCE aparecerán de nuevo en el campo del documental cuando maduren, precisamente, las semillas precursoras de los primeros tiempos; es decir, cuando surjan dos títulos de referencia obligada, empeñados ambos en rescatar para la pantalla *"esa España real que se situaba en el fuera de campo forzado por el cine franquista"*. Películas como *Juguetes rotos* (Summers), cuyas imágenes *"ponen en escena la otra cara de los mitos del éxito"* en medio de *"un contexto social implacable con los desplazados y fracasados"*, y, algo más tardía, *Canciones para después de una guerra*, en la que Patino *"utiliza toda la imaginería consagrada oficialmente por el NO-DO para contrastarla no con otras imágenes que nunca existieron (las de la derrota, la cárcel, la represión física y moral, la miseria, el hambre, etc.), sino con una banda sonora que acaba corporeizando las figuras de la ausencia"*[37].

A vueltas con esa ausencia, con las contradicciones ocultas o subyacentes a una realidad siempre fugitiva, inmune de por sí a los "efectos de lo real", las propuestas más estimulantes del NCE se esfuerzan —si bien con resultados desiguales— en traspasar las coordenadas del naturalismo para tratar de encontrar nuevas fórmulas expresivas que liberen a la expresión fílmica de sus viejas ataduras. Por eso películas como *La caza* y *Nueve Cartas a Berta* no dudan en *"situar el artificio por delante de la impresión de realidad, precisamente para que esa realidad pueda transpirar con mayor libertad a través de los poros de la representación"*, como sugiere Carlos Losilla[38]. Y por eso también muchas otras, más dóciles con las apariencias del realismo, menos atrevidas a la hora de descomponer y reconstruir después —con la mediación de las formas fílmicas— los ingredientes de sus respectivos universos referenciales, se quedaron a las puertas o simplemente a extramuros de ese "realismo crítico" buscado como supuesta panacea de los males que aquejaban, por aquel entonces, a la producción mayoritaria del cine español.

Las embozadas rupturas estilísticas

Como venía sucediendo ya de forma casi generalizada en el campo de los "nuevos cines", también en España la práctica fílmica de los cineastas jóvenes más inquietos asimila las nuevas formas de concebir la escritura de los guiones, de producir las películas, de rodarlas, fotografiarlas y montarlas. La precariedad material a la que deben hacer frente los crea-

---

[37] Monterde, José Enrique. "Realidad, realismo y documental en el cine español", en: Cátala, Josep Maria / Cerdán, Josetxo / Torreiro, Casimiro (coords.). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, ed. IV Festival de Cine Español de Málaga / Ocho y Medio. Libros de Cine, Madrid 2001, pp. 24-25.

[38] Losilla, Carlos. "A propósito de *Juguetes rotos*. La verdad nunca revelada", en: Cátala, Josep Maria / Cerdán, Josetxo / Torreiro, Casimiro (coords.). *Op. cit,* p. 201.

***La Caza* (Carlos Saura, 1965).**

dores del NCE (deudores de una industria todavía incipiente, de una nueva tipología de productores que trataban de abrirse paso entre las viejas estructuras económicas), con presupuestos modestos y escasos medios a su disposición, no impide que el abandono progresivo de los estudios, con la huida de los decorados prefabricados y el rodaje en exteriores para aprovechar al máximo los espacios reales, los avances en la sensibilidad de las emulsiones fotográficas y la utilización de lámparas sobrevoltadas (*photoflood* y *photospot*), cuya versatilidad las hace utilizables en interiores naturales, así como la aparición de cámaras más ligeras (con el papel decisivo que van a jugar las Arriflex), ofrezcan nuevas potencialidades expresivas que serán exploradas a fondo por los nuevos directores.

El rechazo de la artificiosidad propia de los viejos decorados construidos y las exigencias de realismo (o viceversa) les llevan a buscar nuevos códigos para "simular" o reconstruir la realidad. En términos fotográficos, muchas de esas claves procedían —según ha contado Enrique Torán[39]— de la fotografía de reportaje de *Life* y *Paris Match*, y permitieron asentar nuevos criterios de iluminación: colocación verosímil de las claves y fuentes de luz, eliminación de los "contras" para reforzar el "efecto de lo real", revalorización y acentuación de contrastes entre blancos y negros frente al recelo que muestran, en un primer momento, los laboratorios

[39] Torán, Luis Enrique. "Nuevo Cine Español: Tiempo de renovación", en: Llinás, Francisco. *Directores de fotografía del cine español*, ed. Filmoteca Española, Madrid 1989.

fotográficos (donde no creían que la escala utilizada en *Los golfos* pudiera resistir el tiraje de copias), predominio de la luz lógica de la escena y del espacio sobre la luz de los actores, utilización de fuentes naturales (un fuego de chimenea, una lámpara de mesa, el fogonazo de una cerilla), preferencia por la fotografía "tonal" (ambiente lumínico, sin dirección prefijada) en detrimento de la "fotografía de claroscuro" (orientación discriminada, fuertes marcas de luz y de sombra), etc.

El cine más joven y con más ambiciones de expresión personal le perdió el respeto (a pesar de las aberraciones visuales que produce) a la audacia que suponía inclinar el plano focal con un objetivo de 18 mm. (gran angular), como sucede en *Nueve cartas a Berta*, con Torán como operador, llega incluso a utilizar un 9,5 mm. (más propio de la publicidad), como hace José Luis Egea en su *sketch* de *Los desafíos*, fotografiado por Luis Cuadrado, trata de explotar las facultades expresivas del "macro" (Saura y los grandes, hipertrofiados primeros planos de *La caza*, también de Cuadrado) o se atreve a contrastar con violencia negros y blancos primordiales, como sucede en *Los golfos, La tía Tula* y *Young Sánchez*. Ahora la prioridad no es el valor representativo de la imagen, sino su función expresiva, a cuya búsqueda ayudaron con importantes contribuciones y notable audacia operadores como Juan Julio Baena, Enrique Torán y Luis Cuadrado.

La búsqueda de esa expresividad visual adquiere en el marco del NCE características formales menos rupturistas que en la *Nouvelle Vague*, pero no por ello menos visibles. Los primeros planos intimistas y cerrados, las imágenes atomizadas y fulgurantes que conviven con el estatismo de los personajes en *El juego de la oca* (Summers); los fondos casi abstractos (paredes desvencijadas, muros desguazados, pasajes desolados) contra los que parecen recortarse muchas veces —como resultado de una poderosa estilización que casi rompe con la contextualizción historicista— los protagonistas de *La busca*; la extrema fragmentación a la que Jorge Grau somete un cartel taurino, en una larga secuencia de montaje (dos minutos y medio), al comienzo de *El espontáneo*; los *"dos alambicados planos-secuencia que combinan, en síntesis compleja, el movimiento de la cámara, el desplazamiento de los actores y el uso del espacio fuera de campo"*[40] para filmar la secuencia del pintor homosexual en esta misma película; la autonomía que conquistan los movimientos de cámara (*La caza, Vida de familia*[41]); los planos-signo, casi conceptuales, que abundan en *La caza* (el desuello de la res, la quema del maniquí), cuya inclusión se desentiende de los nexos espaciales y causales hasta escapar de toda referencialidad o vinculación representacional, hasta convertirse en meros iconos de cerrada función expresiva; o el trabajo reflexivo y explícitamente consciente sobre las for-

---

[40] Zunzunegui, Santos. "El espontáneo", en: *Antología crítica del cine español 1906-1995,* ed. Cátedra / Filmoteca Española, Madrid 1997. p. 557. (Ed. Julio Pérez Perucha).

[41] El desplazamiento que culmina sobre el piano para poner fin a la discusión familiar en esta última película; los desplazamientos de la cámara por los cuerpos de los personajes mientras están durmiendo la siesta en *La caza*.

***La Caza* (Carlos Saura, 1965).**

mas de las apariencias, que Germán Lorente aborda en *Donde tú estés*, ofrecen llamativos ejemplos a considerar.

La reivindicación de la autonomía de la puesta en escena sobre las determinaciones del viejo "guión de hierro", a favor de una mayor libertad expresiva y de unas formas que tienden a interrogar al espectador, a buscar su intervención para recrear una lectura propia del discurso narrativo, provocarán —a su vez— diferentes intentos de explorar la potencialidad reflexiva que ofrecen, por ejemplo, los planos-secuencia y los prolongados silencios de *La tía Tula* (que tienden a reforzar una densidad atmosférica en ebullición y a *"integrar a los personajes en ese medio opresor"*[42]), el trabajo intenso sobre la banda sonora (los silencios entre los personajes, rodeados por el envolvente canto de la chicharra) en *La caza*, las incursiones oníricas durante la siesta dentro de este mismo film, la frontalidad y la composición con formato de friso que Patino utiliza para filmar a los figurantes, prácticamente estáticos, como si formaran parte de un cuadro pictórico, mientras juegan a las cartas en *Nueve cartas a Berta*, y, en general, la tendencia a un lenguaje elíptico, generador de dobles, subyacentes o metafóricos sentidos para tratar de ir más allá —en el alcance y sentido del discurso— de lo que la censura del momento permitía.

[42] Gubern, Román. "La tía Tula". *Antología crítica del cine español 1906-1995,* ed. Cátedra / Filmoteca Española, Madrid 1997, p. 563. (Ed. Julio Pérez Perucha).

***Vida de familia* (José Luis Font, 1964).**

El desafío a las convenciones tradicionales del naturalismo pasa también, no debe olvidarse, por los experimentos que hacen irrumpir el color dentro del blanco y negro, como son los aislados insertos cromáticos (las cometas en la casa de campo, el encadenado hacia el traje de luces en un puesto del rastro) dentro de *El espontáneo* (Grau), cuya secuencia final contrasta de manera frontal las dos opciones (el color para el ruedo taurino; el blanco y negro para los contraplanos del protagonista en el tendido), o la famosa secuencia de *Vida de familia* en la que los protagonistas se adentran en la Torre de San Gervasio. Secuencia filmada en una gama cromática muy saturada, en *"un extraño color antinaturalista, como el melancólico amarillento de las descoloridas fotografías de antaño"*, para ofrecer *"espectrales visiones de las copas de los árboles, de las podridas aguas de la fuente tenebrosamente cubiertas de hojas muertas, de tablones y piedras rotas desperdigadas por el sin duda frondoso jardín de la infancia"*[43], dentro de un plano delatado expresamente como subjetivo, que introduce una fuerte ruptura diegética reforzada, además, cuando *"sus voces en* off [las de los personajes] *reverberan adquiriendo un resuelto tono fantasmagórico y atemporal, situándose más allá de sus personajes, en un terreno entre el sueño y la memoria"* [44].

---

[43] Castro de Paz, José Luis. "Huellas de dolor", en: Cerdán, Josetxo (ed.). *Josep Lluís Font. Els passos perduts*, ed. La Fàbrica de Cinema Alternatiu, Barcelona 1998, p. 61.

[44] Cerdán, Josetxo. "Vida de familia", en: *Antología crítica del cine español 1906-1995,* ed. Cátedra / Filmoteca Española, Madrid 1997, p. 554. (Ed. Julio Pérez Perucha).

Desafíos que se prolongan por las citas cinéfilas, intertextuales y paródicas que abundan en *De cuerpo presente* (Eceiza), obra que convierte la ruptura y la quiebra de la unidad estilística en su propia materia de reflexión, y por la insólita batería de recursos retóricos a los que se entrega una película, por lo demás tan deliberadamente comercial y casi epilogal para el NCE, como es *¿Por qué te engaña tu marido?* (Summers, 1968). Recursos que *"la emparentan con buena parte del cine de autoconciencia lingüística que hacía furor por aquellos días"*[45] y que exploran todo tipo de mecanismos *ad hoc*: introducción de personajes que comentan la acción, que interpelan o se dirigen abiertamente a los espectadores, efectos de aceleración y ralentí, letreros que hacen avanzar la acción, imágenes documentales y fragmentos procedentes de otros films ("re-sonorizados" para la ocasión)[46] que se montan en relación con planos rodados ex profeso para éste, fotos con imágenes que hablan, dibujos animados, etc.

El camino que conduce hacia el juego explícito con los iconos y con los estilemas de la cultura *pop* se prolongará todavía, de forma expresa, por las imágenes de *Un, dos, tres al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969), cuya utilización del color se hace aún más desprejuiciada. Pero no es preciso esperar tanto, en realidad, para encontrarnos con un *collage* de texturas narrativas si acaso más embozado, aunque no por ello menos productivo: el que Basilio M. Patino propone ya en *Nueve cartas a Berta* (1965) mediante la articulación de carteles, imágenes congeladas, músicas diegéticas y no diegéticas, asincronías, voz en *off*, relato subjetivo y pulsión documental. Una práctica que no sólo permite a la película adentrarse por el territorio de lo que Pier Paolo Pasolini denominaría "cine de poesía" (a través de una intensa subjetivación de la realidad documentada por el film), sino que encauza definitivamente a este decisivo trabajo de su director por la senda de la modernidad narrativa.

Como ha detectado José Enrique Monterde[47], *"la voluntad de trascender estilísticamente el mero argumento aproxima* Nueve Cartas a Berta *a una novela como* Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos"*, lo que ofrece, a su vez, uno de los ensayos más estimulantes de todo el NCE en el terreno de las búsquedas narrativas. Un camino que la película explora, también, mediante su fragmentación (según el modelo de la literatura epistolar dieciochesca) en capítulos correspondientes a las nueve cartas del título, cuyos enunciados alternan lo meramente descriptivo, lo irónico y lo lírico para proponer un sugestivo mestizaje capaz de poner en relación un registro literario impregnado de intemporalidad (la vivencia interior y subjetiva) con un transcurso exterior y objetivo de vocación documental.

Claro que tampoco es éste el primer intento de jugar, de forma expresiva, con una narrativa abierta, episódica, algo desarticulada, distanciada

---

[45] Zunzunegui, Santos. *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. *Op. cit*, p. 151.
[46] En una peculiar y adelantada práctica de un muy *sui generis* "Found Footage" (metraje encontrado).
[47] "Nueve Cartas a Berta". *Antología crítica del cine español 1906-1995,* ed. Cátedra / Filmoteca Española, Madrid 1997, p. 612. (Ed. Julio Pérez Perucha).

***Noche de vino tinto* (Jose María Nunes, 1966).**

y a veces errática, como pone de relieve la arquitectura de *Los golfos* (realizada seis años antes), cuyo montaje seco y directo, abrupto y poco complaciente con las descargas emocionales, refuerza *"la radicalidad de su voluntad objetivista"* y *"ese desarrollo fríamente desapasionado del relato"*[48]. El carácter fragmentario afecta también a las conversaciones de fondo que se escuchan en varios pasajes de *Vida de familia*, a la construcción episódica de *Tiempo de amor* (Julio Diamante, 1964), a la estructura entera sobre la que descansa *De cuerpo presente*, al montaje sincopado que organiza la batida contra los conejos en *La caza*, a numerosas secuencias de *La busca,* a los *flash-backs* que estructuran la historia de *Amador* (Regueiro), a la dispersión anecdótica de *La niña de luto* o a la propia organización de los planos en *Juguetes rotos*, donde cada imagen parece cobrar una cierta autonomía para ofrecerse como entidad significante individualizada.

Paradójicamente, esa misma fragmentación opera muchas veces dentro de un mecanismo que la modernidad fílmica explora a conciencia y del que se hacen eco también algunas ficciones del NCE: la concentración temporal y a veces espacial del relato, que tiende a la dilatación del tiempo fílmico para aproximar su discurrir a las fronteras del tiempo real. En el camino de distinguir entre duración cronológica (establecida por el reloj) y duración sensorial (producto de una subjetividad interna), de proponer ese *"trabajo significante sobre la materialidad del tiempo"*[49] que es una

[48] Monterde, José Enrique. "Los golfos", en: *Antología crítica del cine español 1906-1995.* ed. Cátedra / Filmoteca Española, Madrid 1997, p. 481. (Ed. Julio Pérez Perucha).
[49] Heredero, Carlos F. *Op. cit,* p. 160.

de las señas de identidad de la modernidad fílmica, *El buen amor* (Regueiro) concentra el desarrollo de todo su relato durante la excursión de un día a Toledo, *La caza* limita su narración a los márgenes de una única jornada cinegética, y *Noche de vino tinto* (Nunes) —una obra que pertenece ya a la Escuela de Barcelona— apura más todavía y encierra la totalidad de su relato en el transcurso de una única noche.

Diferentes, dispersas y heterogéneas tentativas, en definitiva, de buscar nuevos y liberadores caminos expresivos para un cine que trataba de abrir en España cauces renovadores para el lenguaje fílmico, por mucho que el alcance global y la trascendencia de tales ensayos acabara siendo limitada. El NCE llegaba tarde a la experiencia de la modernidad y se sentía, quizás, demasiado atado a las servidumbres del testimonio referencial y a los imperativos de su conciencia crítica sobre la realidad del entorno como para ser capaz de volar con entera libertad a la hora de aprovechar las ventanas abiertas por la *Nouvelle Vague* en el terreno de la experimentación formal, campo de juego que los alumnos de la EOC concederán, casi en exclusiva, a los protagonistas de la catalana Escuela de Barcelona (EB)

La voluntad y los límites de la EB: a vueltas con las formas

En abierta confrontación con lo que allí se consideraba la "servidumbre realista" del cine producido y filmado en Madrid (el NCE era tildado de "añejo" y de "mesetario"), la Escuela de Barcelona (EB) apuesta a fondo por la especulación formalista y por la indagación metarreflexiva en los resortes del lenguaje fílmico. Las obras primerizas de Jacinto Esteva, Carles Durán, Gonzalo Suárez, Pere Portabella, Ricardo Bofill, Joaquim Jordà, José María Nunes o Vicente Aranda se desmarcan de toda obsesión por los referentes sociales y abren la puerta a una investigación de corte vanguardista que tiene el valor de proponer, con notable audacia, un ensayo de nítida y declarada autoconciencia estética, cuya explicitud y abierta vocación experimentadora no tienen parangón —como tal movimiento— en toda la evolución formal del cine español.

Ensayos de construcción intertextual, propuestas de articulación reflexiva entre el enunciado y la enunciación, reformulación de los viejos clichés de género, metalenguaje, autorreferencialidad, o la *"violentación de los límites entre representación de la realidad y manipulación de los elementos profílmicos mediante una trama de ficción"*[50], son moneda corriente entre unas obras que tienen como referencia dominante los postulados estéticos de la *Nouvelle Vague* y las rupturas lingüísticas auspiciadas por Godard y sus

[50] Torreiro, Casimiro. "¿Una dictadura liberal? (1962/1969)", en: Gubern, Román / Monterde, José Enrique / Pérez Perucha, Julio / Riambau, Esteve / Torreiro, Casimiro. *Historia del cine español*, ed. Cátedra, Madrid 1995, p. 326.

***Dante no es únicamente severo* (J. Esteva / J. Jordà, 1967).**

congéneres. Estrechamente emparentada con las diversas y emergentes industrias culturales de la capital catalana durante los años sesenta (la moda, la publicidad, la fotografía, el mundo editorial, la arquitectura de vanguardia, el diseño...), la EB explora a fondo las nuevas potencialidades abiertas por el cine de la modernidad, por lo que no resulta exagerado decir que *"representó la irrupción de la conciencia lingüística del medio en el cine español de los años sesenta"*[51].

Al igual que en la *Nouvelle Vague*, las citas y los homenajes cinéfilos se esparcen aquí por numerosas películas. *Pierrot le fou* (Godard) es citada con admiración en *Dante no es únicamente severo* (Esteva/Jordà) y en *Cada vez que...* (Durán). En esta última comparecen también *À bout de souffle* (Godard) y *Jules et Jim* (Truffaut). Luis Buñuel es específicamente evocado en *Umbracle* (Portabella), Orson Welles en *BiBiCi Story* (Durán), George Mèliés en *Acteón* (Grau), el montaje de atracciones propio de Eisenstein en las imágenes de *Nocturno 29* (Portabella) y los diálogos de Antonioni se parodian en *Fata Morgana* (Aranda). Invocaciones y referencias, guiños y tributos que se cuelan por las rendijas de los fotogramas y que se prolongan por el frecuente reciclaje —o deliberado vaciamiento— de los códigos constitutivos de los géneros más o menos convencionales, como sucede —aunque sea solamente dentro de segmentos aislados— en la articula-

[51] Riambau, Esteve/Torreiro, Casimiro. *La Escuela de Barcelona: el cine de la'gauche divine'"*, ed. Anagrama, Barcelona 1999. p. 240.

ción narrativa de títulos como *Fata Morgana* (el *thriller*), *Cada vez que..* (el cine musical de Richard Lester), *Umbracle* (el *slapstick*) *o Ditirambo* (el cine y la novela negra), etc.

De igual forma que en el movimiento francés, el desafío a las pautas del guión (cuando no un abierto menosprecio hacia su propia existencia) se extiende por la praxis de muchos de estos cineastas. De la misma manera que en la *Nouvelle Vague*, la utilización de actrices y actores extranjeros (Serena Vergano, Martín Lasalle, Yelena Samarina, Susan Holmqvist, Marianne Bennett, Christopher Lee, Patrick Bauchau) ofrece un indicio sobre la vocación cosmopolita de la producción barcelonesa[52]. De forma equivalente a lo que sucedió en Francia, también aquí el papel jugado por las nuevas emulsiones fotográficas y por las audacias de los operadores más atrevidos jugaron un papel fundamental en la textura de las imágenes.

Si la fotografía de Enrique Torán, Luis Cuadrado y Juan Julio Baena tenía como referencia la estética de *Life* y *Paris Match*, la de Juan Amorós y Aurelio G. Larraya tomaba su inspiración de *Vogue*, de *¿Quién eres tú, Polly Magoo?* (William Klein, 1965)[53], de la estética publicitaria y del magisterio de Raoul Coutard y de Gianni di Venanzo, operador de *El momento de la verdad* (1965), rodada en España por Francesco Rosi. La utilización a fondo de la luz rebotada, de la iluminación natural y de las sombras atenuadas se impuso, poco a poco, como una de las señas de identidad visuales más poderosas de la EB, en suyo seno se incuba el llamativo ejercicio sobre blancos sin sombras que propone *Circles* (1966), el cortometraje de Ricardo Bofill fotografiado por Juan Amorós.

La quiebra de la transparencia, la voluntad de hacer explícito el carácter enunciador del relato, la insistencia en la "visibilidad" de los mecanismos formales productores de sentido —otras tantas señas de identidad de los "nuevos cines"— se ponen de relieve una y otra vez por múltiples rincones. Y para que no quede ninguna duda se plantean ya en el prólogo mismo del título-manifiesto por excelencia de la EB: *Dante no es únicamente severo*, donde se muestran los trabajos de maquillaje de la actriz y los preparativos para del rodaje del propio film, con Jacinto Esteva y Carles Durán (ayudante de dirección) dentro de las imágenes. La ficción se convierte así, a partir de entonces, en *"una abierta maniobra reivindicativa y sin ambages de la autoría de la película, en la que se explicitan sus marcas enunciativas"* a través de *"un dispositivo narrativo que semeja un mecanismo de cajas chinas"*, en cuyo interior los actores aparecen como *"simples maniquís parlantes"*, según expresión de Casimiro Torreiro[54].

---

[52] También las películas del NCE dieron entrada a intérpretes extranjeros como Maurice Ronet, Robert Packard, Geraldine Chaplin, Viveca Lindfords, Françoise Brion o Jean-Louis Trintignant.

[53] ¿Qui êtes-vous, Polly Magoo?. Director de fotografía: Jean Boffety. Referencia citada por Juan Amorós en: Heredero, Carlos F. *En lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español*, ed. 24 Festival de Cine de Alcalá de Henares, Madrid 1994, p. 124.

[54] "Dante no es únicamente severo", en: *Antología crítica del cine español 1906-1995,* ed. Cátedra / Filmoteca Española, Madrid 1997. p. 658. (Ed. Julio Pérez Perucha).

Cada vez que... **(Carles Durán, 1967).**

La EB hereda también, en consecuencia, esa concepción modernista del personaje fílmico que carece de encarnadura psicológica, esas *"figuras casi opacas y difíciles de entender por dentro, sometidas a una descripción predominantemente conductista y fenomenológica"*. Criaturas más o menos sonámbulas (la Gim de *Fata Morgana*, el Enrique Irazoqui de *Dante no es únicamente severo* —cuyo personaje carece incluso de nombre propio—, el Salva de *Cada vez que...*), convertidos en meras carcasas gestuales o en moldes de arquetipos más o menos reconocibles (el Ditirambo a quien interpreta el propio Gonzalo Suárez, el anónimo paseante encarnado por Christopher Lee en *Umbracle*), su presencia deambula por las imágenes de unas ficciones que prescinden ya casi por completo de los nexos causales y psicológicos propios de la narrativa clásica.

La aparición de una claqueta en *Umbracle*, o la larga secuencia inicial de *Nocturno 29*, en la que el único sonido audible es el de un proyector de cine, *"jugando con la ambigüedad de no saber si estamos contemplando un film dentro de otro, o si el proyector es una analogía sonora del que va proyectando"*[55] la propia película, forman parte, igualmente, de un amplio catálogo de recursos y mecanismos que tienden a explicitar los materiales profílmicos y que —al contrario de lo que sucedía en el NCE— privilegian el trabajo con la imagen frente al trabajo con la realidad. Ya lo decía abiertamente Portabella: *"En la realidad siempre existen todas las posibilidades. Es necesario vaciarla de sus contenidos habituales y darle una nueva significación; es la única manera de salvarse del descriptivismo, que es uno de los peores males del cine español"*[56].

---

[55] Riambau, Esteve/Torreiro, Casimiro. *Op. cit*, p. 241.
[56] Declaraciones recogidas por Riambau, Esteve/Torreiro, Casimiro. *Ibídem,* p. 244.

En consonancia con este espíritu, el arsenal lingüístico de la EB acoge por igual, entre otras muchas posibles manifestaciones, los larguísimos y prolongados planos sin diálogo sobre los rostros respectivos de Serena Vergano (*Noche de vino tinto*) o de Núria Espert (*Biotaxia*), que indagan en la expresión facial de las actrices casi hasta el paroxismo, el ataque explícito a la narración convencional que supone *Fata Morgana* (con su ruptura frontal de los nexos entre causas y efectos, con su *collage* de referencias, de citas y de fragmentos: de Borges a Hamlet pasando por *La dama de Shanghai* y *Alicia en el país de las maravillas*), el promiscuo ejercicio de intertextualidad que supone *Cada vez que...* (el universo estético de la moda, los códigos de la publicidad, citas literarias de Lawrence Durrel, múltiples guiños de inequívoca raíz godardiana, incluida la fragmentación del cuerpo a la manera de *Une femme mariée*), el estático y prolongado plano frontal sobre un decorado completamente blanco, ante al que una chica sentada en el suelo habla sin parar dentro de *BiBiCi Story,* o la reflexión metanarrativa implícita en *Dante no es únicamente severo*, con su parodia de la jerga estructuralista (Irazoqui recitando apresuradamente un texto que ocupa la totalidad de la pantalla), con las múltiples instancias narradoras que se entrecruzan y se superponen en su interior...

Pero podrían citarse también la reflexiva especulación sobre el mecanismo enunciador y sobre los límites del relato sugerida por *Ditirambo* (con personajes que pertenecen simultáneamente a la ficción fílmica y a la ficción literaria de la que se habla en el interior de aquella, con su estimulante juego de espejos que confrontan la realidad y la representación, con su abierto desprecio de la verosimilitud, con su forma de reciclar los códigos genéricos tradicionales) o, en fin, *"la impugnación del canon narrativo aristotélico"*[57] propiciada por *Umbracle*, donde conviven la utilización del negativo de sonido como negativo de imagen, la ruptura de texturas y el efecto distanciador que provocan las imágenes documentales, la yuxtaposición de fragmentos, el vaciado psicológico de los personajes, las asincronías sonoras, la "*descomposición cubista de la escena*", la codificación lírica de los nexos articuladores de la narración y, en consecuencia, *"la impostación metacinematográfica"* que desemboca en esa *"geología de lo imaginario"*, finalmente visible tras un intenso trabajo para despojar a las imágenes de *"los estereotipos de que rigen nuestra cotidaneidad"*[58], según la definición de Santos Zunzunegui a propósito de la película de Portabella.

Anticipada ya de alguna manera por las tentativas formalistas de dos títulos precursores, como hasta cierto punto podrían ser considerados *Mañana* (1957) —su tendencia hacia la abstracción, su búsqueda poética— y *No dispares contra mí* (1961) —sus compases jazzísticos, sus heterodoxias estilísticas—, filmados ambos por José María Nunes, la dimensión experi-

[57] *Historias de España*, Op. cit. p. 114.
[58] "Umbracle". *Antología crítica del cine español 1906-1995,* ed. Cátedra / Filmoteca Española, Madrid 1997, p. 688. (Ed. Julio Pérez Perucha).

No dispares contra mí **(Jose María Nunes, 1961).**

mental y esteticista de la EB termina muchas veces por erradicar la narración en beneficio de la expresión, por diluir los cauces del relato a favor del montaje conceptual. Aunque emerge como movimiento cuando la fase central de la *Nouvelle Vague* va dando paso ya, paulatinamente, a las dispersas y heterogéneas indagaciones lingüísticas de la modernidad, la EB sí trata de recoger la onda expansiva de aquella y, como se siente más libre de ataduras referenciales de lo que lo estaba el NCE, se despreocupa con desparpajo —y quizás también con cierta ingenuidad— de las potencialidades miméticas del cine. La obsesión por el realismo y la voluntad de testimonio dejan paso aquí a la vivencia subjetiva de la imagen y a todo tipo de rupturas narrativas.

Ensayo de reflexión estética y lingüística, lastrado muchas veces por la frivolidad y por el "ombliguismo" ensimismado que mostraba la *gauche divine* barcelonesa de la época, la EB tiene, a pesar de todo, la virtud de venir a proponer —en orgullosa y desafiante soledad, a contracorriente y a despecho de una total incomprensión crítica desde las plataformas teóricas madrileñas— el único reflejo colectivo y consciente, simultáneo en el tiempo, de las más vivas corrientes modernistas (las mismas que se extendían en esas fechas por numerosas arterias de la cinematografía mundial) que se registra en toda la historia del cine español.

La Escuela de Barcelona

De su contexto histórico

José Antonio Martínez Bretón

Introducción

Sería impensable la generación espontánea de un fenómeno cinematográfico de las características de la denominada Escuela de Barcelona (EB). La búsqueda de un nuevo cauce expresivo, como anhelo comunicativo, brota como consecuencia de un germen alimentado, progresivamente, por unos actores sociales que dan sentido a las exigencias de un segmento más o menos representativo de la sociedad en un contexto determinado

Este movimiento catalán, depositario de unas servidumbres estéticas y vitales muy personales, difícilmente podría haberse manifestado en un marco histórico y geográfico distinto. Con o sin aval doctrinal, o imprecisa hondura en la formulación de su propuesta narrativa, esta autoproclamada escuela, como plataforma publicitaria, inhala un aroma mediterráneo y una catalanidad cuya singularidad no serían respirables en otras latitudes.

Oportunista u oportuno, ensalzado o criticado, la ya considerable perspectiva de cuatro décadas, no ha eclipsado ni el contenido ni la proyección cinematográfica de su limitado legado. Es más, la originalidad y el sentido vanguardista del grupo, así como la razonable unidad de criterios estéticos, dotan a este movimiento de tal protagonismo, que su nexo con el llamado Nuevo Cine Español (NCE), se sitúa tan sólo en la órbita de lo administrativo.

Perfil histórico de la década

La hoy legendaria década de los años sesenta cosechó en Cataluña una especial porosidad. La proximidad geográfica con Europa, el creciente desarrollo industrial, el floreciente turismo y la propia idiosincrasia mediterránea, marcaron un ritmo singular en este territorio peninsular. Todo ello, además, barnizado por las convulsiones propias de un país encerrado en una anacrónica oscuridad política. Las activas huelgas de 1962 en Asturias

y en el País Vasco, el Pacto de Munich, la ejecución de Julián Grimau por sus actividades durante la guerra civil, la creación del Tribunal de Orden Público, o el inicio de una política de "apertura" para mitigar el creciente descontento, apuntan algunas claves sobre el rumbo de la sociedad española que, a pesar del cierto grado de marginación internacional, no pudo sustraerse a determinados acontecimientos que marcaron la evolución histórica del momento, como la guerra del Vietnam, la gélida confrontación entre las grandes potencias, el mayo francés, la invasión Soviética de Checoslovaquia o la conquista de la Luna.

En este contexto, Cataluña, desde su privilegiado timón económico no rehusó asumir el protagonismo de absorber e incorporar influencias de la efervescente cultura europea. La burguesía catalana y, especialmente, la parte alta de la Ciudad Condal fue un ágil vehículo de transmisión de vanguardias y modas foráneas que convulsionaron la década de los años sesenta. Así, la EB introdujo en sus obras, como ningún otro movimiento, rasgos del denominado mundo "*in*", el *pop-art*, la *Nouvelle Vague*, la música pop, el cómic, e incorporó a sus narraciones aires experimentales, una cierta liberación sexual, el lenguaje publicitario y la moda más sofisticada. Una estética no exenta de snobismo que decoró parte de la ciudad. De la calle Tuset se quiso hacer una copia de *Carnaby Street* y locales como *Bocaccio*, la *Cova del Drac* o el propio *Drugstore* constituyeron auténticos templos, frecuentados por una progresía con ansias de modernidad, bautizada como *gauche divine* por sus contradicciones.

Pero el panorama cultural catalán no sólo se atuvo a influencias extranjerizantes; otros movimientos de afirmación nacionalista y de clara contestación anti-franquista pugnaron por alzar la voz en el nuevo escenario abierto en la esperanzadora década de los sesenta. Un importante auge editorial en lengua catalana empieza a florecer, la música se robustece con la reivindicativa *nova canço* y el grupo *Dau al set*, creado en 1948, representa la referencia de los valores vernáculos más puros en el ámbito artístico. Todo ello coronado por el mayor acto de contestación de la intelectualidad, como fue el reto público reivindicativo del encierro en el Convento de los Capuchinos de Sarriá, en la primavera de 1966.

Antecedentes

La proyección y el carácter revulsivo de la EB en el panorama cinematográfico y social de la época son incontestables. ¿Pero cómo se conforma este movimiento y se entronca en el denominado NCE?.

No hay duda que, en gran medida, la "escuela" es depositaria de las esencias de una tradición artística catalana envuelta en la búsqueda de nuevas formas expresivas y de una estética modernista. Unas propuestas que a pesar de abrigar fórmulas extranjerizantes, sólo podían producirse en esa Barcelona efervescente, asentada en su idiosincrasia y en una indi-

simulada mixtura que no evitó, sino al contrario, potenció retratando con auténtica devoción su geografía, arquitectura, urbanismo, esculturas, perfiles humanos, etc.

Aunque en no pocas ocasiones se han fijado pretéritos antecedentes para justificar la eclosión del grupo, desde un perfil filmográfico consideramos que la pretensión ofrece más que vagos engarces. Además del cultivo señalado, y otras referencias que se pueden valorar, si nos atenemos al característico contenido estético o narrativo, el panorama cinematográfico español no ofrece remisión con un mínimo de sentido práctico. Para bien o para mal, la EB apuesta por una visión sin precedentes de la realidad. En una España en que la profesión dirigía sus propuestas hacia un cine de evasión, de mero entretenimiento, o bien por incorporar la denuncia social y política, mirando de reojo al neorrealismo italiano —con todas las barreras e imperfecciones propias del difícil contexto nacional—, un grupo de jóvenes cineastas catalanes con vocación cosmopolita se postula proponiendo una arriesgada alternativa que rompe con el convencionalismo narrativo existente.

Ahora bien, ¿dónde encontramos estas referencias en el cine español? Desde las propias entrañas del grupo se difundió una cronología interesada. Entroncada en una perspectiva más promocional que rigurosa y en el criterio de que unos antecedentes fílmicos darían mayor empaque estructural y doctrinal, Ricardo Muñoz Suay, el indiscutido "manager" del movimiento, atribuye una relación causal con anteriores trabajos de algunos directores vinculados en mayor o menor medida con la autodenominada EB[1]. Sin demasiados complejos se incluyen obras tan dispares como *Mañana* (1957), del inimitable portugués afincado en la Ciudad Condal, José María Nunes, documentales como *Notes sur l'emigration* (1960), de Jacinto Esteva**,** *Día de muertos* (1960), de Joaquim Jordà, o incluso *52 domingos* (1967), de Lorenzo Domingo, o películas como *Noche de verano* (1962), de Jorge Grau, *Brillante porvenir* (1963), Vicente Aranda y Román Gubern y *Los felices 60* (1964), de Jaime Camino, entre otras.

Sin embargo, las citadas producciones apenas guardan vínculos estéticos ni referentes lingüísticos o narrativos con las posteriores películas que edificaron la filmografía de este específico grupo catalán. El basamento de la eclosión del cine propuesto tiene su raíz, más que en los trabajos anteriores, en los anhelos de surcar un nuevo camino, de contraponer al panorama existente una visión diferente, y de adentrarse en un posibilismo desde la independencia y la ruptura. El contexto político y artístico internacional, así como la maduración personal y profesional de estos jóvenes cineastas con una considerable formación adquirida fuera de las fronteras españolas[2], son los más que probables moldes inductores que desemboca-

---

[1] R.M.S. "Film Ideal", nº 208, p.43-47, 1968.

[2] Para un estudio pormenorizado de la trayectoria personal y política de los integrantes de la Escuela de Barcelona consultar el completo trabajo de Esteve Riambau / Casimiro Torreiro. *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*, ed. Anagrama, Barcelona 1999.

José María Nunes.

ron en la catapulta de este movimiento en un marco tan poco propicio como la España de los años sesenta.

De este modo, al inevitable contorno geográfico, intencionadamente retratado como escenario de sus obsesiones, y a la comunidad de intereses tejidos por la amistad, la promoción y la ubicación profesional, los antecedentes de referencia más próximos hay que observarlos en el cine europeo más rupturista, tanto desde una dimensión estética como argumental, así como desde el punto de vista del sistema de producción, cuya precariedad nos acerca más a un trabajo entre artesanal y aficionado que a una elaboración de cánones mínimamente industriales.

Deliberadamente conjuran cualquier tipo de influencia, despectivamente bautizada como mesetaria[3]. El epicentro de sus preocupaciones no pretende recoger la óptica de las tradicionales historias de corte social de la España cotidiana, tan recreadas por los titulados de la Escuela Oficial de Cine, donde se formaría académicamente el considerado ideólogo de la escuela barcelonesa, Joaquim Jordà. Sin desdeñar la influencia de *Fata Morgana* (1965), de Vicente Aranda, obra de ciencia ficción de innegables aportaciones formales y suntuosas miradas al pop-art y al mundo de la moda, el auténtico referente se encuentra al otro lado de los Pirineos. Con devoción se rinden continuos homenajes a la *Nouvelle Vague*, el movimiento fílmico francés surgido a finales de los años cincuenta, en parte como reacción crítica al *cinema de qualité* y al emblema realista que lucía. No en vano, Carles Durán, Jacinto Esteva y Ricardo Bofill residieron en la capital francesa a principios de la década. Ese halo de libertad creadora frente a las exigencias comerciales, la frescura narrativa de Godard, la transgresora puesta en escena, la ruptura del espacio temporal, el tono documentalista o el distanciamiento con los tradicionales esquemas de producción, fueron algunas de las fórmulas que calaron hondamente en los principales componente de la EB y preciado caldo de cultivo. Una huella no sólo reconocida en abundantes declaraciones, sino irrefrenablemente homenajeada con alusiones cons-

[3] Para más provocación, en el programa de mano distribuido a los asistentes del estreno de *Cada vez que...*, de C. Durán, en Barcelona, se recogía el siguiente diálogo: - *Are you mesetero. -¿mande?. -I´m sorry.*

***Dante no es únicamente severo* (J. Esteva / J. Jordà, 1967).**

tantes a las películas más emblemáticas de Truffaut y Godard, tanto en *Dante no es únicamente severo* (1966), de Jordà y Esteva, como en *Cada vez que...* (1967), de C. Durán, sin duda, genuinos manifiestos del grupo catalán[4].

Así, la EB tan sólo se hermana con el joven cine español en la coincidencia temporal y generacional de las películas y de sus autores. Y, sobre todo, en el impulso administrativo que cobijó el despertar de una serie de directores cuyo perfil daba sentido a la política de "apertura" en que se había embarcado el régimen para maquillar su imagen.

Denominación, origen e integrantes

En el contexto señalado y con el sinuoso bagaje adquirido, unos jóvenes barceloneses se encuentran en el lugar adecuado para potenciar su actividad cinematográfica. Otra cuestión es si el contenido de las obras ofrece unidad de objetivos, criterios comunes y volumen creativo como para que, desde una corriente crítica exterior, se interprete algo parecido a una eclosión artística con visos de ser bautizada como una escuela.

---

[4] Vicente Aranda, mucho menos influenciado que sus compañeros por la corriente francesa, es tajante al opinar que el movimiento barcelonés "*no es ni más ni menos que una imitación de lo que estaban haciendo los franceses en la nueva ola*". Entrevista personal. Barcelona (14-2-1981).

El operador Juan Amorós y el director Jacinto Esteva en el rodaje de *Lejos de los árboles* (J. Esteva, 1963-1970).

Sin restar un ápice de originalidad al movimiento, en relación al panorama ibérico audiovisual, la autopromoción también fue un elemento característico del grupo. Quizás el raquitismo económico de los planes de producción les llevó a ingeniar un despierto modelo publicitario de lanzamiento de sus arriesgadas obras. En consecuencia, la feliz etiqueta, Escuela de Barcelona, acuñada como sello industrial y denominación de origen de calidad, se moldeó en el estado mayor del movimiento, agrupado entorno a la productora Filmscontacto, propiedad de Jacinto Esteva. No hay duda de que fue una decisión meditada. Un acto de legítima promoción que no desdeñaron usar diversos directores catalanes, cuya comunión artística no resistía un envite serio, pero que la coyuntura y la relación personal les reunió provisionalmente en un mismo cartel publicitario.

Aunque el origen de la etiqueta se preste a una autoría algo difusa[5], de lo que no hay dudas es del intenso protagonismo promocional desempeñado por Ricardo Muñoz Suay. Este valenciano curtido en mil batallas, con un dilatado pasado político y profesional, a caballo entre el partido comunista y el cine de inspiración social —antiguo colaborador de J. A. Bardem y L. G. Berlanga—, fue el estratega aglutinador del fuego creativo lanzado por el singular grupo catalán. Dotado de una especial habili-

[5] Si bien Muñoz Suay reivindica la paternidad de la etiqueta (E.P. Barcelona, 20-4-1978), J.M. Nunes se lo atribuye a C.Durán (E.P. Barcelona, 20-4-1978) o P.Portabella a J.Jordà (E.P. Barcelona, 13-2-1981). Por su parte, Durán (E.P. Barcelona, 21-2-1981) y Jordà (entrevista personal. Madrid, 26-2-1981) no se acuerdan.

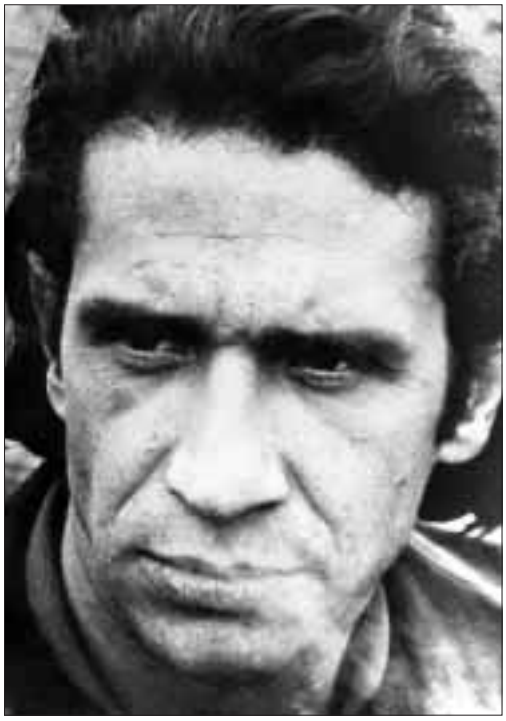
dad para "*torear al toro jabonero de la vulgaridad sin permitir jamás que le rocen sus pitones, peligrosísimos, por muy afeitados que le parezcan al profano*"[6], como propagaron quienes bien le conocieron, es contratado por Jacinto Esteva para dirigir Filmscontacto. Desde esta atalaya se convierte en pieza clave e imprescindible para canalizar los intereses del movimiento.

El acertado slogan encontró en la revista *Fotogramas* el púlpito más entusiasta. El propio Muñoz Suay, quien se atribuyó, entre otros, la paternidad del término, a través de su columna semanal, invocó la existencia de un estilo propio bajo la denominación barcelonesa. En sus primeras colaboraciones, a mediados de 1966, y a tenor de los dos cortometrajes de Gonzalo Suárez en 16 mm., sin apenas difusión, apunta la posibilidad de un cine independiente a semejanza del realizado por la denominada escuela de Nueva York, como contraposición a la industria clásica de Hollywood[7]. En realidad se estaba creando el ambiente propicio para el lanzamiento de *Dante no es únicamente severo*, aún en rodaje y verdadero embrión del proyecto escolar. A tenor del cortometraje de R. Bofill, *Circles* (1966), *sketch* extinguido del planteamiento inicial de la película de Esteva y Jordà, en noviembre del mismo año se pronuncia por una "*escuela en ciernes*"[8]. El definitivo bautismo público amanece cuatro meses después. En marzo de 1967, y a la sombra de la triste noticia de la repentina muerte de Juan Luis Oliver, fulminado por un infarto de miocardio mientras montaba los últimos planos de *Dante no es únicamente severo*, Muñoz Suay universaliza el meditado slogan publicitario[9]. La maniobra, no hay duda, consiguió su objetivo, fue un acierto. En pocos meses se difundió el nombre de forma extraordinaria. No exento de polémicas, todos los cenáculos cinematográficos de nuestra geografía siguieron el alumbramiento de esas obras realizadas en Cataluña bajo la cobertura terminológica de la Escuela de Barcelona.

Aunque legítimo, la utilización del nombre de la Ciudad Condal para componer el slogan sembró un considerable desconcierto en los ámbitos nacionalistas. Miquel Porter expresó su contrariedad denunciando que "*tomar su nombre para bautizar a una escuela de cinematografía que, en los tiempos presentes, intenta alcanzar un nivel internacional entraña gravísimas responsabilidades éticas, estéticas y aún biológicas*"[10]. O, más sarcásticamente, Antoni Kirchner, propuso que sería mejor referirse a la "escuela del Turó"[11], elegante barrio barcelonés. Si los círculos nacionalistas fueron alérgicos a la irrupción de este tipo de cine de mirada etérea y hacia el exterior, sin un compromiso reivindicativo ni de defensa de las esencias vernáculas y apadrinado por la *gauche divine*, la elección de la ciudad como marca promocional del grupo, fue considerada como una usurpación

---

[6] Juan Francisco Torres. *Imagen y sonido* nº 75, p. 27, septiembre 1969.
[7] *Fotogramas* nº 929, 5 agosto 1966, p. 10.
[8] *Fotogramas* nº 929, 5 agosto 1966, p. 10.
[9] *Fotogramas* nº 961, 17 marzo 1967, p. 3.
[10] Miquel Porter-Moix. *Destino* nº1581, 25 noviembre 1967, p. 72.
[11] Antoni Von Kirchner, *Destino* nº 1567, 19 agosto 1967, p. 40.



Carles Durán.

espúrea de un bien nacional. Frente a esta desairada corriente, Román Gubern, amigo privilegiado y conocedor de las entrañas de esta pléyade de cineastas, no ha dudado en constatar, treinta años después, que la política y la identidad cultural catalanas "*les importaba un pito*"[12].

Pero lo sustancial desde el punto de vista histórico es que esta especie de marchamo consiguió en pocos meses una difusión inimaginable. Un verdadero trampolín profesional cocinado con la instigadora militancia propagandística del núcleo central, es decir, Jordà, Durán y Esteva. Curiosamente la etiqueta ha perdurado más que el propio contenido del movimiento. Y ya da igual que éste último aseverase en plena ebullición promocional su ignorancia por la denominación del grupo como si fuera el resultado de un plebiscito popular[13], o que dos años después, rotas las expectativas, atribuyera, despectivamente, la invención del nombre a "*un valenciano que trabaja en Madrid*" y que "*fue un slogan publicitario muy hábil para lanzar productos al mercado*"[14].

Si los márgenes de cualquier movimiento artístico siempre son de difícil limitación, la EB, un montaje de dentro a fuera, ha generado no poca confusión. Si bien hubo una época de estimable euforia propagandística (1967-1968), cuya perspectiva laboral aglutinó referencialmente a una serie de directores en busca de apoyo publicitario o logístico como Jaime Camino, Pere Portabella, José María Nunes, Gonzalo Suárez, Vicente Aranda, Ricardo Bofill o Jorge Grau, entendemos que estamos ante personalidades de perfil dispar en lo estético y en lo narrativo. Estos compondrían un segundo círculo, del que se autoexcluirían enseguida casi todos con mayor o menor vehemencia. El ansia por hacer un cine personal no constituyó en si mismo un signo privativo ni distintivo de una serie de directores que con variada originalidad intentaron rodar historias en la Barcelona de aquellos años. La Escuela fue una construcción específica de unos jóvenes directores con ímpetu artístico parecido y proyectos participativos, tutelados a la som-

[12] Román Gubern, *Viaje de ida*, ed. Anagrama. Barcelona 1997, p. 207.
[13] J. Esteva entrevistado por Pius Pujades, *Presencia* nº 139, 2 marzo 1968, p. 8.
[14] J. Esteva entrevistado por E. Ripoll-Freixes, *Imagen y Sonido* nº 87, septiembre 1970, p. 33.

***Cada vez que...* (Carles Durán, 1967).**

bra de Filmscontacto. De este modo, el auténtico núcleo central, el soporte ideológico y promocional del movimiento se concreta en la aportaciones de Esteva, Jordà y Durán, con un reparto de funciones atinadamente definido por Portabella, que no dudó en atribuir al primero el dinero y la sensibilidad, al segundo la inteligencia y la maquinación y al último el trabajo[15], amén del papel aglutinador de Muñoz Suay. Todos con formación académica, adquirida en gran medida en el extranjero, catalanes con añejas vinculaciones en la burguesía y en la clase industrial y con un ritmo vital anclado en la exposición de valores vanguardistas y un refinado modo de experimentación carente de antecedentes en la escena nacional.

Como hemos dicho, *Dante no es únicamente severo* fue el verdadero germen y catalizador de la escuela. Inicialmente proyectado como una película de *sketchs* con la participación de Bofill y Portabella, concreta casi todas las virtudes y defectos del grupo. No sólo fija unos perfiles plásticos y estructurales absorbidos, básicamente, por *Cada vez que...* y, en menor medida, por *Después del diluvio* (1968), de J. Esteva, sino que introduce una serie de pautas organizativas y de producción de extrema singularidad. Las películas, con gran precariedad de medios, son financiadas por ellos mismos —además de la generosa aportación del estado— de espaldas a los convencionalismos de la distribución y con un intercambio de funciones entre los tres directores centrales del movimiento.

[15] P. Portabella, entrevista personal. Barcelona (13-2-1981).

Después del diluvio **(Jacinto Esteva, 1968).**

Desenlace

Desvinculado de barniz catalanista y en excedencia de compromiso político —aunque prácticamente todo el núcleo central del grupo estaba vinculado al Partido Comunista—, el tradicional espectador fue refractario a comprometerse con las taquillas de los cines. Esta es, sin duda, la sentencia concluyente de la desmembración de la Escuela de Barcelona. Sin embargo, este invento promocional que sirvió para canalizar la voluntad expresiva de una serie de directores de cine ansiosos por demostrar la operatividad de nuevos mensajes y modos fílmicos en una España gastada por la atonía de las formas, chocó con otros imponderables que, sin remisión, sellaron muy pronto la inviabilidad de sus propuestas. Entre otros pueden destacarse los siguientes[16]:

A) Carencia de estructuración, medios económicos y un sistema organizativo, que hubieran evitado el marcado acento de improvisación y escasamente profesional de los trabajos.

B) Ausencia de ideología y metas concretas.

---

[16] Juan A. Martinez-Bretón. *La denominada "Escuela de Barcelona"*, Tesis Doctoral. Ed. de la UCM. Madrid 1984, pp. 560-575 y 612-615.

C) La hostilidad de los medios catalanistas y de un gran sector de la crítica nacional.

D) Realizaciones excesivamente formalistas, herméticas, confusas y con un valor artístico limitado.

E) Excesivo *boom* propagandístico, elaborado y difundido por los propios interesados con la ayuda de algunas publicaciones, sin la correlativa consistencia de las escasas películas centralizadas en el movimiento.

F) El marcado acento burgués de los integrantes del grupo y el carácter cosmopolita de los personajes retratados, alejados del perfil más convencional de la Cataluña de los años sesenta.

G) La frustrada experiencia de *Tuset Street* (enero de 1968), de Jorge Grau, desesperado intento de acercamiento a la industria como estrategia de supervivencia, así como el descalabro económico de *Después del diluvio*.

H) La auto-separación de Joaquim Jordà tras irreconciliables discrepancias profesionales con R. Muñoz Suay.

I) El agotamiento administrativo del NCE tras la dimisión de José María García Escudero.

J) Las envidias, concepciones diversas, enemistades, vanidades, egoísmos, etc.

Con todo y a pesar del frustrado intento de asentar una corriente cinematográfica, la EB introdujo nuevas sensaciones y un aire renovador al tenue panorama imperante. Y, paradójicamente, aún sin el apoyo del espectador, su cine fue una envidiable alternativa que dibujó una auténtica expectación, así como un dinamismo ilusionador en el paisaje cultural de los años sesenta, encorsetado estética, política y socialmente.

La eclosión y desarrollo del movimiento responde a un contexto puntual e irrepetible. La singularidad de su legado, de momento, no ha encontrado herederos. Sin embargo, el espíritu de independencia y de libertad creadora ante la dificultad sigue siendo un norte anhelado por muchos.

D'un temps, d'un país y de un cine anfibio

Sobre la Escuela de Barcelona

Domènec Font

1. Apurar cielos pretendo

Me costaba trabajo admitir el encargo entre otras razones porqué ya había sido escrito por Esteve Riambau y Casimiro Torreiro y no estaba en condiciones de afinar o perfeccionar lo ya dicho. Naturalmente no esperaba que la tierra a explorar fuera virgen, pero la panorámica de escritos posteriores sobre la Escuela de Barcelona (EB), entre tesis, incursiones ligeras, retrospectivas académicas y fervores mediáticos, hacía más disuasivo el proyecto. Cavilando las razones empecé a pensar que quienes me habían asignado la EB o bien presumían cuestiones filiativas bastante inciertas con ella (nunca quise ser artista como Vila Matas y siempre he odiado lo gremial) o buscaban cierta benevolencia crítica que rechazo (la aureola patrimonial del pasado no forma parte de mis propósitos). Pero a medida que iba entrando en zonas movedizas, el encargo me abría la espita del tiempo y me confrontaba con una época que sí viví (aunque tardíamente) como espectador de cine-clubs y algún que otro copeo en los pubs de Tuset y en la barra de Bocaccio, lo suficiente para estar informado de la EB, tener una sombra de narcosis y sentirme como un extraño merodeador ante esta "comunidad inconfesable" que nunca había leído a Blanchot a pesar de sus dotes afrancesadas.

El asunto, además, planteaba más problemas que promesas tratándose de una confrontación con el tiempo, algo difícil de medir en el estado actual del cine y que libera energías muy contradictorias a quien entra en el túnel. Puesto que si bien hay filmes que se deben a su tiempo, se circunscriben a él y es difícil ponerlos en contacto con otras generaciones de espectadores —evidente con los ejemplos de la EB—, no es menos cierto que el tiempo contribuye a remover los juicios pasados y equidistar la disidencia critica. Reproches juveniles e indulgencias maduras se ponen en consonancia en el momento de hablar de la EB y del Nuevo Cine Español (NCE), y en esa corrección de lugares comunes nos dibujan en espejo a los historiadores. Basta darse un garbeo por las hemerotecas para advertir que la presunción de coherencia no es más que una casamata defensiva.

Una vez liberada la duda, puedo certificar el contexto histórico, sin entrar en detalles suficientemente rastreados. Pues todo eso ocurre en los felices sesenta que son en toda Europa años de represión y revueltas, de crisis epocal en suma, y en un país que vive una tensión entre lo caduco y lo nuevo, desde un régimen totalitario cuyos poderes fácticos permanecen atrincherados ante la progresiva resistencia interior. Fechas precisas del inmovilismo franquista: el ascenso del Opus Dei y la creación del Tribunal de Orden Público, la represión de las huelgas obreras de Asturias en l962 y los asesinatos del dirigente comunista Julián Grimau y de los anarquistas Granados y Delgado en l963, los estados de excepción de enero de l969 y diciembre l970, la *caputxinada* en marzo de l966, el juicio de Burgos, el encierro de intelectuales y artistas en Montserrat en l970 y la Asamblea de Catalunya en l971... El medioambiente cultural no desmerece esta foto sepia, si bien la sordidez del franquismo se manifiesta más vulnerable ante las resistencias culturales y la pujanza de los aires europeos. La promulgación de la Ley de Prensa, y la transformación de la obsoleta legislación del cine español tanto en materia de protección económica como de normativas censoras por parte de José Maria García Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro, son bancos de pruebas para la tolerancia de un régimen bien urdido de censores y funcionarios de estopa y misa diaria.

En esa grisalla hay gente que brega por hacer algo distinto, que se quiere rupturista en consonancia con los nuevos aires europeos. Una peculiar "movida" de burgueses ilustrados que tuvo algo de ejercicio de francotiradores y algo de bohemia de lujo, y a la que pasado el vendaval de la época y en aras a cierta proximidad con aquella experiencia, convendría quitar trascendencia y frivolidad a partes iguales. Si acaso, un movimiento excéntrico en el que es difícil desligar las propuestas estéticas de las declaraciones inflamables y la condición exquisita y publicitaria del movimiento que le arropó, esa *gauche divine* bautizada por Joan de Segarra en el periódico *Tele-Express* cuya primera imagen de marca consistía en beber como el Andreas de *La leyenda del Santo Bebedor* de Roth, para curarse del "*taedium vitae*"que tiene un punto de acedía y otro de neurastenia.

2. Prohibido asomarse al exterior

Ricardo Muñoz Suay, el agitador de etiquetas por antonomasia, definía la EB como "*un grupo improvisado, magmático, cambiante... Un vagón de metro en el que se entraba o se salía según conveniencia*". La idea ferroviaria parece cuadrar en el paisaje ideológico del cine europeo de finales de los cincuenta y principios de los sesenta embarcado en un fuerte recambio generacional y puede adscribirse perfectamente a la EB: gente de un lugar y de un tiempo que montan el mismo tren de cercanías (un tren es un ex-

traordinario conjunto de relaciones, decía Foucault), con parada en todas las estaciones y apeaderos de la costa.

La Escuela giraba en torno a un pequeño núcleo integrado por Jacinto Esteva, Joaquim Jordà y Carlos Durán. En declaraciones a J. A. Martínez Bretón, Pere Portabella asigna al trío unos atributos específicos: Esteva, el dinero y la sensibilidad; Jordà, la inteligencia y la maquinación; y Durán, el trabajo. No le falta precisión a estos rasgos y bastará recorrer los títulos de crédito de las películas catálogo para advertirlo. A estos tres nombres se podrían añadir los de Bofill, Aranda, Suárez, Nunes y, naturalmente, el propio Portabella, que hubiera podido ser el productor y la imagen estética de la escuela —de hecho su nombre aparece asociado a muchos proyectos primerizos— de no mediar discrepancias políticas y sentimentales. El resto o se bajó en la primera estación de metro (Camino) o entraba en las paradas a regañadientes (Grau). Con todo, en los vagones y compartimentos de este tren había circulación intensa, de modo que se puede hablar de compañeros de viaje que participaron en el *look* de la escuela y en todos sus presupuestos estéticos: fotógrafos como Aurelio Larraya, Juan Amorós o Jaume Deu Cases, provenientes del cine comercial de los Balcázar o de los estudios Nodo, montadores como Juanito Oliver y Ramón Quadreny, Carlos Boué y Francisco Ruiz Camps como directivos de producción de Filmscontacto, fotógrafos como Colita, Maspons y Ubiña y, naturalmente, actrices como Teresa Gimpera, Serena Vergano y Romy representando un prototipo de mujer muy cercano a las modelos publicitarias.

Este tren de recreo tenía paradas en Europa. Algunos de sus ocupantes habían franqueado los Pirineos para su educación y París o Ginebra quedaban mucho más cerca que Madrid (y Perpignan a un tiro de piedra: fueron concurridas las proyecciones de la Linterna Mágica organizadas por Arnau Olivar y el Instituto Francés de Barcelona con films que difícilmente hubieran pasado la censura normal). Y tenía circunvalación histórica en la propia Barcelona, a través de las experiencias de vanguardia enraizadas en la cultura catalana del siglo XX y en la conciencia de una modernidad que en los años sesenta se abría paso en la fotografía, la publicidad, la moda, el diseño y el sector editorial, conjuntos para una configuración cultural especifica de la ciudad condal en el marco europeo.

Dos referencias tangibles se vislumbran en las travesías y movimientos del tren: la *Nouvelle Vague* y la Escuela de Nueva York. Dos referencias importantes pero tardías, con muchos años de traqueteo en sus países de origen y de las que ya no cabe esperar beneficio mutualista alguno. En relación a la primera, Michel Marie maneja una serie de supuestos para la constitución de una escuela artística: un programa estético con una determinada estrategia, un manifiesto doctrinario, un conjunto de obras respondiendo a estos criterios, un grupo de artistas, un soporte editorial, una estrategia promocional, un líder y/o teórico fuerte y numerosos adversarios. Es difícil encontrar reunidos todos estos parámetros en la EB, pero no

***Dante no es únicamente severo* (J. Esteva / J. Jordà, 1967).**

la copresencia de algunos supuestos. Hay películas, hay cineastas y equipos, una estrategia promocional (la revista *Nuevo Fotogramas* como caja de resonancia, con Ricardo Muñoz Suay y el crítico Jaume Picas como voceros cualificados); pero también las polémicas en revistas mensuales de la época como *Nuestro Cine*, *Film Ideal* o *Cinestudio* y, como veremos, una legión de adversarios. Falta el panfleto de François Truffaut, un escrito que en su momento, l954, sonó como una llamada de sublevación, aunque hoy aparezca parco de ideas y confuso de propósitos. Tampoco existe la afirmación de la *politique des auteurs* y la *mise en scène* (*Nuevo Fotogramas* no es precisamente *Cahiers du cinéma*). Y desde luego no llega a cuajar una *prise au pouvoir* entre otras razones porqué cualquier putsch, aunque fuera cinematográfico, hubiera sido pasado por el Tribunal de Orden Público.

Hubo, eso si, un Manifiesto fundacional que, curiosamente, estaba más inspirado en el *New American Cinema Group* que en la *Nouvelle Vague*. Lo suscribió Joaquim Jordà en una "falsa" entrevista con Carlos Durán a raíz del estreno de su película *Cada vez que...* y fue publicado en l967 en la revista madrileña *Nuestro Cine*. Estas eran las características de la EB:

Autofinanciación y sistema cooperativo de producción.
Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones.
Preocupación preponderantemente formal, referida al campo de la estructura de la imagen y de la estructura de la narración.
Carácter experimental y vanguardista.

Subjetividad, dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas.
Personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid.
Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores no profesionales.
Producción realizada de espaldas a la distribución, punto este último no deseado sino forzado por las circunstancias y la estrechez mental de la mayoría de los distribuidores.
Salvo escasas excepciones, formación no académica ni profesional de los realizadores.

Con la perspectiva del tiempo, es posible recomponer este novenario y ponerlo en suspensión. Veamos. Es cierto que en la EB prevalece el sistema cooperativo y el trabajo en equipo con rotación, incluso, de las funciones de cada miembro (basta pensar en el propio Jordà que además de realizador, actúa como actor, guionista, productor y hasta script en *Tuset Street*, verdadero epitafio de la EB). Pero la idea colectiva por condiciones de producción no excluye que ese *equipe de copains* andara a la greña. Basta pensar en la relación Vicente Aranda/Gonzalo Suárez para *Fata Morgana* que acabaría a hostias y con mutuas acusaciones de impericia; el proyecto original de *Dante no es únicamente severo* pensado a cuatro manos y desmembrado por diferencias de criterio, con las propuestas de Ricardo Bofill (*Circles*) y de Portabella (*Carmen*), convertidas en cortometrajes independientes que albergaría Tibidabo Films, la productora de Jaime Camino; o las agrias polémicas entre Jordà y Camino, Durán y Grau en relación al posibilismo frente a la experimentalidad . En fin, ahí está el malhadado proyecto de *Tuset Street* (l968), la película que reunió a buena parte de los integrantes de la EB en funciones diversas, inclusive la aceptación de Jorge Grau dentro del núcleo canónico, aglutinados por el suicida empeño de Muñoz Suay de casar estética con lentejas, Filmscontacto y Suevia Films, y que siendo el nombre de una calle (con boutiques) acabó siendo un callejón sin salida. Hasta en materia de entierros los de la EB eran singulares propagandistas.

A pesar de la referencia Godard-*Nouvelle Vague*, la condición experimental y vanguardista del punto cuatro del Manifiesto remitía más a la Escuela de Nueva York, algunas de cuyas películas, como *Shadows* de Cassavetes, *On the Bovery* de Rogosin o *The Cool Worl* de Shirley Clarke, fueron programadas en las sesiones de la Llinterna Mágica de Perpignan. Al referente de Nueva York se refiere a menudo Muñoz Suay desde su columna de *Nuevo Fotogramas* y solo falta que en Pésaro Jonas Mekas cualifique *Dante no es únicamente severo*, el manifiesto fílmico de la EB, como la mejor película española que había visto en su vida en contraste con las asperezas de la crítica francesa, para que el *underground* de Nueva York se convierta en el amigo americano por la condición experimental y "no narrativa" de sus obras y su desapego hacia la distribución comercial.

***Lejos de los árboles* (Jacinto Esteva, 1963-1970).**

El concepto de subjetividad que engloba el punto cinco resulta un tanto alambicado en la medida que parece motivado exclusivamente por la persistencia de la censura y sus arbitrarios límites. Aunque la EB no fue objetivo prioritario de la censura por su condición experimental (hay referencias a un pacto secreto entre García Escudero y algunos integrantes de la Escuela, abonando una cierta permisividad a condición de orillar cuestiones realistas de matriz política) no por ello dejaron de sufrir avatares administrativos, justamente porqué, como señalaba Muñoz Suay, la censura es como esas *matrioskas* o muñecas rusas, artesanas y exportables, que dentro de un cuerpo de madera pintarrajeado y sonriente contienen otro y otro cada vez más difíciles de identificar (*Nuevo Fotogramas* nº 1061, febrero 1969).

La censura, sobre guión y sobre proyecto realizado, no prohibía las películas, se contentaba con morderlas, por utilizar la afamada expresión de José Luis Egea. *Liberxina 90* de Carlos Durán y *Lejos de los árboles* de Jacinto Esteva, por ejemplo, sufrieron todo tipo de podas. Había, además, otras formas intervensionistas: desde la denegación del permiso de exhibición (Portabella tuvo que traducir al castellano el titulo original de *No compteu amb els dits* y realizar algunos cortes para obtenerlo), hasta la negociación del Interés Especial, censura de producción enormemente caprichosa a nivel político, tanto más cuanto que el dinero del Interés Especial podía llegar a amortizar buena parte del rodaje del film (lo que explicaría, por ejemplo, que Iquino produjera las dos primeras películas de Mario Camus, *Los farsantes* y *Young Sánchez*, indudables "interés especial" frente a sus propios productos). Basta pensar en las intervenciones del trío calavera formado por Luis Gómez Mesa, Pedro Rodrigo y Marcelo Arroita-Jaúregui, zafios y borregueros donde los haya, que abundaban en la necesidad de no apoyar "*estos juegos de señoritos capitalistas decididos a deslumbrar a su "cercle de famille*" (en alusión al guión de Pere Portabella *Nocturno 29* ,1968).

El rasgo fundamental del movimiento cinematográfico de Barcelona y de hecho de buena parte de las nuevas olas europeas de los años sesenta es la política de subvenciones auspiciada por la Administración. El Estado

Liberxina 90 **(Carles Durán, 1970).**

asistencial no es un ente filantrópico, retiene en su apoyo opciones legitimistas, intereses económicos y criterios ideológicos que instituyen todo tipo de presiones. Si esto ocurre con un gobierno democrático como el *gaullista* y una legislación avanzada como la ley Malraux, qué decir de un país autoritario donde el poder político exigía derecho de peaje. El grueso de los largometrajes de la EB fue apoyado por la administración franquista, en buena parte por su condición "europeísta" (aunque las películas que llegaban a los festivales "*les caían de España como si viniesen de Marte*" como advertía Muñoz Suay tras el estreno de *Después del diluvio* en la *Mostra* de Venecia), y porqué los sabía condenados a circuitos restringidos del Arte y Ensayo en el mercado nacional.

De modo que sin el dinero del estado probablemente la EB no hubiera existido (títulos que no dependieron de la renta del ministerio flotaron sin permiso administrativo durante años: es el caso de *Sexperiencias* de Nunes, *Schizo* de Bofill, *Metamorfosis* y *El hijo de Maria* de Esteva, *Vampir* y *Umbracle* de Pere Portabella), puesto que, se diga lo que se diga, la burguesía catalana, tan bien retratada por José Luis Font en *Vida de familia* (l963), nunca soltó un duro por el cine, si acaso fueron sus hijos quienes intentaron hacerlo rascándoles los avales. A tenor de los costes medios de las películas, convenientemente incrementados cara al Ministerio, es de justicia señalar que a los realizadores y a los productores no les costó prácticamente ni un duro, aunque tampoco recibieran grandes emolumentos por su trabajo dadas las extrañas condiciones contractuales que funciona-

ban como un régimen encubierto de cooperativa. Como nota final, una carrera pública tardía y en conjunto bastante desoladora, con *happening* incluido en los cines de Barcelona donde llegaron a estrenarse (Arcadia, Atenas, Publi), cuando la EB ya estaba agonizando y eran más fáciles los improperios que las bendiciones (tónica, por lo demás, de gran parte del NCE). De modo que cine subvencionado y auto-producido como el de la *Nouvelle Vague,* pero a mil leguas de su condición de fenómeno social y de su repercusión pública.

3. Callos y *rovellons*

Como toda escuela artística, la de Barcelona conoció un tropel de adversarios y una barahunda de refriegas y fuegos artificiales. Historiarlos reclama los esfuerzos de un sociólogo cultural antes que de un critico de cine, pero al trasluz de ciertas polémicas se pueden dibujar fobias y filias y entender el paisaje estético y moral de la época.

La relación Barcelona/Madrid fue siempre picajosa. No hay que desmerecer en este conflicto una imagen de orden freudiano por la que cabría situar en Madrid una parte de la historia de la EB: algunos de sus futuros miembros (Aranda, Gubern, Jordà) vivieron en la capital de España y quisieron entrar en la EOC, trampolín para un acceso futuro a la industria, a pesar de que después se mostraran poco académicos; y, desde luego, las figuras de producción arrancan en Madrid: es el caso del abogado Francisco Ruiz Camps, futuro jefe de producción de Filmscontacto y, sobre todo, de Pere Portabella, que con su productora Films 59 posibilita las primeras películas del NCE como *Los golfos* de Saura, *El cochecito* de Marco Ferreri y *Viridiana* de Buñuel en coproducción con Gustavo Alatriste de Méjico y con UNINCI, la productora del PCE, una de cuyas figuras claves era precisamente el valenciano Ricardo Muñoz Suay, que tras una larga experiencia en Madrid se trasladará a Barcelona en l966 como director de producción de *Ditirambo*, el primer largometraje del asturiano Gonzalo Suárez.

Tampoco es descartable en esta confrontación el doble sentimiento de envidia-recelo que genera Barcelona en el resto de España. A finales de los años sesenta, Barcelona presentaba equivalencias con el *swinging London* de la moda y el pop (de hecho, algunas películas de la EB como *Fata Morgana*, *Cada vez que...* o *Tuset Street* reivindicaban el *knack* puesto de moda por Richard Lester), un *boom* si se quiere artificioso pero que constituía un signo externo de modernidad. La pareja formada por Maria Luisa y Francisco de *Mañana será otro día* (l966) de Jaime Camino (una película no muy apreciada por los hombres de la Escuela y considerada afrancesada en círculos mesetarios) no son ni Romeo ni Julieta, ni Jean Paul Belmondo y Anna Karina, pero huyen de Madrid en un descapotable robado con intención de situarse en Barcelona: ella como modelo publicitaria, el como

***Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965).**

actor (espléndida fotografía de Luis Cuadrado de las calles de Barcelona como si del Paris de la *Nouvelle Vague* se tratara).

Los círculos culturales de la llamada *gauche divine*, en los que se inscribían los cineastas de la Escuela a excepción de Nunes, promocionaban un estilo de vida exultante y promiscuo en las antípodas de los rituales ibéricos, con dos topografías muy publicitadas: las noches de Bocaccio y los encuentros de Cadaqués, un misterio orgiástico y lacerante que en nada desmerecía el trauma de *De repente el último verano*, torturado drama sobre el sebastianismo de Tenesse Williams con guión de Gore Vidal, rodado en la Costa Brava, esto es, entre África y el paraíso perdido. Idea de libertad estética y sexual de la que se hará eco incluso el mismísimo José María García Escudero a través de una formula culinaria: "*Veo en Barcelona el estilo de vida complementario que España necesita... Lástima que estos buenos amigos catalanes estén tan metidos en lo suyo que apenas si entienden que a los que no somos catalanes puedan gustarnos los "rovellons" y las cosas de ellos, y ellos también*"[1].

Pero es un hecho que no se puede hablar de buenas relaciones de vecindad entre Madrid y Barcelona y los miembros de cada bando se intercambian disparos desde sus respectivas casamatas en un toma y daca que mezcla controversias ideológicas con quincallería. A pesar de valorar algunas películas del NCE dirigidas por Saura, Patino o Fons, los cineastas catala-

[1] *La primera Apertura. Diario de un Director General*, ed. Planeta, Barcelona l978.

Anuncio de publicidad de *Liberxina 90* (Carles Durán, 1970).

nes rechazan el realismo mesetario como si fuera la peste (ya lo había dicho Regueiro: "*el NCE no es una "nouvelle vague" sino una "vague triste*"); para los mesetarios, el cine catalán es un cine burgués, esteticista y desideologizado (las excepciones, ampliamente defendidas, guardan afinidad con el paisaje socio-realista: *El último sábado,* l965, de Balañá, o *La piel quemada*, l966, de Forn). Para los catalanes hay que huir de la tradición española encarnada en el paisaje de secano, los personajes unamunianos, las mujeres feas que parecen que huelen mal y al primer escarceo amoroso quedan preñadas; para los madrileños, el cosmopolitismo extranjerizante de los catalanes, sus mujeres rubias, altas y suecas, les lleva a hacer un cine mimético y les convierte en ciudadanos franceses de segunda división.

La polémica entre "mesetarios" y "cosmopolitas", que ocupa buena parte de l968, el año de marras, con cruces de acusaciones desde Cuba por parte de los directores Antxon Eceiza y Francisco Regueiro y acuses de recibo de Ricardo Muñoz Suay desde su columna de *Nuevo Fotogramas*, llega en momentos de liquidación de ambos movimientos y apenas sirve como promoción. De ahí que Muñoz Suay reclame conversaciones entre ambos centros productores de cine buscando unificar criterios y superar los mismos obstáculos. Todo ello sin dejar de marcar las diferencias que Muñoz Suay, en el más puro afán polemista, ubica en un graffiti aparecido en los muros de Paris y levemente transformado: "*le rouge pour naître à Barcelone; le noir pour mourir à Madrid*" (*Nuevo Fotogramas* nº 1048, 15 noviembre 1968).

Las revistas de la época son barómetros de un enfrentamiento que ninguno de los dos bandos parece rechazar. Pero las expresiones dogmáticas —muy fomentadas por los catalanes, todo hay que decirlo— y de desprecio hacia sus colegas madrileños terminan pasando factura. Mientras *Nuestro Cine* se muestra dividido (de ahí surgen los "amigos de Madrid" como Manuel Pérez Estremera o Augusto Martínez Torres, futuros colaboradores en el último proyecto fantasmagórico de Filmscontacto: *Cabezas cortadas* de Glauber Rocha), *Film Ideal* pone a caldo las expresiones de la EB y solamente entra en su órbita en l969 con un número extra coordinado por Jos Oliver.

Pero los adversarios de la EB estaban también en la propia casa. Y no me refiero tanto a incompetentes como Antonio Martínez Tomas, de *La Vanguardia,* que con cada película de la Escuela amenazaba con cambiar de país, sino a banderilleros de lujo como Miquel Porter Moix, que desde las páginas de *Destino* lanzaba estocadas contra "la autodenominada" Escuela de Barcelona por falta de responsabilidades éticas y estéticas hacia la cultura de su país; o Alfons García Seguí, notorio critico comunista que acusaba a la EB de ser la "*versión provinciana de una moda impuesta en París*".

Es cierto que, desde su salida a escena, la EB se desmarcó de cualquier veleidad nacionalista. Ricardo Muñoz Suay, siempre dispuesto a dar la estocada, iniciaba su columna de *Nuevo Fotogramas* con un título muy preciso "Nacimiento de una escuela, que no nación" que la gramática parda convirtió en un epigrama surrealista: "Nacimiento de una escuela que no nació" (*Nuevo Fotogramas*, 14 abril l967). El gazapo no impedía que en la pila bautismal se reivindicara Barcelona frente a Catalunya y, dentro de aquella, una topografía muy exclusiva relacionada con lugares de moda "chic" o con la nocturnidad tabernaria, los *meublés* o el Molino. La identificación de los miembros de la Escuela con la cultura catalana, inclusive la lengua, era prácticamente nula, aun tratándose de disidentes anti-franquistas (con la excepción de Portabella, pero sus aliados —Brossa, Tapies, Gimferrer, Carles Santos, Mestres Quadreny— no eran precisamente del gusto oficial). Y la cultura resistencial catalana tampoco se sentía muy cómoda con el gesto burgués y *snob* de estos hijos de *Bocaccio* y Cadaqués, esa Sodoma mediterránea que el escritor francés Henri François Rey esculpiera en el *best-seller* '*Los pianos mecánicos',* del que un realista mesetario como Bardem hará una adaptación libre en l965 (acribillada por la Junta de Censura) con la griega Melina Mercouri y el inglés James Mason, el conocido holandés errante que ya naufragara por la Costa Brava en busca de Pandora.

4. A partir de una imagen se puede inventar una historia

¿Qué decir de las películas desde la perspectiva de un espectador contemporáneo? En el citado manifiesto, Jordà localiza una decena de trabajos que responden al espíritu de la Escuela, pero más allá de la coincidencia cronológica se trata de una amalgama de proyectos, un conjunto de hojas dispersas, de películas desdramatizadas, estáticas, que pugnan escaparse de sí mismas a la sombra de un tiovivo. Sobre ellas caben digresiones y paradojas. Por ejemplo: se invocan películas de cineastas catalanes que hoy aparecen ubicadas en tierra de nadie sin apenas superar las propuestas más elementales del cine de género. Es el caso de las primeras películas de Jorge Grau, *Noche de verano* (l962), donde flirteaba con la Barcelona modernista con ribetes de Antonioni y Fellini —Grau había es-

***Noche de verano* (Jorge Grau, 1962).**

tudiado en el *Centro Sperimentale de Cinematografia*— y dineros de producción opusdeísta; y de Jaime Camino, *Los felices sesenta* (l964), una película playera en una perfecta topografía EB, Cadaqués y la Costa Brava, en la que colaboran algunos de sus futuros miembros: Carles Durán, Annie Settimo, Joaquim Jordà, que se sirve de parámetros antoninianos sobre el aburrimiento burgués con un protagonista de la *Nouvelle Vague* (Jacques Doniol Volcroze) y que termina más próxima al espíritu de Joan Capri como vendedor de parcelas para turistas.

Las dos primeras películas, por orden cronológico, de la EB pertenecen a directores no precisamente entusiastas con el proyecto de la Escuela. Me refiero a *Acteón,* de Jorge Grau y a *Fata Morgana,* de Vicente Aranda, realizadas en l965. Ambos films nacen como respuestas a experiencias realistas no muy afortunadas de sus directores, cercanos al espíritu mesetario de la EOC –*El espontáneo* de Grau y *Brillante Porvenir* de Aranda-Gubern- y las dos se plantean una serie de audacias estéticas a partir de una espléndida fotografía de Aurelio G. Larraya, en blanco y negro la primera, la segunda en color a través de una luz rebotada según los cánones de Raoul Coutard para la *Nouvelle Vague* (1965, no hay que olvidarlo, es el año de *Pierrot le fou,* de Godard) y que constituirá la marca de estilo aplicada por Juan Amorós a las películas de la EB. Jorge Grau convierte el mito del cazador Acteón en una parábola moderna y existencialista en la que el protagonista —un curioso Martin Lasalle escapado del *Picpocket* de Bresson— deambula por la gran ciudad proyectándose en los escaparates

Acteón **(Jorge Grau, 1965).**

nocturnos, contemplando espectáculos de magia, moviéndose entre los andenes de metros, mercados de abastos y el matadero de reses... queriendo huir de los espejos y del amor desdeñoso de Diana (Claudia Gravy). La fascinación que ejerció este film entre los futuros miembros de la EB adentró a su autor por los vericuetos de un gremio con el que no comulgaba. Y, entre otras curiosidades, le permitió convertir en improbables hermanas a las dos musas de la Escuela, Serena Vergano y Teresa Gimpera en una película con ideario Polanski y sabor de masía —*Una historia de amor* (l967)— y embarcar a toda la panda en el tinglado de *Tuset Street*, con Sara Montiel como "estrella"en busca de esa doble Barcelona —la *snob* y la canalla— para una historia con final dramático para todos y cuyos fotogramas no resisten ni siquiera en forma caricaturesca el paso del tiempo.

En propiedad, la primera película claramente depositaria del espíritu EB pertenece a un excéntrico del movimiento, al menos por su origen de clase. Me refiero a *Noche de vino tinto,* del portugués afincado en Barcelona José María Nunes. Su ubicación en la lista responde no solo al paraguas de Filmscontacto y a la utilización de Serena Vergano como protagonista femenina (sustituyendo a la actriz inicialmente prevista, Nuria Espert, que protagonizará el siguiente trabajo de Nunes, *Biotaxia*), además de Annie Settimo como secundaria y script. Lo es por su temática, una historia de encuentros y nocturnidades entre una burguesa de Vich, llamada "La Viajera" y un bohemio personaje de taberna apodado "El", en el que

se privilegia la improvisación, y también por sus audacias estéticas en la puesta en escena, buscando en la geometría de la noche y el deambular de los espacios urbanos barceloneses un halo poético (que Nunes ya había probado en una película insólita como *Mañana,* realizada en l957 y reconocida por todos como un antecedente de la EB). Un film que bucea en el rostro deseante de una mujer como Serena Vergano —un comienzo digno de *La Collectioneuse* de Rohmer—, que trabaja con suma precisión los encuadres urbanos —basta pensar en los encuentros en la Plaza Real o en San Felip Neri remitiendo a cierta poética antonioniana—, que potencia los movimientos de cámara como en algunas secuencias de las tascas o en el *meublé* forrado de espejos, cuadros y estucados sobre los que la cámara deambula como si fueran los corredores de Marienbad. Estas y otras imágenes de poderosa fuerza visual hacen olvidar el farragoso registro poético de la historia, el aire trascendente y *naïf* de sus diálogos, la pomposidad de los rituales sobre el vino tinto y la noche esférica.

Tres son las propuestas que hacen de *Fata Morgana* el embrión y uno de los puntos de eclosión de la Escuela de Barcelona: en primer lugar, instituye el verosímil dominante de la EB, el *spot* publicitario, considerado aquí como verdadero núcleo narrativo: los autores —Suárez y Aranda, da igual las diferencias personales en ese caso— se dedican a seguir a una sofisticada modelo que durante semanas les ha seguido persistentemente desde las vallas publicitarias. Y con ella construyen un relato policíaco, con reminiscencias de Feuillade y el serial, sobre un asesinato que instituye una dialéctica entre víctima y asesino (tema muy del gusto literario de Gonzalo Suárez y que Aranda arrimará a la perfección en *Fanny Pelopaja*), vestidos con el ropaje de Caperucita rubia y el hombre invisible. En segundo lugar, *Fata Morgana* utiliza una forma visual altamente estilizada relacionada con la búsqueda plástica y el diseño barcelonés de la época (por lo demás, no muy alejado de las claves del *pop* que había llegado a Europa en l964 vía Bienal de Venecia), un *look* frío que la excelente iluminación sepia de Aurelio Larraya tonifica. Finalmente, la película de Aranda toma prestada la doble estructura de la fábula surrealista (a empezar por el título, entresacado de un poema de Breton) y el cómic moderno para construir una narración circular y laberíntica sujeta al enigma de su propia construcción.

Todos estos referentes, el *spot*, el diseño, la narración abierta, están perfectamente anclados en las películas hermanas de la EB realizadas en l967, con la utilización del mismo equipo técnico y artístico: *Cada vez que...*, un pretencioso ideario del amor generacional coctelizado con gotas de Godard, Lester y Antonioni y la mitología hedonista y fotográfica de las modelos (decididamente Carles Durán era mejor profesional en la producción que detrás de la cámara); *Circles*, cortometraje-*Vogue* del arquitecto Ricardo Bofill, con diseño de Andrés Andreu y cápsula escultórica de Corberó, que Muñoz Suay saludó con entusiasmo desde su habitual columna de *Nuevo Fotogramas* como un "*cinema de ensayo, cinema de señorito*" ("Bofill

***Después del diluvio* (Jacinto Esteva, 1968).**

ha dado en el blanco" N.F., 11 de noviembre l966); y, finalmente, *Dante no es únicamente severo,* que toma justamente esa adhesión a los valores fotográfico-publicitarios como principio de des(organización) de la ficción.

La cita de Kafka sobre la que se apuntalaba *Fata Morgana* para justificar su aparente hermetismo —"*La vida es una desviación, pero tampoco es seguro que la desviación exista*"— parece cuadrar mucho mejor en el programa de *Dante no es únicamente severo*. La película-manifiesto de Jordà y Esteva es un *jeux d'esprit* construido sobre la autonomía de secuencias con un engarce harto problemático de las escenas. La pasión por la imagen de Jacinto Esteva —con ideas luminosas pero estiradas como el *happening* del prólogo y escenas-choque como la operación de cataratas de la modela Susan Holmqvist en línea con el sadismo buñueliano— choca con los intereses de Jordà en torno a una historia cíclica entre dos personajes que termina imponiéndose como esquema estructural, siguiendo la idea de los relatos orales de *Las mil y una noche*. En este caso, la nueva Scherezade (Serena Vergano)— "*al principio era una mujer y esa mujer hablaba*"— es una odalisca pasiva e indolente que igual se encuentra en un piso en construcción abierto al vacío, pasea por un muro repleto de anuncios o se dispersa en la playa leyendo un poema de Baudelaire. Se diría que las frecuentes interrupciones de Enrique Irazoqui señalando que sus historias están mal contadas podrían extenderse a todo el film, pero es justamente este dispositivo el que potencia su sentido sobre la idea de infinitos mundos paralelos y el carácter estereotipado del universo narrativo al que sistemáticamente im-

pugna. Un juego cercano al ensayo —Muñoz Suay habló con frecuencia de "*caméra stylo*" y "cine-ensayo" desde sus columnas aunque fuera con escasa precisión conceptual— que parece alejado del guión férreo y del programa narrativo del cine tradicional.

5. Sí lo que veis no es extraño es que la visión es falsa

En esa senda transita la conciencia lingüística y el interés por los mecanismos de significación del cine que la EB plantearía en línea con los trabajos de otros cineastas de la modernidad como Godard, Resnais, Pasolini, Kluge o Straub. A menudo esta imagen de marca resulta epidérmica y ligera en la medida que pende solo de la cita cinéfila (los juegos asociativos de *Cada vez que...* pueden valer como ejemplo); en otros films, se plantea con mayor profundidad y pertinencia. Es el caso de una película como *Ditirambo* (l967) de Gonzalo Suárez y, en general, del trabajo "*borderline*" de Pere Portabella.

Gonzalo Suárez definía a su criatura de ficción Ditirambo como "*el personaje-explorador y al mismo tiempo el mundo explorado... un alquimista que a través de la peripecia transforma lo que ve y se transforma a si mismo... Algo así sucede con Don Quijote que, como Ditirambo, es también un explorador de los espacios abiertos y cuyo verdadero móvil no es, como se cree, la voluntad del loco, sino el ditirámbico impulso de descifrar, escribiéndola, su propia novela*" (declaraciones a Jos Oliver "Film Ideal" nº 208,1969). Se diría que *Ditirambo* es una película de novelista requerida por un género cinematográfico como la serie negra. Pero nada de cuanto acontece en el film se apuntala sobre ambas reservas y hace causa de sus deudas en aras a una supuesta verosimilitud narrativa. El film juega con una atmósfera grisácea, una luz mate y ensimismada (exhuberante fotografía de Juan Amorós) que envuelve a todos los personajes y las acciones sucedáneo de intrigas para dar cuenta de los mecanismos de construcción/destrucción del relato (empieza con la muerte del novelista Julio Urdiales —había que matar al crítico Jaume Picas de infarto— y prosigue hasta el final a través del personaje de su novela, interpretado por el propio Gonzalo Suárez), a la postre su verdadera dimensión en ese juego de espejos y confusión de identidades.

Umbracle (l972), de Pere Portabella, comienza con una secuencia deslumbrante: el guardia del Museo de Historia Natural vigila con la mirada a un extraño visitante (Cristopher Lee) que se mueve con cierta morosidad entre las vitrinas mirando los pájaros disecados. Con una extraordinaria fotografía en blanco y negro, quemada y muy contrastada, este juego de miradas —un hombre que mira a un hombre que mira— establece la doble perspectiva del cine de Portabella en torno a la autoconciencia lingüística y la participación del espectador en una "historia sin argumento" tensada sobre los ejes de la mirada. Basta seguir las descentradas imágenes documentales de Barcelona —unos jardines donde el

***Ditirambo* (Gonzalo Suárez, 1967).**

anónimo paseante es testigo involuntario de un secuestro, un pasaje atravesado por un cortejo fúnebre, una montaña en la que el hombre recita *El cuervo* de Poe, una mujer, un hombre y un tren, etc.— así como el último tramo del film con el fetichista "*pas a deux*" entre Christopher Lee y Jeannine Mestres, para advertir la poderosa fuerza visual y la composición rítmica de las imágenes instituyendo una singular escritura al acecho. En medio de todo ello, insertos de tres entrevistas (con Román Gubern sobre la censura franquista, con Joan Enric Lahosa sobre el cine militante y con Miguel Bilbatua sobre el underground) y la reproducción de un largo fragmento de *El frente infinito* de Pedro Lazaga, sobre la guerra Civil, que bien pueden tomarse como ajuste de cuentas con el cine español y los mecanismos de la censura franquista (a fin de cuentas, *Umbracle* es un film administrativamente inexistente, realizado de espaldas a la legislación franquista, que busca interpelar al espectador desde plataformas alternativas de exhibición). En suma, un trabajo experimental de fuerte pregnancia onírica, que cuenta con la inestimable ayuda del poeta Joan Brosa y el músico Carles Santos para acentuar el tono crepuscular de esta revisitación del imaginario vampírico (Portabella rodaría en l969 con el mismo actor *Vampir o Cua-de Cuc*, con descartes de una película de Jesús Franco, con una imagen muy contrastada de Manuel Esteban y una nueva banda sonora de Carles Santos).

Esta estructura de collage guía el trabajo fílmico de Portabella desde *Nocturn 29* (l968) su puesta de largo en el largometraje. Una película oscura y experimental (con un riguroso trabajo alquimista de Luis Cuadrado en la fotografía) atravesada por evidentes designadores metafílmicos. Basta pensar en el prólogo —el extraño encuentro de un hombre y una

mujer en un paisaje rocoso y salvaje— situado entre el sonido de un proyector de cine y la pantalla en blanco. También aquí seguimos a un personaje solitario (Lucia Bosé) paseando su perplejidad por insólitos parajes (calles, fábricas, bancos, el circulo ecuestre, un paseo con su amante por el bosque cerca del agua entre diálogos no sincronizados y en francés) y entre planos aparentemente inconexos en los que adquieren carta de figurabilidad sus colaboradores: una partida de póker entre Tapies, Antonio Saura y Mario Cabré, las apariciones de Carles Santos como pianista. Un paisaje imaginario atravesado por secuencias documentales (un hombre sentado ante un televisor contemplando imágenes de un desfile militar o Lucía Bosé entrando en una tienda de ropa para comprar una bandera y discutiendo con el vendedor sobre insignias nacionales) que inscriben las huellas de su contexto histórico (el título hace referencia a los 29 años de la derrota republicana).

Sin duda, el programa de Pere Portabella en estos dos films es el más radical de cuantos configuran la EB (aunque él permaneciera renuente a la etiqueta y estableciera líneas divisorias según conveniencia: solo recientemente se integra en ella como laboratorio de experimentación a partir de los homenajes del MACBA, el Pompidou o la Documenta de Kassel). El *collage* designa una deriva del canon narrativo, así en la impugnación de historias como en la desnudez psicológica de los personajes, pero también un trabajo de experimentación con la banda de imagen (ruptura de la referencialidad convencional entre la realidad y la representación cinematográfica) y con el universo sonoro (ruidos y partituras como efectos de la banda de sonido, utilización de efectos sonoros no diegéticos, desincronización...). Y desde luego enmarcan un programa que articula experimentación con discurso político, como se visualizará en los siguientes trabajos de Portabella: *Informe general...* (l976), docudrama sobre la transición política, y *Pont de Varsovia* (l989), una curiosa y sintomática mezcla de experimentalismo visceral y referente político para vestir con una leve trama argumental un híbrido proyecto de ensayo fílmico.

6. Este país de todos los demonios

A treinta años de su eclosión, la EB se ha convertido en una procesión de ausentes. Al menos tres de los implicados directamente en aquella aventura —Ricardo Muñoz Suay, Carles Durán y Jacinto Esteva— ya no viven para contarlo. Los supervivientes no abjuran de la etiqueta, pero se despegan de la denominación de origen. Joaquim Jordà, por ejemplo, ha expresado con frecuencia su malestar de tener que evocar una experiencia que "*ni nos acompaña ni nos adelanta, es más bien un remolque que arrastramos con cierto fastidio*". Probablemente esté agotado de tantos epitafios, no en vano el alfombrado mediático de la EB consiste en rememorar entre contemporáneos supervivientes las razones de su existencia.

Pero el mejor trabajo de la EB pertenece a Jordà y se titula *El encargo del cazador* (1990). Tiene la virtud de comunicarse con un muerto, Jacinto Esteva, a través de las personas que le habían amado— notablemente su hija Daría—, pero también las que habían establecido una distancia con él —Anni Settimo, Romy, el psiquiatra—, todos ellos testimonios de un aturdimiento alcohólico como aliviadero y autodestrucción. Es también una relación de amistad, esa cualidad griega que la Escuela promovió a costa de rivalidades y antagonismos, entre dos hombres que además de la endogamia de *Dante no es únicamente severo*, representaron la aureola de la EB y sus manifiestos: el uno, Jordà, apropiándose de Mallarmé en un slogan de vida célebre ("*Ya que no podemos hacer Victor Hugo, hagamos Mallarmé*"); el otro, Esteva, emulando a Rimbaud en su sensibilidad enfermiza, pero también en su periplo africano como refugio antropológico para ganar dinero, convivir con los fabricantes de marfil y con los chacales. Es sabido que de ciertas aventuras es difícil volver indemne a casa, tanto más si preludian la crónica anunciada de un suicidio. Al reconstruir la personalidad de este "*revenant*" en los últimos años de su aventura africana, iniciada con un safari familiar a Mozambique a finales de 1970 y finalizada en una compañía de safaris para la caza del elefante en la República Centroafricana en 1973, se evalúa el trayecto profesional y vital de un hombre que constituía la vena lúdica de la EB y su equipaje quimérico.

En fin, *El encargo del cazador* tiene otra condición que la hace merecedora de figurar en los sarcófagos de la EB: es un documental con presupuesto de Televisión Española que se empieza a rodar en 1990 y que sólo se estrena ocho años después y en un solo pase. Situación lamentable que, no obstante, configura una de las señas de identidad de la EB tanto en las producciones prolongadas, cuanto en los estrenos tardíos y desapercibidos, cuando ya los ecos mutualistas de la Escuela parecían agotados. En la película de Jordà apenas se habla de la EB, si exceptuamos ese paseíllo *travelling* en torno a las viejas glorias de la "*gauche divine*" emulando las noches de *Bocaccio* que pone unas gotas de alcanfor al medioambiente intelectual de la alta burguesía catalana. Pero *El encargo del cazador* ilumina zonas de sombra de la otra gran película de la EB, *Lejos de los árboles*, de Jacinto Esteva, iniciada treinta años antes —los principios se remontan a 1963 aunque el film acabado no fue estrenado hasta 1972— y en buena lógica, culpable fortuita de todo lo sucedido posteriormente, no en vano la productora Filmscontacto se creó con dinero familiar del propio Esteva para poder terminar la película, rodada a trancas y barrancas y en sistema cooperativo y en cuyos títulos de crédito aparecen buena parte de los nombres que configuran la "*troupe*" de la EB. Hete aquí un film que puede leerse en clave inaugural —en el carácter experimental antes que en las recurrencias formales; también en la vertiente creativa de Jacinto Esteva ya presente en sus primeros y curiosos documentales de montaje: *Notas sobre la emigración* y *Autour des salines* (1960-62)—, pero también como tes-

Lejos de los árboles **(Jacinto Esteva, 1963-1970).**

tamento del particular descenso a los infiernos de su autor (en este caso un recorrido antropológico por las culturas ibéricas y sus rituales de muerte) y de una Escuela enganchada en la quimera del regeneracionismo con insolencia visionaria y unas botellas de bourbon.

Que algunas de las películas más determinantes de la EB sean documentales con dientes de sierra y que puedan incluirse en una antología de las películas malditas del cine español da cuenta del carácter cuando menos estrambótico de una experiencia colectiva que naufragó porqué carecía de sitio y porqué todas las fiestas terminan, sobre todo aquéllas que permanecen absorbidas en sus propios fastos. José María Nunes, el hombre-*outsider* que trabajó y remendó parte del programa de Esteva, señalaba en l990 que nadie se había atrevido a cometer tantas equivocaciones como los cineastas de la EB, "*solo nosotros hemos afrontado y creado el caos, el desconcierto, la sorpresa y la poesía...*" (*La Escuela de Barcelona,* Semana de Cine Español, Murcia l991). Nunes siempre ha sido un hombre fiel a los principios circulares y las noches esféricas; Jordà, siempre más distante, aduce un recetario filosófico para el nuevo cine español que parece medido para la EB: una colección de sombras chinescas, la proyección fantasmal y casi alucinante de una caverna en la que Diógenes hubiere desahuciado violentamente a Platón[2]. En medio de ambos constructos, yo quisiera invocar a Jankelevitch y ver en aquella experiencia reticente y desterritorializada, más allá del fárrago de manifiestos y homenajes tardíos, un brote de ironía, esa hija de los espasmos y los fragmentos, a veces grandilocuente y provocadora, pero siempre un arabesco, que nos inmuniza contra el *pathos* intransigente. Tal vez por esto nunca quedaron los puentes cortados y, pese a su pedantería y a su importancia transitoria, la Escuela de Barcelona terminó siendo una de las nuestras, aunque la mayoría no fuéramos de los suyos.

---

[2] En Augusto M.Torres. *Cine español, años sesenta*, ed. Anagrama, Barcelona 1973.

Jinetes en la tormenta: In memoriam

Cine español: 1967-1973

M. Vidal Estévez

A finales de 1967 el llamado Nuevo Cine Español (NCE) estaba prácticamente difunto. De igual modo que había sido inducido a existir y crecer lo fue a extinguirse. En pocos años había, mal que bien, cumplido su propósito: propiciar el acceso a la industria de un buen número de profesionales formados en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC); facilitar la producción de un conjunto de películas equiparables, más o menos, a las de los "nuevos cines europeos", e instaurar en la subjetividad colectiva el simulacro de una liberalidad que el régimen denegaba sin ambages en otros ámbitos de la vida nacional.

Con la supresión de la Dirección General de Cinematografía el 28 de noviembre, y el posterior cese, el 15 de diciembre, de su artífice y promotor, José María García Escudero, quedaban suprimidas las condiciones de posibilidad para la producción de películas al amparo de las legislaciones establecidas a partir del año 1963, en particular de la Orden del 19 de agosto de 1964. Permanecerían aún ciertas inercias, sobre todo el modelo narrativo (acaso también estético, y sin duda político) de Elías Querejeta, pero estructuralmente se abría un nuevo período sin vertebración precisa, más errático que regulado, y en el que afloraron algunas tensiones por entonces latentes en nuestro cine.

La nueva denominación de su órgano rector iba a ser "Dirección General de Cultura y Espectáculos", lo cual era ya indicio evidente de la voluntad política que pretendía sustraer al cine su distinción sin nombrarle siquiera. Hasta que en 1974 volviese a ser restaurada, se sucederían los ministros (Fraga, Sánchez Bella, Liñán y Zofío, Pío Cabanillas) y también los directores generales (Robles Piquer, Enrique Thomas de Carranza, Rogelio Díez). Son unos años a la intemperie, en los que se desmantela la organización establecida, sin que el franquismo sepa muy bien qué hacer con el cine. Y éste navega como buenamente puede, sin energía propia y desprovisto de los suficientes apoyos estatales. El agotamiento del Fondo de Protección, la reducción de la subvención automática del 15 al 10% de la recaudación de taquilla y la supresión de la categoría "especial calidad" vinieron a desestabilizar la rigurosa continuidad entre el Estado y el sector cinematográfico.

Al garete su mítica vertebración, se produjeron, sin embargo, algunos eventos en los que se manifestaron diferentes síntomas que retratan la época. Su importancia puede ser todo lo relativa que se quiera. Pero parece obvio que determinarían el devenir profesional de más de uno y, por supuesto, contribuirían a impulsar algunas películas, cortometrajes y largometrajes, en los que si algo queda patente es el vehemente afán por conquistar mayor libertad para las películas. No era escasa paradoja que con la creación de las Salas de Arte y Ensayo se alimentase la contemplación de unos horizontes desde aquí inalcanzables. La zanahoria y el palo que así ofrecía la dictadura iba a provocar distintas algaradas, no por parecidas del mismo tenor.

Enmienda a la totalidad: la batalla de Sitges

En su interesante diario, García Escudero la denominó *bofetada en Sitges*, epígrafe motivado por *el bofetón que el alcalde de la ciudad propinó a uno de los participantes*[1]. El breve apartado que le dedica culmina, por lo demás, con la siguiente puntualización: *Los de Salamanca teníamos los pies en la tierra. Estos los han echado por alto*[2].

Tales "estos" a los que se refería no habían sido sino un grupo de titulados y alumnos de la EOC que, aprovechando las Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine, celebradas en Sitges del 1 al 6 de octubre de 1967, plantearon por sorpresa una enmienda a la totalidad del *establishment* cinematográfico. En la dinámica asamblearia que durante sus sesiones acabó produciéndose se plantearon discusiones en torno al *"rol del director de cine en la sociedad, el cine como instrumento de dominación, el cine como mercancía, etc., lanzándose la alternativa de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial, política o burocrática"*[3]. Estas cuatro líneas bastan para percibir las diferencias respecto a los planteamientos asumidos por el NCE. Pero es obligado reproducir el cuadro recurrente que las ilustra de manera inequívoca.

---

[1] García Escudero, José María. *La primera apertura. Diario de un Director General*, ed. Planeta, Colección Panorama, Barcelona 1978, p. 253.

[2] *Ibídem.* p. 253.

[3] Pérez Merinero, Carlos y David. *Cine español: Algunos materiales por derribo*, Cuadernos para el diálogo. Colección Los suplementos, nº 41, ed. Cuadernos para el diálogo, S.A, Madrid 1973, p. 26.

SALAMANCA (NCE)	SITGES
«*El cine español debe ser expresión y reflejo de los hombres y las tierras de nuestra Patria...*».	El cine en cualquier país del mundo es la expresión de la clase dirigente.
Después de 60 años de existencia, el cine español no ha logrado ser «*socialmente auténtico*».	La cultura siempre ha sido políticamente eficaz para la clase que la produce.
El cine español debe ser «*políticamente eficaz*».	¿Cuándo la estética ha sido positiva?
El cine español es «*estéticamente nulo*».	El intelectual que pide la verificación de sus postulados en una sociedad jerarquizada se convierte inmediatamente en "*un instrumento de represión*».
Nuestro cine es «*intelectualmente ínfimo*».	Autogestión: control de la obra por los que se hacen.
Que la Administración fomente el cine.	Denuncia de la protección como control.
Solicitan protección: «*interés especial*».	Ignorar toda forma de censura.
Petición de una censura tolerante.	La EOC es una válvula de control.
Necesidad de que los profesionales salgan de la EOC.	Libre acceso a la creación.
Control y tecnocracia a través de la EOC.	No a cualquier tipo de industria basada en la explotación.
Desarrollo de la industria nacional. Industria desarrollada significa buen cine.	Industria desarrollada significa basada en la explotación.
El contenido del film «*puede incidir en la transformación de la realidad*».	Industria desarrollada significa más plusvalía en las relaciones de producción y mayor enajenación en el consumo.
Posibilismo: introducirse para modificar.	Transformar las estructuras de producción y consumo del cine es nuestra única forma de participar en la transformación de la realidad.
Frente al cine de consumo, el cine de **cultura**.	El posibilismo es la perpetuación del sistema.
El cine es un arte.	La cultura no es otra cosa que mercancía.
	¿Cómo una sociedad falsa puede engendrar un cine «socialmente auténtico»?
	«*El arte está muerto... No es otra cosa que información dirigida*»[4].

[4] *Ibídem*, p. 28.

Las conclusiones, a su vez, no olvidaban ninguno de los aspectos de la actividad cinematográfica, ya fuesen industriales o sindicales. En resumen, para que naciera ese cine libre se requería establecer las condiciones más idóneas. A título de muestra citaremos sólo las más destacadas, es decir aquellas que atacaban los controles más evidentes que, a su entender, determinaban el desenvolvimiento del cine. Se demandaba, por ejemplo:

A) Libre acceso al ejercicio de la profesión con las implicaciones siguientes:

B) Supresión del Sindicato Nacional del Espectáculo y creación de un Sindicato de base democrática.

C) Supresión del cartón de rodaje y de cualquier clase de permisos de rodaje anejos.

D) Libertad de exhibición no sujeta a controles gubernativos, ni administrativos directos o indirectos.

E) Supresión de censura previa, a película completada y para exhibición.

F) Supresión del interés especial y de cualquier otra clase de subvención como mecanismo de control y su paso al control del Sindicato democrático.

G) Control de los mecanismos de producción, distribución y exhibición, por el Sindicato Democrático.

H) Todos los medios de formación profesional deben estar en poder del Sindicato Democrático, lo cual implica la transformación de la estructura actual de la EOC[5].

No hace falta decir que tales peticiones irrumpieron en tan inerte contexto como elefante en una cacharrería. Su bondad utópica (irrealizable, por definición) fue acogida con asombro y furor. *"La oficina de prensa fue clausurada, el material de las Jornadas secuestrado, y sólo se autorizó la distribución de un limitado número de ejemplares multicopiados. Durante la cena de clausura, presidida por las autoridades locales y directivos de la EOC se produjeron algunos altercados, que terminarían con la detención de algunos participantes"*[6]. Que las Jornadas se sustituyeran posteriormente por la Semana Internacional de Cine Fantástico y de Terror, dice bastante del papel que se quería otorgar a las manifestaciones, que denominadas culturales, se servían del cine como instrumento para la publicitación y el desarrollo turístico.

---

[5] Hernández, Javier y Pérez, Pablo. *Yo filmo que... Antonio Artero en las cenizas de la representación*, ed. Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza 1998, p. 57.

[6] Pérez Merinero, Carlos y David. *Op. cit.*

Yo creo que... **(Antonio Artero, 1975).**

Fueron muchos los presentes en Sitges; bastantes menos sus artífices verdaderamente implicados (Pedro Costa, Manolo Revuelta, Antonio Artero, Bernardo Fernández, Julián Marcos); sólo unos pocos los que intentaron (o pudieron) de algún modo prolongar la teoría en la práctica. De hecho, sólo Antonio Artero fue consecuente llevando a cabo como pudo un par de cortometrajes, *Del tres al once* (1968), *Blanco sobre blanco* (1969) y, años más tarde, un largometraje, *Yo creo que...* (1974-75), así como una reflexión teórica editada de un modo disperso, en hojas de cine-clubs, entrevistas e intervenciones varias. Próximo a los cortometrajes no rodados (pues eran básicamente colas de celuloide sin representación alguna) de Artero, cabe situar *Esta es la película* (1968), cortometraje de Pedro Costa que consistía en proyectar el tiempo que se quisiera la secuencia del baile en torno al becerro de oro extraída de *Los diez mandamientos* (The Ten Commandments, 1956), de Cecil B. De Mille.

Otros títulos del momento podrían añadirse a los ya citados, en particular: *El 17 de Elvira* (1968), de Manolo Calvo, compuesto por un único plano en el que se ve al autor saliendo de una casa, en la que vivía su novia, y que al ser proyectado se podía repetir *ad infinitum;* y *Duración* (1970), de Paulino Viota, en el que sólo se ve un reloj en primer plano durante una vuelta completa de la aguja del segundero, y que también estaba concebido para proyectarse durante un tiempo indefinido. Pero estas experiencias nos parecen más cercanas al *underground americano,* del que por aquellos años se tenían noticias, que del sitgismo puro y duro. En rea-

lidad, el corpus básico del cine sitgista lo componen las tres películas de Artero[7]; aunque en el resto de su filmografía puedan encontrarse innumerables huellas deconstructoras de la representación tradicional.

No obstante, pese a sus particulares contagios, en todas ellas se hacen patentes aquellas características que conformaban a nuestro juicio su razón de ser: *"defensa del impacto de la obra en menoscabo radical de su interpretación; rechazo de toda concepción asociada a la estética; repudio absoluto de la industria del espectáculo; crítica de la colonización del tiempo de ocio mediante productos que convierten a los espectadores en consumidores pasivos y autosatisfechos"*[8]. Todo un envite contra cualquier ontología positiva del cine. Como si en cualquiera de sus pragmáticas hubiese inevitablemente algo de inmoralidad, incluso de soberbia, capaz sólo de fomentar una irremediable alienación. Semejante *pathos* de negatividad no podía encontrar más eco que la exasperación de la mayoría.

Sin embargo, es obligado recordar que en el panorama histórico (social y político) del momento era prioritario combatir el franquismo, oponérsele por todos los medios, incluido el procurar desvelar como fuese que todos sus intentos por aparentar liberalidad (de liberalismo, propiamente dicho, no había nada) no eran sino simulacros circunstanciales con que se adornaba la dictadura. Impulsar, por lo tanto, acometidas que lo hiciese mostrar sus auténticas garras era sencillamente una tarea no sujeta a demasiadas componendas. Además, por incomprensible que hoy pueda parecer, la revolución era entonces cuestión de actualidad. No debe extrañar, por lo tanto, que los protagonistas de Sitges pusieran todo su empeño en proclamarlo, aunque pueda juzgarse que lo hicieron de un modo más eufórico que sopesado. El acontecimiento que habría de propiciar el tránsito de las reflexiones desde "el porvenir de la revolución" a las ideas de "la revolución sin porvenir" estaba todavía por llegar. Y este acontecimiento no fue otro que "mayo del 68", del que Sitges, cabe decir, fue su preludio minimalista e ibérico en el terreno de nuestro cine. Su blanco prioritario fue el Estado franquista y la instrumentalización de su "aparato" (como antaño se decía) cultural. Sin duda demasiado ensimismados con la undécima de las Tesis sobre Fuerbach, quisieron aplicarla interpretándola de un modo *sui generis*: dedicarse a contemplar películas es reconocer que han fracasado todos los intentos por transformar el mundo.

En todo caso, con el sitgismo hizo su irrupción entre nosotros la influencia del *situacionismo* de Guy Debord, cuyo libro *La sociedad del espectáculo* se editó en Francia precisamente en este año 1967. Y también podría decirse que de ese texto primigenio, piedra angular de toda la crítica al funcionamiento de la cultura bajo el capitalismo, que es *La industria*

---

[7] Para una mayor información se recomienda el libro ya citado en nota 5.

[8] Vidal Estévez, Manuel: *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Heredero, Carlos F. (ed.), ed. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Madrid 2002, p. 565.

***Los desafíos* (Episodio 3). Víctor Erice, 1969.**

cultural: Ilustración como engaño de masas, de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno. No fue poca cosa en panorama tan anodino y desértico.

El cine independiente: películas, libros y política en la trastienda

La producción nacional no satisfacía a nadie. Más allá del notable número de películas realizadas y más acá de aquellas que brotaban bajo el marchamo de la Escuela de Barcelona (EB), son muy pocos los títulos a destacar. Ni *Pippermint frappé* (1967), ni *Stress es tres tres* (1968) están entre lo mejor de Carlos Saura. Tampoco el debut de Pedro Olea, *Días de viejo color* (1967), pese a recibir el premio a la mejor dirección novel del CEC (Círculo de Escritores Cinematográficos), permitía presagiar la solidez narrativa que demostraría con *El bosque del lobo* (1970). Que Luis García Berlanga se viese obligado a emigrar a Buenos Aires para realizar *La boutique* (1967), y a París para llevar a cabo *Tamaño natural* (Life Size, 1973), tras la memorable *Vivan los novios* (1970), exime de todo comentario. Un país en el que se vivía permanentemente bajo amenaza del Estado de Excepción (recordemos el del año 1969) no permitía demasiadas alegrías. Pese a todo merecen recordarse: *Si volvemos a vernos* (1967), de Francisco Regueiro; *Un, dos, tres... al escondite inglés* (1969), de Iván Zulueta; *Los desafíos* (1969), de C. Guerín, J.L. Egea y Víctor Erice, y, por supuesto, aunque esta sea otra historia, *Tristana* (1970), de Luis Buñuel. Un hecho, además, no puede

Un, dos, tres, al escondite inglés **(Iván Zulueta, 1969).**

dejar de ser mencionado: el estreno, en 1969, de *El extraño viaje* (1964), de Fernando Fernán-Gómez, una película hasta entonces ignorada y cuya importancia creció de inmediato.

En este contexto toma cuerpo entre nosotros lo que se conoce como "cine independiente". Una denominación cada día más confusionaria, por no decir oscurantista, tan amplia como imprecisa, pero que por aquel entonces todavía era funcional y no se había vuelto ideológica. Bajo ella se aglutinan un buen número de cortometrajes y algún que otro largometraje, realizados a tumba abierta, con más voluntarismo que medios, y que constituyen el síntoma colectivo más evidente de la época. En ellos cristaliza, quizá con mayor elocuencia que en el cine al uso, *"el espíritu del tiempo"*, *"el ingrediente principalísimo de la circunstancia"*, que diría Ortega y Gasset. Cuando menos, en ellos se exhiben, *velis nolis*, los afanes, las tensiones, las búsquedas, las influencias con las que una nueva generación intentaba iniciar su ciclo profesional. Creemos que es, sin disputa, uno de esos segmentos de nuestro cine no por recóndito insignificante. Una corriente subterránea cuyas promesas siguen aún incumplidas.

La *Nouvelle Vague* constituía un trasfondo que operaba como horizonte. El modo y manera con que sus miembros habían accedido a la industria, sin sujeción alguna al escalafón sindical establecido, funcionaba como nuevo paradigma en el imaginario de los jóvenes cinéfilos que aspiraban a convertirse en directores de cine. Si el ejercicio de la crítica cinematográfica y la práctica del cortometraje había sido el camino que aque-

llos habían elegido, también debería ser el más apropiado entre nosotros. De ahí que muchos de quienes comenzaron (comenzamos) realizando algún cortometraje entre 1967 y 1974 habían (habíamos) coqueteado previamente con la escritura sobre cine; poco importa que aquí las revistas especializadas padecieran una permanente agonía y que la incorporación a cualquiera de ellas dependiera más de los contactos amistosos que de otra cosa. El hecho decisivo fue el rechazo del escalafón sostenido desde el Sindicato Vertical.

El conocimiento de las películas de la *Nouvelle Vague* era, no obstante, escaso. Pero sus ecos llegaban con relativa facilidad. Quien más quien menos procuraba leer *Cahiers du cinéma*. La EOC, por otro lado, tras unos años fuertemente problemáticos, cerraría sus puertas en 1972, dejando a muchos sin vía oficial para su incorporación profesional; y a otros, una vez licenciados, sin más recursos que sus propias iniciativas. El cineclubismo, a su vez, posibilitaba que sus asiduos se viesen las caras, estableciesen encuentros de vez en cuando, así como estar al corriente de las distintas fobias y filias de cada cual.

Para bien y para mal la política impregnaba el ambiente cual éter que unía o separaba según las más peregrinas contingencias. No es que hubiese una cultura política suficientemente sólida y puesta a prueba en la militancia dentro de alguna organización o partido, ni mucho menos. Esto, si acaso, era atributo de una escasa minoría, que alcanzaría a otros, quizá por edad y procedencia, una vez pasados unos pocos años. Pero, en todo caso, la política fue —y sigue siendo, como residuo del pasado— para muchos miembros de esta (mi) generación, ingrediente de autobiografía, determinismo irremediable; la política ha condenado al ostracismo profesional a muchos y ha sido caballo de Troya que ha facilitado a otros colocarse al sol que más calienta según el dictado de las circunstancias.

Nada más decisivo que la inquietud política para que en estos años algunos se acercasen (nos acercáramos) a los libros de Louis Althusser, *La revolución teórica de Marx* y *Para leer el capital,* que vieron sus primeras ediciones en nuestro país en 1967 y 1969 respectivamente con traducción de Marta Harnecker; aunque su cabal comprensión, dicho sea de paso, no estuviera del todo garantizada. Asimismo, cómo no recordar *Eros y civilización* y *El hombre unidimensional*, de H. Marcuse, libros promotores del Gran Rechazo: *La función de la razón es promover el arte de vivir* (cito de memoria). En fin, son sólo unos ejemplos. En cualquier caso, el marxismo que éstos, y otros, textos transmitían no tenía ya nada que ver con el fideísmo que caracterizaba a quienes respondían con obediencia a la tradición estalinista. Y si además se había leído *El cero y el infinito*, de Arthur Koestler, asumir esta tradición resultaba francamente difícil. Que fuese el PCE la única fuerza visible que protagonizaba la resistencia antifranquista, no sólo en la universidad, complicaba aún más las cosas. La extrema izquierda saldría a la luz entorno a los años 69 y 70.

***Contactos* (Paulino Viota, 1970).**

Pero además de los libros políticos hubo otros a los que se acudía con el mayor afán imaginable por "estar al día"; expresión ésta muy menospreciada en la actualidad, pero importante en aquellos años de extrema penuria cultural. Algunos de esos libros fueron, sin afán de inventario: *Ensayos críticos*, de Roland Barthes; *Escenografía de un cuadro,* de Jean Louis Schefer; *Teoría de conjunto*, de la redacción de Tel Quel; El *Off-Off*, de Alberto Arbasino; *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco, por citar sólo aquellos que acuden sin esfuerzo a la memoria.

Mas no sólo fueron estas lecturas las que acompañaron una voraz cinefilia, sino que otras más específicamente cinematográficas se impusieron por mor de su novedad y singularidad. Citaré nada más que tres títulos, cuya lectura se llevó a cabo con fruición: *Contra la interpretación*, de Susan Sontag; *Problemas del nuevo cine*, una selección de ponencias presentadas en el festival de Pésaro, traducidas por Augusto M. Torres y prolongadas por Manuel P. Estremera; y *Praxis del cine*, de Noël Burch. Este último, concretamente, cuyos capítulos habían sido editados con anterioridad a modo de artículos en *Cahiers du cinéma*, ejerció una influencia más que notable en algunas de las películas realizadas a lo largo de estos años. Me atrevo a citar, por lo menos: *Contactos* (1970), de Paulino Viota; el cortometraje *Juan* (1972), así como el largo, rodado posteriormente, *Con mucho cariño* (1977), ambos de Gerardo García; y *Desde el paisaje* (1972), corto realizado por quien esto escribe. Bastante menos leído fue, sin embargo, el libro *El cine en la crítica del método*, de Álvaro del Amo, editado en 1969 y

suficientemente indicativo de la exigencia cultural con la que se vivenciaba el cine en ese momento.

Si a todo ello se le añaden las películas que nos llegaban por la vía de las Salas de Arte y Ensayo, creadas en enero de 1967, así como la creciente resonancia que tenía en todo el mundo el conocido como *underground* americano, cuya exhibición en nuestro país se produjo en el marco del Festival de Cine de San Sebastián en su edición de 1968, se podrán comprender con cierta claridad los ingredientes culturales cuya vigencia impulsaba el empeño que aquí se puso para intentar desarrollar un itinerario tan libérrimo como separado de las vías administrativas y los cánones industriales.

No obstante, creer que estos referentes fueron comunes a todos los interesados en el cine con la finalidad de llegar a practicarlo como directores sería por completo ingenuo. Para la gran mayoría se trataba sólo de acceder como fuese, por la vía que fuera, cuanto antes mejor, al ejercicio profesional. Fin que justificaba los medios. Las diferencias que separaban a unos de otros (teóricos y practicones se decía) provocaban polémicas en foros como los cine-clubs o las proyecciones que se efectuaban en algunos Colegios Mayores (Isabel de España, Casa de Brasil...) de la Universidad. La sombra de estas escaramuzas orales fue alargada. Podrían incluso contarse elocuentes lances brotados incluso a principio de los ochenta en las recién inauguradas salas Alphaville. Pero baste aquí con apuntar que, sin ese clima de jadeos y codazos, no puede comprenderse lo acontecido en la Semana de Cine de Autor de Benalmádena, en 1970. En este marco se preludió el talante de una generación sin maestros ni programa, mayoritariamente despolitizada en el franquismo y luego politizada por oportunismo, que acabaría "*atrapada entre la desesperación y el arrepentimiento*[9].

El manifiesto de cine pobre: entre la pena y la nada

El debate sobre el realismo había protagonizado buena parte de la década de los cincuenta y los primeros años de los sesenta. En torno a él encontró el NCE su fundamento más consistente. Pese a los innumerables quebrantos que la dictadura imponía, esa fue la opción de la mayoría de sus componentes. Ya fuese a partir de la vertiente meramente descriptiva, o en la más teorizada vertiente crítica (Lukács-Aristarco), el realismo es la savia de la que se nutre y de la que obtiene su mayor o menor grado de modernidad.

Pero a finales de los años sesenta la relación del cine con la realidad (la sociedad, si se prefiere) comienza a plantearse desde otras perspectivas. Ahora ya no interesaba tanto ahondar en la complejidad de la teoría del "reflejo" sino en asumir el funcionamiento del mercado. A sabiendas de

[9] Albiac, Gabriel. *Adversus socialistas*, ed. Libertarias/Prodhufi S.A., Madrid 1989, p. 27.

que éste integra, fagocita, disuelve, cuanta "rebeldía" se le opone, sólo cabrían, *grosso modo*, dos alternativas: rechazarlo o instrumentalizarlo. Hoy todo el mundo sabe (así debiera ser, creemos) que tal dicotomía es pura mistificación, no hay ningún afuera, pero por entonces decantarse por una u otra opción decidía el tipo de películas a realizar. Las películas sitgistas, el anti-cine de Javier Aguirre (en sus inicios por estas fechas) e innumerables muestras de directores (Portabella, Antoni Padrós, Maenza, Arrieta...) emergentes en estos años, rechazaban sin miramientos el mercado. El resto, una multiplicidad de lo más variopinta, lo asumían con mayor o menor grado de exigencia o radicalidad. El parámetro común a todos no es sino la pobreza de medios que ponían en juego. De ahí que se acuñase el rótulo "cine pobre" como slogan-paraguas con el que darles cobijo común.

Fue Enrique Brasó, a la sazón crítico en la revista *Fotogramas*, quien, a finales de 1970[10], publicó el texto conocido como *Manifiesto del cine pobre*. Con él se quiso dar cuerpo de doctrina a ese conjunto de películas, cortos y algún que otro largo, que se habían producido de manera independiente. Era el modo más a mano de hacer de la necesidad virtud. También de otorgarle una pátina cultural alineándolo, mediante tan socorrido procedimiento, con otras experiencias foráneas cuyos ecos nos habían llegado: manifiesto de Oberhausen, manifiesto de los nuevos cineastas checoslovacos, manifiesto del *cinema novo* brasileño... etc. Su impulso lo obtuvo, como ya se ha dicho, tanto de los referentes que operaban como modelos —*Nouvelle Vague*, *underground* americano, nuevos cines latinoamericanos— como del deseo de profesionalizarse de una nueva generación cuyos miembros ya no podían contar con la EOC como vía de acceso institucionalizada, ya fuese porque no habían (habíamos) superado el examen de ingreso, o porque su cierre y sustitución por la Facultad de Ciencias de la Información lo impedía a corto plazo.

Hubo, naturalmente, un pionero que, como espontáneo en plaza suburbial, se había lanzado al ruedo de la dirección de películas sin temor ni expectativa: Adolfo Arrieta, cuyo cortometraje en 16 mm. *El crimen de la pirindola* (1965) se veía en público y en privado con fervor. Luego, muy poco tiempo después, Gonzalo Suárez, con su *Ditirambo vela por nosotros* (1966), vino a sumársele como ejemplo a seguir. Jaime Chávarri exhibía en los lugares más insólitos sus largometrajes rodados en super 8 mm., *Run, Blancanieves, run* (1967) y *Ginebra en los infiernos* (1969). Estas iniciativas perfilaron el paradigma en torno al que se desplegó el "cine pobre", o "cine artesanal", o "cine marginal", o "cine independiente", que de todas estas maneras se ha denominado, anomalías más o menos salvajes incluidas.

Innumerables cortometrajes no tardaron en aflorar. En Madrid y Barcelona, principalmente; pero también en otras ciudades: Santander y Valencia, seguidas a distancia por Bilbao y Zaragoza. Una multiplicidad de

[10] *Fotogramas*, nº 1153, noviembre, 1970.

***Estado de sitio* (Jaime Chávarri, 1971).**

propuestas que hicieron más archipiélago que escuela o movimiento. La gran mayoría sujetos, por supuesto, a la más estricta legalidad, es decir con autorización de la censura y obtención del correspondiente permiso de rodaje. Lo cual, dicho sea en honor a la verdad, no les sustrajo su carácter asilvestrado; el tono abrupto, a veces feísta, desde luego libérrimo, era la norma; aunque pronto se impusiera el esmero para obtener una buena "factura" que sirviese de "tarjeta de presentación" cara al mercado. Augusto M. Torres, Emilio Martínez-Lázaro, Antonio Gasset, Alfonso Ungría, Paulino Viota, Carlos Rodríguez Sanz, Segismundo Molist, Carles Mira, Francisco Llinás, Gonzalo Herralde, Manuel Gutiérrez Aragón, José Luis Guarner, José Luis García Sánchez, Gerardo García, Ricardo Franco, Antonio Drove, Ramón Font, Jaime Chávarri, José María Carreño, Fernando Colomo, Paco Betriu, Álvaro del Amo y Carles Benpar, son algunos de los que fueron sus directores[11].

Bastantes menos son los largometrajes que pueden citarse. De hecho, sólo estos: *La mano de madera* (1958), de Augusto M. Torres, siempre citado pero en verdad muy poco visto, *"mezcla de tres mediometrajes muy diferentes"*[12]; *El desastre de Anual* (1970), de Ricardo Franco; *Contactos* (1970), de Paulino Viota, y *El hombre oculto* (1970) de Alfonso Ungría. Pese a que na-

[11] Llinás, Francisco. *Cortometraje Independiente Español: 1969-1975, ed. Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao*. Colección Cuadernos, nº 3, Bilbao 1986.

[12] Martínez Torres, Augusto: *Las películas de mi vida*, ed. Espasa Calpe, S.A., Madrid, 2002, p. 233.

da les une —excepto su miserabilismo— en cuanto a planteamientos, cabe decir que sobre ellos, junto a los cortometrajes, se intentó establecer la plataforma susodicha del "cine pobre".

La explicitud del manifiesto deja meridianamente clara la finalidad que se perseguía y los medios a usar para su logro: *"Roer el máximo de protección, la doble cuota, los festivales (ya que imposibilitados de crear un sistema de exhibición en circuito paralelo, teniendo que pasar por el tubo, resulta purista y claramente incongruente rechazar la segunda parte —protección, subvenciones— de un sistema ante el que antes hay que tragar: censura, permisos, cartón de rodaje...), intentar colocar las películas como sea, dar la batalla de la distribución, sustituir el híbrido de la imposible fórmula mágica 'Calidad más Comercialidad' por el de un cine de autor 'importante' y prestigioso, rodar, rodar, rodar, HACER UN CINE POBRE como nuestra pobre realidad, hacer un cine español de verdad... o marcharnos todos a casita"*[13]. Las antípodas de Sitges. Un pragmatismo a prueba de bomba. O quizá no tanto. Porque su fragilidad se manifestó pronto, en Benálmadena.

Benalmádena 70: el juego de las máscaras

Lo sucedido en esta localidad malagueña fue tan anecdótico y esperpéntico que nadie pudo leerlo como suceso sintomáticamente premonitorio. Pero visto desde hoy, con la perspectiva que ofrece el paso del tiempo, bien puede otorgársele, quizá transcendiéndolo, esa cualidad.

Lo que allí aconteció puede ser resumido en pocas palabras. Habiendo sido creada el año anterior bajo la dirección de Luis Mamerto López-Tapia, la Segunda Edición de la Semana de Cine de Autor de Benalmádena se asumió como una plataforma idónea para el lanzamiento del nuevo cine de los jóvenes. Se quiso, en definitiva, convertir un evento concebido para promocionar internacionalmente una ciudad playera que quería ser tan conocida como Torremolinos, en una especie de "oasis cultural" con el que poder acceder al conocimiento de aquellas películas novedosas cuya presencia en los festivales establecidos no se producía y, a la vez, publicitar aquellas que, producidas entre nosotros, venían siendo albergadas bajo el epígrafe 'cine independiente', cuyo certificado de nacimiento y cédula de legitimidad habían sido otorgados en la revista *Nuestro Cine* dos años antes[14]. Una nueva generación de cineastas, que habían rodado, rodaban y rodarían sus cortometrajes y largometrajes, tendrían de este modo una vía con la que darse a conocer ampliamente, no sólo a través de proyecciones más o menos subrepticias. El proyecto parecía plausible. Sobraban energías. Existían apoyos. La prueba: la publicación del manifiesto coincidió con la celebración de la Semana de Benalmá-

[13] Pérez Merinero, Carlos y David. *Op. cit.*, p. 34.
[14] *Nuestro Cine*, nº 77-78, Noviembre-Diciembre, 1965.

dena entre los días 14 y 22 de noviembre. Se confiaba, por lo demás, en que la Administración aplicase un *laissez passer, laissez faire*, siempre y cuando no se armase demasiado alboroto.

Sin embargo, el alboroto se armó. Aunque no precisamente con el mismo timbre y tenor de la radical combatividad sitgista. Al contrario: se produjo por la grosera irrupción de lo inesperado, la sustitución de unas máscaras por otras. Desvelándose la insuficiencia del pragmatismo, además se corroboró *"la idea genial de Artaud: cuando el acontecimiento incide de forma súbita e imprevista en la asamblea o comunidad, no se autentifican las personas; más bien éstas se disuelven y es el teatro lo que nace"*[15].

El protagonista de la representación fue Ricardo Franco. No conforme con el reparto de premios, cambió su papel de aspirante a cineasta osado e innovador por el de izquierdista valeroso. Primero intentó recabar la unanimidad para que su película saliese máxima triunfadora. Y luego, cuando vio que esto ya no era posible, se atrincheró tras la máscara política *"levantando el puño derecho*[16]*, a lo* Black power*, en actitud desafiante"*[17]. Este gesto suscitó la contrarréplica en gestos de signo contrario, alzamiento del brazo derecho, con el acompañamiento musical de el 'Cara al sol', entre algunos de los presentes en la sala. Se armó así el susodicho alboroto. La policía intervino con la contundencia que la caracterizaba. Y hubo detenciones. La del autor del hecho, en primer lugar[18]. El llamado "cine pobre" quedó maltrecho. Y las diferentes "capillas" de la crítica enfrentadas entre sí. *"Aquello fue bochornoso. No por su final, sino por todas las tensiones previas que hubo entre diferentes bloques, entre gentes que se suponía que eran amigos, a propósito de los premios, tanto de cortos como de largos"*[19]. Se diría que lo acontecido en Benalmádena fue síntoma de lo que más adelante, ya en plena Transición y, posteriormente, en los años ochenta, iba a manifestarse a lo grande: la hipoteca de unas supuestas ideas de izquierdas a favor de los intereses personales, de la autoafirmación profesional.

De todos modos, es obligado añadir que en Benalmádena se proyectaron los dos largometrajes que mejor representan los extremos del llamado "cine pobre" o "cine independiente": *El desastre de Anual* y *Contactos*, una en la sección oficial, la otra en una proyección informativa, ya que había sido rechazada por el comité de selección. Decimos que representan los extremos porque vistas hoy puede afirmarse que la película de Franco es un intento de revitalización en cutre del sainete bronco, en la línea del Ferreri español o de algunas películas de Fernando Fernán-Gómez, pre-

---

[15] Trías, Eugenio. *Filosofía y Carnaval*, ed. Anagrama, Barcelona 1971, p. 106.
[16] Martínez Torres, Augusto. *Op. cit.* P. 243.
[17] Feito, Alvaro, *Cinestudio*, nº 92, diciembre 1970.
[18] Para mayor información se puede ver el artículo de Francisco Llinás en el nº 106 de *Nuestro Cine*, febrero 1971.
[19] Marías, Miguel, en: Tubau, Iván. *Crítica Cinematográfica Española: Bazin contra Aristarco: La gran controversia de los años sesenta*, ed. Publicaciones Editions Universitat de Barcelona, Barcelona 1983, p. 273.

***Tirarse al monte* (Alfonso Ungría, 1971).**

sentada como alegoría de una situación existencial claustrofóbica; y la de Viota exhibe una voluntad radical de vanguardia, no ya por abordar de un modo explícito el referente político de la lucha antifranquista, sino por hacerlo desde una formalización en la que se detectan influencias varias, desde los análisis propuestos por Noël Burch en su *Praxis del cine* hasta la fascinación por el cine de Straub-Huillet. En las dos quedan patentes el miserabilismo de su producción y la extrema penuria existencial de toda una época. Pero es en la película de Viota donde la asfixia bajo la dictadura encuentra su mostración no sólo a través del referente sino en la misma forma narrativa.

El caso de *El hombre oculto* (1970) es ligeramente distinto. Aunque precaria, su producción fue más convencional. Por otro lado, al ser seleccionada para el Festival de Venecia de 1970, y acogida por la crítica internacional con cálidos elogios, su reconocimiento fue mayor. Nada de todo ello le facilitó su estreno, que tuvo que ser impulsado por el propio productor, Mamerto López-Tapia, haciéndose también exhibidor. Pero, pese a todos los avatares, y acaso también porque abordaba un asunto por completo novedoso —los hombres que habían permanecido ocultos desde finales de la guerra civil— el resultado obtenido permitió a Alfonso Ungría rodar inmediatamente un segundo largometraje, *Tirarse al Monte* (1971), más libérrimo y radical.

***Habla mudita* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1973).**

Umbral de la Transición: 1973

Los años 1971 y 1972 ofrecieron una de las peores crisis del cine español. Al menos son un momento donde la crisis se hace clamor público, ya que los productores demandan con vehemencia la necesidad de la protección. Ésta, como ya se ha dicho, había sido puesta en cuarentena. El efecto más palmario no se contempla sin embargo en el total de producciones llevadas a cabo, sino en el número de películas realizadas con más ambiciones y riesgos frente a la taquilla. En tales circunstancias, el recurso a la coproducción se hace modo de supervivencia; así, el mismísimo Elías Querejeta participa en algunos títulos: *La letra escarlata* (Der Scharlachrote Buchstabe, 1972), de Wim Wenders, es el más conocido. Y son muy pocas las películas que se hace necesario citar: *Españolas en París* (1971), de Roberto Bodegas, que señala el inicio de la "tercera vía" (el *mesotes* aristotélico, como término medio entre los extremos, aplicado al cine), impulsada por José Luis Dibildos, y *El techo de cristal* (1971), de Eloy de la Iglesia, cada una en su registro, merecen tenerse en cuenta. Pero —dejando aparte *Umbracle* (1971) de P. Portabella—, el gran éxito de la coyuntura fue sin duda *Mi querida señorita* (1971), de Jaime de Armiñán, con producción y colaboración como guionista de José Luis Borau. En una época de peregrinaciones vergonzantes a tierras francesas —Andorra, Biarritz, Perpignan— con las que los aficionados españoles satisfacían su hambre de cine, *Mi querida señorita* supuso un consuelo y una esperanza; cuando menos,

***Los viajes escolares* (Jaime Chávarri, 1974).**

había sorteado con aplomo los rigores de la censura y planteaba por primera vez un tema de actualidad: el cambio de sexo. Algunos debemos reconocer que al ponerle pegas a esta notable película lo hacíamos un tanto cegados por *"demandas rupturistas"*, muy propias del momento[20].

El año 1973 señaló, no obstante, un punto de inflexión ineludible. Un conjunto de sucesos de diversa índole permiten considerarlo la frontera entre un antes y un después, ya sea desde el punto de vista cultural, social o político. Citaremos sólo los más destacados.

Desde un punto de vista estrictamente cinematográfico, es el año en el que ven la luz unas cuantas películas de indudable interés, sin paliativos: *Habla mudita*, el debut en el largometraje de Manuel Gutiérrez Aragón; *Queridísimos verdugos*, el sugerente documental de Basilio Martín Patino; *Hay que matar a B*, de José Luis Borau, un *thriller* con trasfondo político; y *Los viajes escolares*, personal película de Jaime Chávarri, realizada después de sus propuestas en el cortometraje y los largos en super 8mm.; y, por último, *Ana y los lobos*, de Carlos Saura.

Pero sobre todo es el año de *El espíritu de la colmena*, la magnífica película de Víctor Erice, magistral cristalización de realismo, historia y poesía con la que el cine español alcanza su cota más alta de modernidad e individuación estética. Los ríos de tinta que sobre esta obra maestra han corrido nos eximen de añadir aquí alguna palabra que pretenda ir más allá del

[20] *Cine para leer: 1972. Historia crítica de un año de cine*, ed. Razón y Fe, Madrid 1973, pp. 149-160.

mayor reconocimiento y la más completa admiración. Es una desgracia para nuestro cine que la vía que señala no pueda encontrar más amplios desarrollos.

En el territorio de la crítica, un hecho merece ser destacado. Como es sabido las revistas especializadas *Film Ideal* y *Nuestro Cine* habían dejado de publicarse. A su vez, *Cinestudio* agonizaba para desaparecer también en 1974. Por su parte, *Dirigido por...*, recién surgida en Barcelona, todavía estaba centrada en publicar breves monografías sobre directores. Puede afirmarse que la penuria reinante en este campo era, pues, total. Más fue en este desierto donde apareció un texto inesperado: *Cine español: algunos materiales por derribo*, de Carlos y David Pérez Merinero[21]. En él no sólo se analizaban las razones de la crisis, sino que se cuestionaban sin tapujos las diferentes respuestas que se le habían dado. Supuso, en sus líneas generales, un notable revulsivo. Frente a los hombres que protagonizaron el NCE se reivindicaba, acaso por primera vez, a cineastas como Edgar Neville, Marco Ferreri y Fernando Fernán-Gómez[22], cuya exaltación no tardaría en consagrarse. Y además es el texto que está en el origen de la formación del colectivo 'Marta Hernández', creado en Madrid a finales de 1973, cuyas intervenciones en los semanarios de la época, *Doblón*, *Cambio 16*, *Posible*, y otros, se hicieron notar rápidamente, suscitando más de una polémica. En Barcelona surgiría poco después F. Creixells, un colectivo con similares supuestos ideológico-políticos y que se expresó principalmente en *Destino* y *Tele/expres*. En ellos está el embrión de las revistas *La Mirada* y *Contracampo*, creadas años más tarde y que intentarían emular entre nosotros *"la teorización de la crítica"*[23] efectuada a lo largo de la década de los años sesenta y principios de los setenta en Francia.

Por último, 1973 es un año políticamente decisivo. En el mes de junio, el almirante Carrero Blanco fue elevado a la presidencia del gobierno. Seis meses más tarde voló por los aires dentro de su automóvil. Su desaparición rompía la expectativa de la continuidad política del régimen. *"No hay mal que por bien no venga"*, se dice que fueron las palabras con las que lo enterró Franco[24]. A las contundentes movilizaciones sociales, la dictadura respondía, en noviembre de este mismo año, con el acta de acusación contra el joven anarquista Salvador Puig Antich, cuya condena a muerte habría de llevarse a cabo mediante garrote vil a principios de marzo de 1974. Pocos días antes, Carlos Arias Navarro, sucesor en el cargo de Carrero Blanco, había señalado el comienzo de "la era de la participación" con el llamado "espíritu del 12 de febrero". Con todo atado y bien atado, se abría la etapa hacia la transición política. Referirnos a ésta sería ya otra historia.

---

[21] Ibídem nota 3.
[22] Ibídem nota 3.
[23] Nos servimos aquí de la denominación sugerida por Jean-Louis Comolli y Jean Narboni en *Cahiers du Cinèma* nº 216, Oct. 1969.
[24] E. Garcés, Joan: *Soberanos e Intervenidos*, Edit. Siglo XXI. Segunda Edición, febrero 2000, Madrid, pág. 165.

Epílogo:
¿Qué fue de los "nuevos cines" españoles?
La trayectoria posterior de sus protagonistas

Francesc Villalonga

La destitución, en noviembre de 1967, de José María García Escudero como director general de cinematografía, marca el principio del fin del Nuevo Cine Español (NCE). La caída del principal impulsor del movimiento, su sustitución por Carlos Robles Piquer, y algunos síntomas de que el régimen estaba dispuesto a dar sus últimos coletazos a todos los niveles para intentar preservar su integridad y continuidad, precipitaron que el NCE como movimiento quedara prácticamente en una vía muerta. Como señala Casimiro Torreiro, "*la operación reformista llevada a cabo por García Escudero fracasó por las mismas razones estructurales que llevaron a la quiebra de todo el edificio aperturista: por el recrudecimiento de la oposición al régimen y por el temor de los sectores más conservadores del aparato de Estado, cuya única respuesta consistió en un recrudecimiento represor. Pero no cabe duda de que también existieron razones poderosas que minaron su prestigio y cuyo origen fue el fracaso de algunas de las medidas puestas en pie por el director general*"[1].

Era el punto final a cinco años intensos de una de las iniciativas más innovadoras y remarcables del estricto y limitado panorama cinematográfico de la época franquista. La Escuela de Barcelona (EB) se extinguiría casi en paralelo al NCE, aunque mantendría su actividad hasta 1970. De hecho, la desaparición del NCE como tal no se produce de una forma fulminante, sino que a lo largo de 1968 e incluso 1969, a algunos proyectos que acaban viendo la luz en forma de película hay que buscarles su origen unos años antes, cuando el NCE estaba aún en su apogeo. Es el caso, por ejemplo, de *Los desafíos* (1969), el film de episodios de Víctor Erice, José Luis Egea y Claudio Guerín, que hay que situar claramente dentro de lo que podríamos denominar *epílogo del NCE*. Algunas ideas, guiones o proyectos que se incubaron en la EOC no llegarán nunca a materializarse o, en algunos casos, acabarán concretándose muchos años más tarde, con lo que la influencia de todo lo que significó el NCE no se extingue con su desaparición oficial en 1967, sino que se extiende mucho más allá, y para

[1] Gubern, R. [*et al.*]. *Historia del cine español*, ed. Cátedra, Madrid 1995.

Los desafíos **(Episodio 1. Claudio Guerín, 1969).**

muchas generaciones de realizadores, se convierte en un importante referente creativo.

En fin, la extinción formal del movimiento no significa que quienes lo integraron de forma más directa dejasen de hacer cine. La evolución posterior de los directores del NCE y también de la EB ofrece un panorama de gran diversidad que se prolonga, en muchos casos, hasta nuestros días: algunos de aquellos directores continúan en activo y se mantienen como referentes importantes del cine español actual. Sin embargo, no todos los protagonistas del NCE consiguieron notoriedad, ni las garantías de una carrera cinematográfica sólida, continuada y libre de obstáculos. Es más, muchos tuvieron dificultades para adaptarse a la nueva situación sin el paraguas protector del entramado creado por García Escudero y fundamentado en la EOC y en los parámetros marcados por la Dirección General de Cinematografía. Así, otros directores del NCE prácticamente desaparecieron del mundo del cine, muchos tuvieron trayectorias muy irregulares y con resultados escasos, algunos encontraron su refugio en la televisión (esporádicamente o con mayor continuidad), unos cuantos se centraron en otros ámbitos —no necesariamente artísticos— sin romper del todo su relación con el cine, y unos pocos mantuvieron su carácter de francotiradores, ya sea desde la práctica clandestinidad o marginalidad de sus propuestas, o desde un espíritu irreductible y combativo, que les ha situado como autores creativos capaces de mantener una gran coherencia y un elevado nivel de autoexigencia.

En su estudio sobre el cine español post NCE y hasta principios de los noventa, José E. Monterde apunta algunas reflexiones al respecto: "*mucho más importante ha sido la variada presencia de los antiguos exponentes del llamado "nuevo cine español", no sólo por su contribución personal al cine postfranquista, sino porque lo que llamaríamos la "ideología" del movimiento ha pervivido sustancialmente en el enfoque bajo el que se ha desarrollado mayoritariamente el reciente cine español. La suerte de aquellos cineastas en estos años ha sido diversa, puesto que en algún caso podríamos hablar de su simple desaparición de nuestras pantallas —caso de Julio Diamante y Jesús Fernández Santos— o de su sometimiento a un proceso de aguda degradación de su valor autoral, como precio de su continuidad profesional*"[2]. ¿Qué ha sido, pues, de los integrantes de la generación del NCE? ¿Cuáles han sido sus trayectorias? ¿Qué cineastas se han mantenido en activo y cual ha sido su evolución? ¿Qué fue de los ideólogos e impulsores de la EB? A éstas y otras preguntas intentaremos responder en este capítulo-epílogo que sitúa a los protagonistas en su evolución y situación posterior.

Como decíamos, únicamente una parte de los cineastas adscritos al NCE y a la EB han logrado mantener una carrera cinematográfica sólida, con continuidad en sus proyectos y que, en la mayoría de casos, les ha llevado a permanecer aún en activo a principios del siglo XXI. Muchos de estos cineastas lo han hecho con una trayectoria desarrollada básicamente dentro de la industria, rodando con una cierta regularidad y combinando proyectos más personales con productos de vocación comercial cuando no films de encargo. Uno de los casos más emblemáticos de este perfil es el de Mario Camus. Director de *Los farsantes* (1963) y *Young Sánchez* (1963), la trayectoria de Camus después del NCE combina sus esporádicas pero significativas colaboraciones como guionista —con especial mención a los tres títulos en los que trabaja con Pilar Miró, *Werther* (1986), *Beltenebros* (1991) y *El pájaro de la felicidad* (1993)—, sus incursiones en el mundo de la televisión —donde colabora en series como *Los camioneros* o *Curro Jiménez*, pero donde también dirige ambiciosas adaptaciones literarias como *Fortunata y Jacinta* (1979) o *La forja de un rebelde* (1988)—, para centrarse básicamente en su trayectoria como realizador que le lleva a dirigir cerca de 20 películas. Su experiencia como director y su alto nivel de profesionalidad hacen de Camus un valor apetecible para la industria que le permite encarar con éxito todo tipo de proyectos. Sus primeras películas después del NCE son films al servicio de algunas estrellas de la canción, como *Digan lo que digan* (1968), con Raphael, o *Esa mujer* (1969), con Sara Montiel como estrella. Más tarde, durante los años setenta, Camus ofreció dos obras plenas de sensibilidad, *Los pájaros de Baden Baden* (1974), de nuevo según Aldecoa, y *Los días del pasado* (1977), para luego centrarse en adaptaciones literarias de prestigio, como *La colmena* (1982), adaptan-

[2] Monterde, José Enrique. *Veinte años de cine español: (1973-1992): un cine bajo la paradoja*, Paidós, Barcelona 1993.

***Carmen* (Vicente Aranda, 2003).**

do a Camilo J.Cela, *Los santos inocentes* (1984), a Miguel Delibes, o *La casa de Bernarda Alba* (1987), a Federico G. Lorca. Con las dos primeras consigue, además, importantes premios en los festivales de Berlín y Cannes respectivamente. Ello le permite explorar una vía cinematográfica más personal, de obras de cámara, que se inicia con *La vieja música* (1985) y sigue en algunas de sus películas de los años noventa como *Después del* sueño (1993), *Sombras en una* batalla (1994) y El *color de las nubes* (1997). Sin embargo, Camus intercala estos títulos con productos de encargo que resultan sonoros fracasos comerciales y artísticos, como *El coyote* (1998) y *La ciudad de los prodigios* (1999). Su último título como director, *La playa de los galgos* (2002) sigue apuntando la voluntad del autor por seguir buceando en un cine más intimista y ambicioso artísticamente pero que no se aleja de los cauces de la industria.

La trayectoria de Vicente Aranda, director de uno de los títulos clave de la EB, *Fata Morgana* (1965), presenta numerosos puntos en común con la de Mario Camus. También podemos situar a Vicente Aranda entre la nómina de directores que se ha situado fundamentalmente dentro de la industria —con mayores posibilidades de comercialidad que Camus—, aunque sin renunciar a desarrollar una filmografía sólida, en el caso de Aranda más centrada en explorar el cine de género, pero con capacidad para construir un estilo y universo personales. La trayectoria de Vicente, con alrededor de veinte títulos como realizador desde el final de la EB, presenta algunas incursiones en la televisión —como la serie *Los jinetes del alba* (1990)— y las adaptaciones literarias de novelas de éxito son también piezas fundamentales en su filmografia: desde *best-sellers* como *La muchacha de las bragas de o*ro (1979) a *La pasión turca* (1994), de Juan Marsé y Antonio Gala respectivamente, pasando por *Tiempo de silencio* (1986), de Luis Martín Santos, o *Si te dicen que caí* (1989), del mismo Marsé. Igual que Camus, acostumbra a ser guionista de la mayoría de películas que dirige. Su consagración como director le llega con *Amantes* (1991), uno de sus mejores trabajos, con el que logra el Goya a la mejor película. En los últimos años, su interés por las historias pasionales, los retratos sórdidos y los personajes desesperanzados ha dejado paso a películas con mayor

***Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1988).**

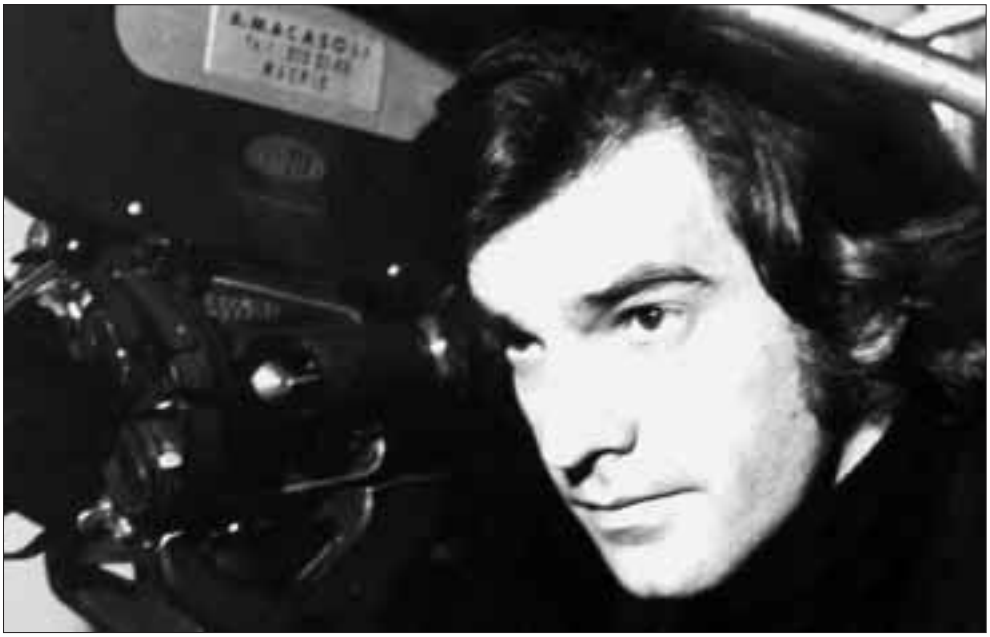
vocación histórica, como *Libertarias* (1996), sobre la guerra civil, *Juana la Loca* (2001), su mayor éxito de público, sobre uno de los más controvertidos personajes de nuestra historia, o *Carmen* (2003), su última película, sobre el inmortal personaje de Prospero Merimée. Pese a los altibajos de su trayectoria, a sus casi ochenta años, Aranda sigue siendo uno de los directores más respetados del panorama del cine español, y uno de los que mejor han adaptado su estilo a los vaivenes de la producción nacional a lo largo de las últimas cuatro décadas.

Gonzalo Suárez es otro de los directores que consigue una notable continuidad en su trayectoria cinematográfica. Periodista, escritor, poseedor de una vasta cultura, la filmografía de Gonzalo Suárez arranca del terreno vanguardista con *Ditirambo* (1967), uno de los títulos esenciales de la última época de la EB, y se extiende hasta la actualidad. Su mayor mérito radica en haber sabido mantener en paralelo una notable carrera como director con un perfil de escritor de prestigio. Al contrario que otros compañeros de generación, que como veremos más adelante, sitúan el cine en un segundo plano y se centran en otras actividades intelectuales o profesionales —como Ricardo Bofill en la arquitectura, Jesús Fernández Santos en la literatura, Pere Portabella en la política o Luís Enrique Torán en la docencia universitaria—, Gonzalo Suárez desarrolla esa doble faceta a la que nos referíamos con admirable pasión. Su exploración sobre los mitos literarios —en *Remando al viento* (1988), *Don Juan en los infiernos* (1991) y *Mi nombre es sombra* (1996)— y su interés por las relaciones entre imagen

Juguetes rotos **(Manuel Summers, 1966).**

y palabra —sobre todo en *Epílogo* (1983), quizás su película más elogiada—, tienden puentes de encuentro entre ambas actividades. Al igual que Camus y Aranda, en una característica que es común a muchos de los protagonistas del NCE y la EB, Gonzalo Suárez también tuvo una recordada incursión en la televisión como director de *Los pazos de Ulloa* (1986). Sus última película, *El portero* (2000), se aparta significativamente de los temas mencionados y parece abrir nuevos perfiles de interés en su carrera como realizador.

Entre los directores del NCE que desarrollan una notable filmografía, también mayoritariamente dentro de la industria, aunque con mayores altibajos y sin la cantidad ni calidad de los tres autores ya analizados, cabría situar a Manolo Summers y Pedro Olea. El caso de Summers es uno de los que presenta unas diferencias más significativas si analizamos sus películas dentro del movimiento cinematográfico que nos ocupa y su trayectoria posterior. La trilogía que forman *Del rosa al amarillo* (1963), *La niña de luto* (1964) y *Juguetes rotos* (1966) es una de las más elogiadas por la crítica. Sin embargo, su evolución posterior nunca estuvo a la altura de las expectativas y las posibilidades que sin duda muchos pusieron en él. Una vez cerrada la etapa del NCE, el cine de Summers deriva rápidamente hacia propuestas mucho menos ambiciosas artísticamente y sus intereses se centran en temáticas como la adolescencia, el sexo y el humor. Títulos destacados como *Adiós, cigüeña, adiós* (1971), *¡Ya soy mujer!* (1975) o la serie de películas filmadas con cámara oculta que se inicia con *To er mundo é güeno* (1982), se



Pedro Olea.

encuentran entre lo más significativo de esta etapa. La filmografia de Summers se cierra prácticamente con *Sufre, mamón* (1987)[3], película rodada a mayor gloria del grupo musical juvenil Hombres G, liderado por su hijo David. Manolo Summers murió en Sevilla en junio de 1993.

Pedro Olea es uno de los miembros de la generación del NCE que también se mantienen aún en activo. Su reciente *Tiempo de tormenta* (2003) es el último eslabón de una extensa filmografía de más de quince títulos desarrollada con numerosos altibajos que quizás le han hurtado un prestigio autoral del que sólo ha gozado de forma intermitente. Autor de esforzadas adaptaciones literarias como *El bosque del lobo* (1971), quizás una de sus mejores obras, *Tormento* (1974), según la novela de Benito Pérez Galdós, o *El maestro de esgrima* (1992), adaptación del éxito literario de Arturo Pérez Reverte, Olea regresó a mediados de los ochenta a su País Vasco natal, donde se unió a otros directores como Imanol Uribe o Montxo Armendáriz. De esta etapa destacan títulos como *Akelarre* (1983) o *Bandera negra* (1986), aunque los resultados son bastante escasos y Olea regresa a Madrid con un cierto desánimo. A partir de este momento su filmografía es muy desigual e incluye títulos tan diversos como la mencionada *El maestro de esgrima*, *El día que nací yo* (1991), un sonrojante vehículo de lucimiento para la tonadillera Isabel Pantoja, o *Más allá del jardín* (1997), una fallida adaptación de una novela de Antonio Gala. Ninguna de ellas al-

[3] Después rodará todavía un último título: *Suéltate el pelo* (1988).

***El jardín de las delicias* (Carlos Saura, 1970).**

canzará la valía que la crítica otorgara a *Pim, pam, pum... fuego* (1975) y, en menor medida, a *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978).

Mientras la mayor parte de realizadores del NCE que desarrollan una carrera sólida lo hacen fundamentalmente en clave interna y sus películas tienen poca repercusión fuera de España, para dos de ellos, Carlos Saura y Víctor Erice, el prestigio internacional les acompañará durante buena parte de su carrera y se convierten en nombres fundamentales para numerosos festivales internacionales. Especialmente admirados y apreciados en Francia, donde mantienen una excelente relación con el Festival de Cannes, en el que presentarán algunos de sus trabajos, la obra de Saura y Erice es la punta de lanza del cine español en el extranjero, en un período en el que se produce un cierto vacío entre la admiración por el viejo maestro Luís Buñuel, y la llegada de las nuevas generaciones de los Almodóvar, Medem, Amenábar...

La filmografía de Carlos Saura goza de la misma continuidad y solidez que la de los citados Aranda, Camus o Suárez, y en determinados aspectos es aún mucho más prolífico. Su prestigio internacional se construye básicamente en la etapa post-NCE[4], cuando sus películas, la metáfora que se esconde en ellas, se convierten en un termómetro para los especialistas

[4] Resulta inevitable y casi ocioso recordar —entre otros— títulos como *El jardín de las* delicias (1970), *Ana y los lobos* (1972), *La prima Angélica* (1973), *Cría cuervos* (1975), *Mamá cumple 100 años* (1979), *Deprisa, deprisa* (1980), *El Dorado* (1988), *¡Ay, Carmela!* (1990), *Flamenco* (1995), *Tango* (1998), etc.

Víctor Erice y Antonio López durante el rodaje de *El sol del membrillo.*

y espectadores de otros países, sobre todo europeos, para calibrar los síntomas de cambio, los aires de renovación que estaban a punto de llegar a España. El reconocimiento que logra Saura durante estos años le acompañará prácticamente durante el resto de su filmografía, incluso en su última etapa, cuando los resultados de sus películas han sido mucho más irregulares. Las apariciones de Saura en Cannes con *Carmen* (1983) o *Tango* (1998) son auténticos homenajes a un autor fundamental para entender, de puertas afuera, los últimos años del franquismo y la transición a la democracia.

La inesperada irrupción de la maravillosa *El espíritu de la colmena* (1973) situó a Victor Erice, en su primer incursión en la dirección —con el precedente de su episodio de *Los desafíos* (1969), junto al malogrado Claudio Guerín y José Luis Egea—, como una esperanza y una realidad del cine español. Sin embargo, este fulgurante descubrimiento, que adquiere además una dimensión mayor al convertirse en un título también admirado fuera de nuestras fronteras, hace que Erice, de meticulosa y obsesiva perfección en el trabajo, tarde diez años más en dirigir su segunda película. Refugiándose en el mundo de los spots publicitarios, su nueva colaboración con el productor Elías Querejeta, en *El sur* (1983), sufrirá diversos problemas y desencuentros que darán lugar a un film inacabado pero que pese a ello mantendrá intacto e incluso acrecentará el prestigio de Erice. Sin embargo, volverán a pasar casi diez años hasta que su siguiente proyecto vea la luz: *El sol del membrillo* (1992), que obtiene un gran éxito en el

Festival de Cannes, y logra además el Premio del Jurado y el de la crítica internacional (FIPRESCI).

Durante los años noventa trabaja en la adaptación de la novela de Juan Marsé *El embrujo de Shangai*, que no llega a cristalizar por las diferencias con el productor Andrés Vicente Gómez en la materialización del proyecto. Todo ello provoca un agrio enfrentamiento que acaba con la salida de Erice y con el encargo a Fernando Trueba para dirigir la película. Pese a quedar anímicamente afectado por la polémica que envuelve el caso, Erice consigue publicar su proyecto de guión que muestra las diferencias de su visión de la historia respecto a la que acaba rodando Trueba, la cual acaba siendo un sonoro fracaso comercial. Poco después, Victor Erice participa en uno de los episodios que componen *Ten Minutes Older* (2002), un proyecto internacional que reúne a cineastas tan diversos como Wim Wenders o Jim Jarmusch para que reflexionen sobre el paso del tiempo. El episodio de Erice, *Alumbramiento,* es unánimemente elogiado y se convierte en una nueva muestra de su capacidad creativa, de su sensibilidad y poética visual. Los muchas veces incomprensibles derroteros de la distribución han hecho que la película permanezca inédita en nuestro país, hurtando a los espectadores españoles la posibilidad de acercarse a la, hasta el momento, última muestra de genialidad de uno de los directores fundamentales nacidos al albor del NCE.

No todos los miembros de la generación del NCE tienen la posibilidad, por muy diversas razones, de gozar de la continuidad en su trabajo de los Camus, Aranda, Suárez u Olea. Algunos autores se ven abocados a rodar títulos esporádicos o desvían su atención profesional hacia otros terrenos. Antxon Eceiza mantiene una extraordinaria vitalidad creativa bajo los postulados del NCE, dirigiendo cuatro películas, colaborando con uno de los productores clave del cine español, Elías Querejeta, y mostrándose como uno de los directores paradigmáticos del movimiento. Su posterior exilio a México, debido básicamente a razones políticas, trunca una carrera prometedora. Pese a que vuelve a España poco después de la restauración democrática (tras rodar fuera *Mina, viento de libertad*, en 1976, y *Complot mongol*, en 1977), únicamente rodará dos películas más como director,

Días de humo (1989) y *Felicidades Tovarich* (1995). Su actividad profesional va asociada durante esta etapa a la televisión vasca y al Festival de San Sebastián, habiendo formado parte de su comité organizador.

En una situación parecida se encuentra Francisco Regueiro. El autor de *El buen amor* (1963), otro de los títulos clave del NCE, tiene dificultades para desarrollar una filmografía con mayor continuidad debido a diversos problemas de producción y algunos fracasos comerciales. Las dificultades por las que atraviesa con *Carta de amor de un asesino* (1972), y la escasa repercusión que alcanza con *Duerme, duerme, mi amor* (1974) y con *Las bodas de Blanca* (1975) le impiden volver a rodar hasta diez años después. Fruto de su colaboración con el crítico y guionista Ángel Fernández-Santos, la trilogía formada por *Padre nuestro* (1985), *Diario de invierno* (1988) y *Madregilda* (1993), le devuelven parcialmente un moderado éxito y un reconocimiento que quizás pudo haber obtenido mucho antes.

Director de *La tía tula* (1964), película fundamental del NCE, Miguel Picazo es uno de los directores menos prolíficos de la generación pero a la vez más respetados y referencia de otros profesionales. Sus cinco films como director están rodeados de dificultades de financiación, problemas con los productores y fracasos comerciales que obligan a Picazo a refugiarse en la pecunia pantalla. En TVE dirigirá episodios de series como *Crónicas de un pueblo*, *Paisaje con figuras*, y en 1982, la *Sonata de primavera* de la serie basada en las sonatas de Valle Inclán. Actor esporádico en películas como *Tesis* (1996), de Alejandro Amenábar, o *99.9* (1997), de Agustí Villaronga, Miguel Picazo rueda a mediados de los años ochenta *Extramuros* (1985), su última película, antes que la Academia del Cine le conceda en 1996 un Goya honorífico a su contribución, pese a las dificultades e imponderables, al cine español.

La etapa de Miguel Picazo en la televisión es una de las más estables de los realizadores del NCE que se trasladan a la pequeña pantalla. Para algunos de ellos, como para el propio Picazo, Angelino Fons o Julio Diamante, la televisión surge como una interesante alternativa a las dificultades que encuentran para el desarrollo de una carrera cinematográfica estable. En otros, como Camus, Aranda o Gonzalo Suárez, la televisión es un buen espacio donde desarrollar proyectos complementarios a los cinematográficos y que casi siempre se sitúan en el terreno de las adaptaciones literarias. Pero sin duda, para quién la televisión se convierte en un medio fundamental a la hora de construir una brillante trayectoria profesional es para Antonio Mercero. Convertido rápidamente en uno de los profesionales con mayor prestigio en el medio —sobre todo gracias al premio Emmy que logra con la mítica *La cabina* (1972), todo un hito en la televisión de este país—, al finalizar la etapa del NCE, Mercero dedica la mayor parte de sus esfuerzos a la pequeña pantalla, mientras desarrolla pausadamente una carrera cinematográfica que, al contrario que para sus compañeros de generación, es complementaria a la televisiva. Su contribución a la popularización del medio tiene mucho que ver con un trabajo

de gran profesionalidad y una admirable capacidad para conectar con el público a través de diversas generaciones de telespectadores. Sus series *Verano azul* (1981) y *Turno de oficio* (1985), en TVE, y *Farmacia de guardia,* en Antena 3, se convierten en auténticos fenómenos de audiencia que dan a Mercero una gran autonomía y capacidad de maniobra. Homenajeado recientemente por la Academia de la Televisión, el *sello Mercero* es un punto de referencia para muchos profesionales del medio televisivo. Su trayectoria cinematográfica, al contrario, nunca ha tenido una acogida tan entusiasta por parte de los espectadores como sus series televisivas. Aún inédito su último trabajo, *Planta 4ª* (2003), sus títulos más destacados son *La guerra de papá* (1977), en la que descubrió al actor infantil Lolo García; *Espérame en el cielo* (1987), una comedia construida a partir del personaje de un doble de Franco; *Don Juan mi querido fantasma* (1990), una particular versión del mítico personaje; y *La hora de los valientes* (1998), una competente película sobre la Guerra Civil.

Mientras, como hemos visto, Antonio Mercero y, en menor medida, otros miembros de la generación del NCE encontraban acomodo en la televisión, un grupo de ellos decidió centrar sus actividades en otras disciplinas o ámbitos profesionales. Pese a que en general no pierden del todo el contacto con el mundo del cine o mantienen una relación indirecta, nombres tan importantes para el NCE y la EB como Jesús Fernández Santos, Luis Enrique Torán, Ricardo Bofill o Pere Portabella, incluso Jacinto Esteva, buscarán alternativas al cine para desarrollar su trayectoria artístico-profesional. Así, Jesús Fernández Santos se centra en su perfil literario y se convierte en uno de los más brillantes escritores de su generación. Obtiene el premio Nadal en 1971 con *El libro de la memoria de las cosas*, colabora asiduamente en diversas revistas y medios de comunicación, e incluso ejerce la crítica cinematográfica durante algunos años en el diario *El País*. Asimismo, Fernández Santos logra un merecido prestigio como documentalista gracias a su extensa serie de documentales, producidos primero para el NO-DO y más tarde para TVE, sobre personajes y temas de la cultura española. Pese a su alejamiento del medio cinematográfico, la relación con sus compañeros de generación no desaparece del todo, y colabora esporádicamente como guionista, destacando sus trabajos para Miguel Picazo, en *Extramuros* (1985), y Vicente Aranda en la miniserie *Los jinetes del alba* (1990).

Luis Enrique Torán, fallecido a principios de 2003, se convertirá en un auténtico referente para algunos de los más destacados directores de fotografía del cine español contemporáneo. Torán es el responsable de la fotografía de algunos de los títulos esenciales del NCE, y su progresiva inmersión en la docencia universitaria no le impide continuar siendo un referente clave. Al contrario, desde su trabajo como profesor de la Escuela Oficial de Cinematografía y como catedrático emérito de la Universidad Complutense de Madrid, su magisterio recorre varias generaciones en sus más de veinticinco años como docente. Además, colabora en numerosas revistas académicas y es autor de abundante bibliografía sobre tecnología

Pont de Varsovia **(Pere Portabella, 1989)**

audiovisual, imagen y análisis cinematográfico. Torán no es el único miembro del NCE que desarrolla una actividad docente en la universidad, pero sí quien se dedica más intensamente a ello.

Dos de los más destacados afines a la Escuela de Barcelona, Ricardo Bofill y Pere Portabella, también se abren camino en ámbitos profesionales relativamente alejados del cine. Bofill realiza una fulgurante carrera que le convierte en uno de los más prestigiosos y solicitados arquitectos españoles. Su dominio del espacio y sus rompedores diseños hacen de él una figura esencial que sitúa la arquitectura española, al lado de otras figuras como Santiago Calatrava o Rafael Moneo, en el primer plano internacional. También Pere Portabella dedica buena parte de sus esfuerzos a una enérgica trayectoria como activista y político. Figura clave de los movimientos de protesta del tardo-franquismo, impulsor de algunas de las plataformas cívicas que reclamaban el fin de la dictadura, Portabella fue uno de los fundadores de la "Assamblea de Catalunya" (1971-1977), senador en el primer parlamento democrático tras la muerte de Franco, muy próximo al PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya) y uno de los muchos intelectuales que tomó partido abiertamente por la ideología comunista cuando los partidos que la defendían todavía estaban relegados a la clandestinidad.

Con la llegada de la restauración democrática, Pere Portabella mantuvo sus lazos con la política, aunque de forma menos activa y, a diferencia de Ricard Bofill, volvió esporádicamente al cine como director y produc-

tor. Su famoso *suquet* veraniego se convierte en una cita imprescindible, en punto de encuentro durante los años ochenta y noventa para toda la intelectualidad y la clase política catalana. Su última película, *Pont de Varsovia* (1989), es seleccionada para la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes. Es un film coherente con el espíritu vanguardista de sus películas de finales de los sesenta y principios de los setenta, artísticamente exigente y de gran libertad creativa. Sin embargo, es recibido de una forma un tanto fría tanto por el público como por la crítica. Quizás está tibia acogida hace que Portabella no haya decidido volver a ponerse detrás de la cámara. En 1997, en su faceta de productor, colabora con José Luís Guerín en *Tren de sombras*, una apasionante investigación del director barcelonés sobre la fugacidad de las imágenes y la relatividad de su manifestación visual.

Difícilmente clasificable, el caso de Jacinto Esteva se aparta de la mayoría de parámetros establecidos. Figura esencial de la EB, no sólo por ser el director —junto a Joaquim Jordà— de un título tan importante como *Dante no es únicamente severo* (1967), sino sobre todo por su papel de agitador, de personaje imprevisible, de auténtico motor creativo, Esteva manifestó siempre un inconformismo y una voluntad rupturista que le llevaron a las antípodas de cualquier estigma de convencionalidad. A partir de 1972 prácticamente se aleja del mundo del cine, se interesa por diversas manifestaciones artísticas y, en su intento de romper con el pasado, inicia un periplo por diversos países africanos como la República Centroafricana o Mozambique. En sus últimos años, antes de su fallecimiento en 1985, sigue buceando por el arte, sus relaciones con la cultura, aunque sin poder parar un proceso degenerativo y autodestructivo. Su vida al límite queda perfectamente sintetizada en este fragmento de la imprescindible monografía escrita por Esteve Riambau y Casimiro Torreiro sobre la Escuela de Barcelona: *"Esteva era la reencarnación de Peter Pan, el niño que no quería crecer y pretendía llevarse a sus amigos a la isla de la fantasía. Inicialmente, este lugar mágico fue Ibiza o Formentera. Después se llamó Escuela de Barcelona y, posteriormente, fueron diversas regiones de África. Al no encontrarlo en ningún espacio geográfico concreto, Esteva regresó a Barcelona para, como un nuevo Dante que ha había perdido toda severidad, emprender un definitivo descenso a otros infiernos a través del alcohol y el juego"*[5].

A la búsqueda de ese lugar ideal, Jacinto Esteva desarrolló una trayectoria polémica, sin lugar para la indiferencia, y en la que en ningún momento tuvo su más mínimo espacio cualquier guiño a lo convencional. Su alejamiento de cualquier referencia comercial, su negativa frontal a situarse bajo el paraguas del *establishment*, le sitúan en un terreno muy cercano a otros francotiradores irrenunciables de la generación del NCE y la EB. Mientras algunos compañeros se consolidaban como directores dentro de

[5] Riambau, esteve / Torreiro, Casimiro. *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*, ed. Anagrama, Barcelona 1999, p. 362.

Del amor y otras soledades **(Basilio M. Patino, 1969).**

la industria o en la pequeña pantalla, otros no conseguían encontrar su sitio en un marco progresivamente cambiante, y unos cuantos, como ya hemos visto, se centraban en otras y muy diversas actividades profesionales, unos pocos mantenían de forma admirable sus postulados creativos aún a expensas de tener que trabajar semi-clandestinamente o de situarse muy cerca de la marginalidad. Directores como Patino, Nunes, Jordà o el mismo Esteva hicieron bandera de su libertad creativa, no quisieron renunciar a sus proyectos artísticos pese a que los nuevos tiempos no facilitaban un terreno abonado para ello. Su actitud fue elogiada por algunos y criticada por otros. Para los primeros, mantenerse fieles a sus principios, no querer ser engullidos por una industria tendente a la uniformización era una admirable muestra de coherencia interna digna del mayor elogio. Para los segundos, los francotiradores irreconciliables con los nuevos aires del cine español necesitaban una autojustificación ante su patente falta de adaptación a ese nuevo escenario del panorama cinematográfico español de los años setenta. Ello les convertía en inadaptados, incapaces de evolucionar, anclados en un discurso y unas formas propios de un momento concreto que formaba parte del pasado.

Más allá de este debate, lo cierto es que la trayectoria de este grupo de directores ha enriquecido con sus propuestas, a veces discutibles, otras sorprendentes, algunas fallidas, la realidad del cine español de estas últimas décadas. Quizás la figura más respetada de este grupo de directores sea la de Basilio Martín Patino. El director de *Nueve cartas a Berta* (1965)

posee una filmografía ciertamente atípica y singular. Después del frustrado intento de *Del amor y otras soledades* (1969), que es masacrado por la censura y se sitúa lejos de las intenciones y el discurso de su autor, Patino trabajará prácticamente en la clandestinidad en el terreno documental con *Canciones para después de una guerra* (1971), uno de sus mejores trabajos y película prohibida por la censura hasta después del fin de la dictadura. En esa misma línea, y con una ácida crítica al agonizante régimen franquista, *Caudillo* (1977) y *Queridísimos verdugos* (1977), ahondaran en su lúcida disección de los perversos mecanismos del período de la dictadura.

Ya en la época democrática, *Los paraísos perdidos* (1985), una espléndida reflexión sobre la memoria y la historia, y *Madrid* (1987), siguen demostrando su talante lúcido como creador y su insobornable concepción cinematográfica. En los años noventa trabajará en el medio televisivo pero sin perder ni un ápice de su estilo riguroso, primero con *La seducción del caos* (1990), un experimento apasionante sobre el poder de las imágenes y los medios de comunicación, y después con los siete episodios de la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*. En 2002, dirige *Octavia*, una película de confesado tinte testamentario que, a raíz de su paso por el Festival de San Sebastián, sitúa de nuevo en primer plano a Martín Patino, lo descubre para las nuevas generaciones de espectadores, y sirve para rendir un pequeño homenaje a un director inclasificable, discreto pero de brillante discurso interno. Patino manifiesta explícitamente durante la presentación de *Octavia* que se trata de su última película porque no siente que su visión del cine tenga un espacio en el panorama cinematográfico actual.

Casi de forma contemporánea a Patino, reaparecía uno de los miembros más destacados de la Escuela de Barcelona. José María Nunes fue seleccionado para la sección *Seven Chances*, la semana de la crítica del Festival Internacional de Cinema de Catalunya-Sitges 2001, con *Amigogima* (2001), su retorno a la dirección después de casi veinte años de ostracismo. Como Patino, Nunes conseguirá estrenar comercialmente su película que aparecerá en la cartelera como una auténtica rareza. Su exhibición en un multiplex de quince salas de Barcelona produce una extraña sensación por su carácter marcadamente contradictorio, pero tremendamente simbólico: el cine, su concepción como industria y entretenimiento, ha evolucionado de forma fulgurante, mientras el discurso de Nunes es prácticamente el mismo que treinta años atrás. Fiel a sus principios, ajeno a las modas, las tendencias o la evolución del cine de las últimas décadas, Nunes mantiene hasta este último proyecto una insobornable actitud a contracorriente que le ha acercado de forma marcada a los terrenos de la marginalidad. Asociado a la Fàbrica de Cinema Alternatiu de Barcelona durante los últimos años, lejos quedan sus batallas y sinsabores con la censura, sus proyectos fallidos, sus fracasos económicos y sus obras de tintes vanguardistas y provocadores.

La trayectoria de Joaquim Jordà quizás no se ubica tan cerca de la clandestinidad o de la marginalidad como en los casos de Patino y Nunes, pero tiene algunas constantes que la hacen verdaderamente atípica. Ideólogo e impulsor fundamental de la EB, la posterior evolución de Jordà le traslada a terrenos tan diversos como el exilio —como Antxon Eceiza pasa unos años fuera de España, en este caso en Italia—, la docencia en diversas escuelas profesionales españolas y extranjeras, la colaboración como guionista con algunos de sus compañeros de generación —sobre todo con Vicente Aranda en las dos parte de *El Lute*, en la miniserie para TV *Los jinetes del alba* y en la aún por estrenar *Carmen* (2003)—, para reaparecer sorprendentemente en los años noventa con dos películas que le colocan nuevamente en el primer plano del panorama cinematográfico español. Su aplaudido *thriller* rural *Un cos al bosc* (1996), donde tiene la osadía de convertir a Rossy de Palma en agente de la benemérita, y sobre todo el premiado documental *Mones com la Becky* (1999), donde investiga la tenue línea que separa la lucidez de la locura, consolidan una inesperada "segunda juventud" para Jordà. Mientras desarrolla nuevos proyectos, sigue con su actividad paralela como guionista colaborando con Chus Gutiérrez, en *Alma gitana* (1996), o Marc Recha, en *Pau i el seu germà* (2001).

La irregular trayectoria de este grupo de directores, que no quisieron renunciar a sus ambiciones artísticas, que siguieron intentando hacer el cine en el que creían, no siempre estuvo acompañada por un apoyo ni de la industria ni de las instituciones. Nacidos al albor de un proyecto que partía de las ayudas estatales para modernizar, reconvertir el cine español, cuando los años de esplendor del movimiento del NCE no eran más que recuerdos, tuvieron graves dificultades para encontrar su sitio y lograr una continuidad en su carrera. Como hemos visto, los años posteriores al finiquito del NCE depararon una suerte muy diversa para todos los integrantes de la generación. Sin embargo, la influencia que esos aires de renovación tuvieron en el cine español contemporáneo fue inmensa y no se limitó a las obras producidas en los años sesenta, sino que impregnó e influyó tanto a esos cineastas como a las posteriores generaciones que vieron siempre al NCE como un momento de enorme significación en la historia de nuestro cine.

Entrevista con

Vicente Aranda

El artista detrás de su obra

Antonio Weinrichter

Vicente Aranda frecuentó el campus de la Escuela (sin aulas y con una única asignatura de provocación y modernidad) de Barcelona. Dirigió *Fata Morgana* (1965), la película que sirvió de pistoletazo de salida, cuando todavía no se había acuñado el nombre del movimiento. Veinte años después, cuando rueda en Madrid *Tiempo de silencio* (1986), ya se ha convertido en un firme creyente en las virtudes del realismo, alejado de las aventuras formales de la Escuela, si bien el secreto de la fuerza expresiva de su cine radica en su habilidad para no hacerse notar como narrador y, al mismo tiempo, insertar todos sus temas, obsesiones e *imágenes* personales. Para entonces es un cineasta que rueda indistintamente en Madrid o Barcelona: tener un pie en cada orilla, como de hecho lo tuvo desde un principio, le coloca en una situación privilegiada para evocar la vieja pugna entre catalanes y *mesetarios*. Estas y otras cuestiones son evocadas por Aranda en la presente entrevista, centrada especialmente en la primera etapa de su carrera, de *Brillante porvenir* (1964) a *El cadáver exquisito* (1969). Pero el rico anecdotario que incorpora y sus ocasionales reflexiones de carácter general esbozan un retrato en primera persona de Vicente Aranda, tanto más necesario en cuanto que estamos ante un artista al que le gusta esconderse detrás de lo que hace.

Suele utilizarse contigo la expresión de autodidacta porque no pasaste por la EOC y en la Escuela de Barcelona (EB) no había "aulas"...

Creo que todo el mundo es autodidacta y el que no lo es, mal asunto. Con los profesores sucede que pronto aprende uno que sabe más que ellos... o que están envejecidos, que ya no están al tanto... A mí me hubiese gustado ir a la Escuela, aprender cine, pero creo que lo importante hubiese sido tener condiscípulos, tener colegas con los cuales protestar de los profesores, entre otras cosas. No pudo ser porque no me admitieron. Primero lo intenté en el IDHEC de París y no fue posible. Y luego lo intenté aquí, en Madrid, y fue concretamente Florentino Soria el que se encargó de decirme que no y ahora es muy fan mío, por cierto. La razón era que no

tenía los papeles necesarios, no tenía ni el bachillerato, vaya. Sucedió lo mismo con la primera película que hice (*Brillante porvenir*). Entonces todavía estaba operativo el sindicato vertical, que entonces dirigía Bardem... lo que fue una suerte, porque hizo la vista gorda y pude realizar una película. Hubo que emplear algunos subterfugios porque la tuve que hacer en colaboración con Román Gubern. Yo llevaba años de retraso, evidentemente, porque me fui con veintitrés años a Venezuela y volví a los treinta. Y volví por vocación: allí las cosas me iban muy bien, pero yo quería el cine, el cine y el cine...

Venías bastante por Madrid, así que tuviste un poco de "condiscípulos", como tú dices, a los alumnos de la EOC, ¿no?

Llegué a Madrid con una carta para Paco Molero, aunque luego me hice más amigo de Pepe López Moreno, que ha desaparecido, creo que es alcalde de Covarrubias, si es que sigue vivo. Como yo disponía de todo el tiempo del mundo, y hasta tenía coche, me fue relativamente fácil entrar en contacto con el mundo de los condiscípulos, todos los que querían hacer cine y que eran más o menos la lista de los entrevistados para este libro. Con ellos caminaba por Madrid con las manos en los bolsillos y hablábamos de cine, y de nuestras ambiciones y deseos. Por fortuna. Eso, cuando estaba en Madrid. Cuando estaba en Barcelona, porque yo compartía las dos ciudades, sucedió eso de "Dios los cría y ellos se juntan". Allí me encontré con unos cuantos que estaban en una posición igualitaria a la mía respecto al cine; y eso era o fue la Escuela de Barcelona. Eran Jordà, Bofill, Esteva, incluso otros que ya estaban haciendo cine, como Nunes; y también Durán, que venía del IDHEC y que fue mi ayudante en *Fata Morgana*. Y así fue como accedí al cine.

¿Pero cómo accediste concretamente a la profesión cinematográfica?

Creo que si accedí fue porque escribí un guión, que era *Brillante porvenir*; porque nos reuníamos y hablábamos de guiones y yo decía *"Pues yo he escrito uno"*.Y entonces decíamos, *"¿Y cómo lo podemos producir?"*, y uno decía, *"Pues mi padre firmaría unas letras"*... Y Román contactó con alguien que tenía una agencia de publicidad y se mostró dispuesto a co-producirla. En aquella época las subvenciones oficiales no eran como ahora, no venían por delante; las tuvo, pero más tarde. Se planteó el problema de quién la dirigiría. No sabíamos a quién recurrir y Ricardo Bofill dijo, *"Yo creo que la debe dirigir Vicente"*. Yo no quería, yo iba en plan de guionista... Y me enfrenté a la dirección de una película teniendo un bagaje, en fin, completamente teórico, el mismo que tenía Román Gubern, que era más teórico que yo, desde luego. Y nos pusimos a dirigir una película que hoy en día la veo y es bastante correcta en cuanto a forma. Pero te diré algo a título de anécdota: como intervino un individuo bastante conectado con

***Brillante porvenir* (V. Aranda / R. Gubern, 1964).**

la estructura del cine de la época, nos pusieron a un buen operador y a una *script* que era la mejor que había, Pepita Pruna. Y a mitad de película esta señorita se acercó a mí y me dijo, *"Te vas a saltar el eje"* y yo le dije *"¿Qué eje?..."* Y cuando comprendí que efectivamente me iba a saltar el eje me dije, *"¿Y cómo no me lo he saltado hasta ahora?"*.

¿Ya estabas familiarizado con la emergencia de las nuevas olas y su contagioso influjo?

Volví de Venezuela en 1959. Estuve en París viviendo unos meses y allí acababa de estallar la *Nouvelle Vague*, todo eso lo conocía y me impresionó mucho. Yo iba al cine, me gustaba el cine; no teníamos a nuestra disposición esa moviola que es el video ahora, ojalá la hubiésemos tenido, porque analizar una película te ocupaba mucho, tenías que ir a verla diez veces. Nos gustaba mucho el cine italiano. Y ahí había una división importante. Yo era de Fellini, por ejemplo, no de Antonioni, como la mayoría de los que acabaron formando la Escuela de Barcelona: les gustaba la arquitectura y esos paseos que daban por Roma los personajes y demás. En cambio a mí me interesaba más la vitalidad de Fellini, sin estar del todo de acuerdo siempre: recuerdo que ya en la época el final de *Las noches de Cabiria* me parecía un parche, una solución simplona: una película pesimista debía tener un final pesimista, ése era mi concepto entonces y todavía lo sostengo.

De todas formas, a ti lo que te gustaba era el cine americano, ¿no?

Sí, me gustaba el cine americano, me gustaba más entonces que ahora, por descontado, ahora le veo mucho la trampa. Me gustaba sobre todo el cine de serie B, que es curiosamente el que ha triunfado; ahora es lo que ha pasado a primer término, hecho con muchos más medios, y eso ya no me gusta. Pero en la época yo buscaba en el cine americano algo distinto y lo encontraba en la serie B; no me daba cuenta, pero seguramente lo que me interesaba era el cine independiente americano más que el de los estudios.

¿Qué te parecían las famosas disputas entre la Escuela de Barcelona y los cineastas mesetarios? ¿Se merecían estos las frases incendiarias que a veces les dedicaban Muñoz Suay y otros propagandistas de la EB?

Viajaba mucho y los trataba a todos. Yo era más condescendiente con los de Madrid, los comprendía mejor, no hubiese podido decir nunca esas cosas que decía Carles Durán de que en el cine de Madrid las mujeres se quedaban preñadas al primer polvo (*risas*). Yo decía algunas cosas... Hacía mucho tiempo que no los veía, pero hace poco me encontré en Madrid, en uno de esos sitios extraños por los que andan ellos (el club del gourmet de El Corte Inglés), con Azcona y Berlanga, trabajando en ese guión eterno que siempre tienen entre manos, y Azcona me dijo, *"Oye, ¿todavía te dan las fichas de teléfono mojadas?"*... Y le dije, *"Ya no hay fichas"*. Antes tenías que ir a la barra para pedir una ficha y yo le había comentado que en Madrid siempre te la daban mojada, mientras que en Barcelona te la daban seca... Era por el sistema de lavar los vasos con aquel chorro de agua que siempre estaba corriendo. Respecto a la disputa con Madrid, yo veía las cosas de otra forma, que acabó influyendo en los catalanes. Veía que los de Madrid estaban empeñados en romperse la cabeza contra un muro, que era la censura, y trataban de perforarlo y se hacían mucho daño en la cabeza. Yo exponía esto insistentemente y en la Escuela de Barcelona lo consideraron. Me ayudaba en esto Gonzalo Suárez. Yo decía, *"Ocupemos otro espacio. Yo prefiero que me lean pocos, que me vean pocos, pero estar más libre"*. Es lo que pasaba con las revistas: si una revista era para pocos, le permitían más cosas que si era para muchos, que no podía decir nada. Para mí esto fue la Escuela de Barcelona.

La "experimentación" no les preocupaba tanto a los censores.

Claro, yo pensaba que lo de burlar a la censura era relativamente fácil y además divertido. Porque no se daban cuenta, los censores no eran inteligentes... Yo todo esto lo exponía insistentemente. Era partidario del "crimen perfecto" en cuestiones de clandestinidad política, porque le tenía mucho miedo a la cárcel. Si había que hacer algo, quería hacerlo bien. Y

***Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965).**

Bofill me rebatía con mi propia teoría: *"¿Cómo quieres hacerlo bien? Si la policía es estúpida* –me decía–*, ¿vamos a gastar esfuerzos en hacerlo bien para unos estúpidos?..."*

Entonces la "fuga" del realismo de la EB no era sólo por un credo estético, sino también un poco una artimaña de cara a la censura.

Al menos para mí, sí. Había otra cosa: la fantasía me gustaba mucho. Cuando reflexiono sobre cómo me he decantado hacia el realismo, es porque me ha llevado una necesidad clara frente al público. La explicación de este cambio está un poco en los diálogos. Cuando hice *Fata Morgana* estaba muy influenciado por esa novela a la que Vargas Llosa le da tanta importancia, que es *Tirante el Blanco*, me parecía un producto estético importante, porque los personajes no hablaban sino que pensaban en voz alta. Era una estética que me interesaba, me parecía vanguardista, y lo metí en *Fata Morgana*, e incluso en *El cadáver exquisito* esta técnica aflora en algunos momentos...

¿En la escena del banco en el parque con Carlos Estrada y Teresa Gimpera, por ejemplo?

Sí, claro. Entonces comprobé que esto no funcionaba, que el público lo rechazaba. Y me hice otra reflexión, ¿qué es el cine? Pues una pantalla y

unas sillas. No vas a permitir que las sillas estén vacías siempre. Algo hay que hacer. Te pones a reflexionar y lo difícil es encontrar una justificación filosófica. Pero la encontré, y fue leyendo a Stendhal, en concreto *Rojo y negro*. Tenía la manía de poner una cita al principio de cada capítulo. Se me ocurrió buscar al autor de una de esas citas, porque siempre son nombres raros, y descubrí que no existía, era un nombre inventado. La cita en cuestión era, *"La palabra nos ha sido dada para ocultar nuestros pensamientos"*. A mí eso me pareció la esencia del cine. Los diálogos no deben decir lo que piensas sino todo lo contrario: esto es el verdadero realismo, es lo que encontramos a diario. Nuestra manera de observar habitual es hacer una abstracción entre lo que te dicen, la cara que ponen y el gesto que hacen, y de todo eso sacamos una conclusión. Me apunté a eso, no es que me pasara al realismo así como así, tenía que encontrar una justificación, una filosofía, y la verdad es que no la he abandonado hasta ahora. Acabo de terminar un guión sobre *Tirante el Blanco*... por fin... y, claro, piensan en voz alta; pero es que la novela es así.

Lo cierto es que en Fata Morgana *y en* El cadáver exquisito *los diálogos están llenos de citas literarias y cinematográficas, porque hay hasta una parodia de los diálogos de Antonioni. Son diálogos muy poco naturalistas, no te reprimías nada en este sentido...*

No, no ocultaba nada, no ocultaba mis propias intenciones y hay que ocultarlas. En esto tiene razón Hitchcock, la sinceridad es otra cosa diferente a decir lo que piensas.

¿Cómo fue el arranque de tu trayectoria profesional? ¿Cuál fue la fortuna de tus primeras películas?

Brillante porvenir fue muy floja. Y *Fata Morgana* también fue mal de público. Tuvo premios fuera, una crítica internacional importante y se vendió para todo el mundo. El presupuesto fue de cuatro millones, la produje yo con ayuda de mi familia por entero, y a los seis meses habíamos recuperado seis millones, o sea, obtuvo un buen resultado. Ahora, en cuanto a taquilla, la película funcionó discretamente en Barcelona, en un cine muy especializado de la calle Tuset. Todos los días diseñábamos la publicidad de la película con el chico que llevaba el cine. Recuerdo que hasta había colas y no solo el día del estreno: un domingo que pasé por delante a la hora de la sesión matinal, vi una cola. No duró mucho pero funcionó bien. En Madrid pasó sin pena ni gloria, nadie se ocupó de ella. En Barcelona la distribución la habíamos llevado nosotros directamente, luego se la quedó Mercurio y no sé para qué... Un día estaba en Madrid, de paso, cogí el periódico y vi que estrenaban *Fata Morgana* y el director era "Vicente Aranda" y la protagonista "Teresa Gimerá"... Para darte una idea. Por supuesto no me invitaron al estreno.

He leído que además querían que cambiaras los diálogos.

Eso fue otra cosa, fue otro distribuidor, que estaba vinculado a Mercurio. Fue algo casual, un individuo concreto, un tal Llidó, se puede contar porque ya era muy viejo entonces y estará muy difunto ahora. Me ofrecía dinero, un anticipo de un millón, que entonces era mucho, si cambiaba los diálogos. Yo no quise. Hubiese podido hacerlo fácilmente. Con la misma imagen que tenía, incluso contando lo mismo, podía hacer que los diálogos explicasen "mejor" la película. Era consciente de que lo que estaba contando era "Caperucita y el lobo". Lo atractivo era que se invertía la forma habitual. La película decía, ¿Por qué hay asesinos? Porque hay víctimas. Esto era algo sencillo pero se decía de una forma enrevesada, tal y como nos gustaba a nosotros.

Faltaban datos, quizá, sobre el apocalipsis inminente que se cierne sobre la ciudad y los personajes...

No sé... De todas formas el público ha debido mejorar, porque el día del estreno en Barcelona repartimos unas tarjetas –que conservo todavía— para que escribieran sus preguntas sobre la película. Antes de la proyección pusimos una grabación magnetofónica, que hizo la que entonces era mi mujer. No recuerdo lo que se decía en la cinta pero sí que, al acabar ésta, entraban unos chicos disfrazados de vendedores de periódicos de Nueva York y entregaban unos periódicos en los que ponía *"Explosión atómica en Londres"*. Y sabes lo que preguntaban al final... *"¿Qué pasó en Londres?"* Lo preguntaban en el 90% de las tarjetas. Es el chiste de la película. Ha habido una explosión y una mujer ha enloquecido, luego sale también el camión que imparte instrucciones por megafonía para la evacuación... En fin, aclarar todo esto hubiera sido muy fácil pero yo no quise.

Trabajaste en el guión con Gonzalo Suárez...

Lo difícil con *Fata Morgana* no fue la producción sino hacer un guión. Y eso salió con Gonzalo Suárez. Veíamos con insistencia la imagen de Teresa Gimpera, estaba en los carteles, por la calle, y empezó a cocerse una historia alrededor de ella. Gonzalo me entregó un tratamiento cortito que no me gustó; luego se hizo otro y finalmente se escribió el guión de forma repartida: yo escribía, se lo pasaba a él con comentarios, él hacía lo mismo con lo que yo le daba, en fin, una forma normal de trabajar. Al final el guión lo acabé escribiendo yo, por más que él se lo apropie y escriba "su" versión en un cuento publicado bastante más tarde[1]. En el libro hay incluso una canción que es enteramente mía, la de "Todos calvos", esa letra es mía y está incluida, cosa que me sorprendió. En la película no sale.

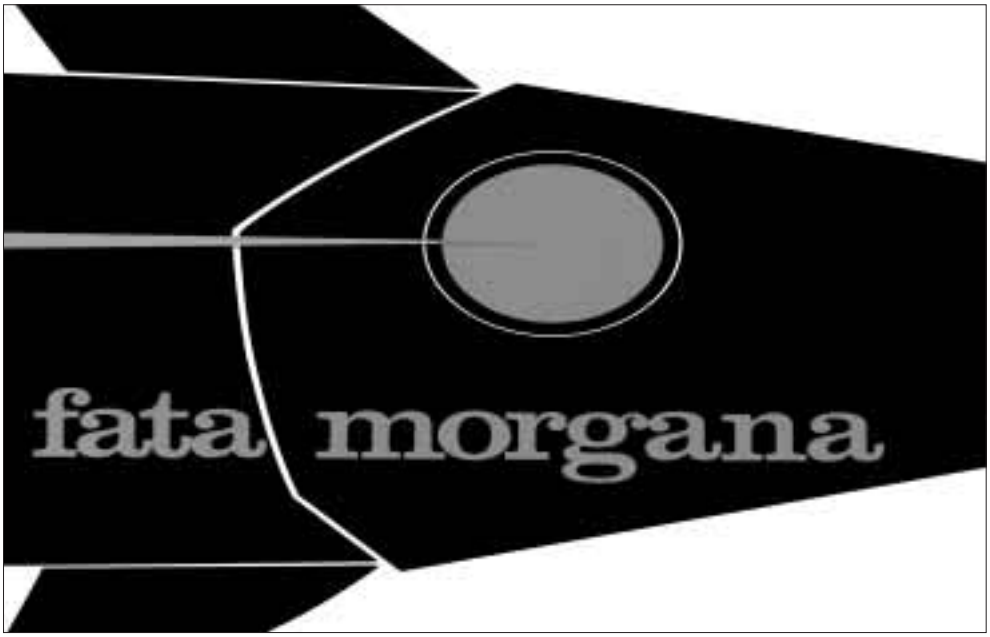
[1] *La caperucita rubia*, incluido en *Rocabruno bate a Ditirambo*, ed. EDHASA, 1971.

¿Por qué acabasteis peleados? En el libro de Riambau y Torreiro sobre la Escuela de Barcelona se cuenta quizá más la versión de Suárez. Dime cómo lo recuerdas tú.

Yo sólo me he pegado una vez en mi vida, en Venezuela, y prometí no volver a hacerlo. Y lo he cumplido, aunque he tenido ganas de pegar alguna vez. Sé que hay una versión difamatoria del asunto pero creo que fue cosa de su hermano Carlos (Suárez). Se pretendía que hiciéramos una película al alimón y yo no tenía inconveniente porque acababa de co-dirigir otra. Pero a medida que avanzábamos aquello se ponía difícil y le ofrecí a él quedarse con el proyecto. Para entonces el guión ya estaba terminado. En fin, yo cambié de criterio, pero lo hice ofreciéndole a él el máximo, todo, yo le entregaba el asunto. El creyó que eso era un alarde, porque el que tenía el poder económico era yo. Esto era cierto pero bueno, que lo hubiese buscado... En principio el proyecto no era tan suyo como él cree, pese a lo que hizo para apropiárselo. A mí me gustaba Gonzalo, yo había intentado hacer *De cuerpo presente* y compré el cuento *Bailando para Parker* para hacer *El cadáver exquisito*. Me gustaba. Pero en este caso no había nada escrito, el tratamiento no me convencía. Me puse a escribir el guión y fue aquello lo que progresó, fue básicamente lo que yo escribí, con sus correcciones y comentarios y demás. Él se empeñó en ser el autor a la fuerza y yo ni he protestado por eso, *"Que lo sea* —dije—*, que se quede con algo"*. Me preocupaba mucho pensar que había alguien rabiando porque yo había hecho una película y parecía que había robado algo. Yo no tenía esta impresión ni mucho menos. Le ofrecí el proyecto y admitamos, en el peor de los casos, que me alegré de que él no quisiera hacerlo, porque yo sí quería, me gustaba. Con el tiempo Gonzalo ha tratado de acercarse a mí, pero yo estaba muy resentido. No he querido tener más relación con él. Cenamos un día porque se empeñó Joaquim Jordà, pero comprendí que era algo que no podía superar. También coincidí con él en Moscú y me dijo que le acompañara a un viaje a Stalingrado —que ya no se llamaba así— pero puse una excusa. En la película hay elementos, una cierta mirada sobre las cosas, que sí son fruto de su colaboración, evidentemente. El rótulo inicial, *"Esta fábula tiene lugar después de lo acontecido en Londres"*, estaba incluso en su tratamiento inicial...

Eso es muy del estilo de los primeros libros de Suárez.

Sí, es muy de su estilo. En cambio, el tema básico filosófico de la película, que es la conferencia del profesor (Antonio Ferrandis), eso estaba escrito por mí, con esas referencias tan surrealistas que tiene, donde se expone la teoría de la víctima que convoca al asesino. La parodia de Antonioni que mencionabas antes, eso lo escribí yo, para mí. Ni siquiera se lo comuniqué a él porque... bueno, al principio él venía al rodaje, pero dejó de hacerlo porque lo pasaba muy mal. Se suscitó un problema antes de la película (...). No fue conmigo, pero a mí me acarreó consecuencias



Afiche publicitario de *Fata Morgana.*

funestas porque influyó en la conducta negativa de un miembro concreto del reparto.

¿Cuáles fueron tus relaciones con la censura? Te cortaron Brillante porvenir*, pero no* Fata Morgana*...*

Había tenido la experiencia de *Brillante porvenir,* en donde cortaron un solo plano al final, pero fue decisivo, pues cambiaba la historia por completo: toda la película es un punto de vista y al final aparece otro punto de vista, que desmiente todo lo anterior. Eso lo cortaron y se quedó en una narración convencional contada por alguien que dice la verdad, cuando yo lo que quería era que el espectador saliese replanteándose la película como una mentira. No pudo ser. Y pensé, si es tan sencillo para la censura cambiarlo todo, pues hay que tener cuidado y evitar que esto pueda pasar. En *Fata Morgana* me dije, aquí no cortarán nada porque no les daré la oportunidad y efectivamente no cortaron nada.

Luego te cortaron también El cadáver exquisito*.*

En *El cadáver exquisito* estábamos jugando a otra cosa ya. Eran los desnudos, pugnábamos por ver quién era el primero que metía un desnudo en una película. Finalmente, los que ganaron fueron los del Ministerio: fue en una película importada por Marciano de la Fuente, creo. Era un ne-

***El cadáver exquisito / Las crueles* (Vicente Aranda, 1969).**

gocio. La gente iba en masa porque Carmen Sevilla enseñaba un poco de teta en *No es bueno que el hombre esté solo*, luego estaba el escándalo de la copia sin cortes de *Las melancólicas* que se estrenó en Galicia y al día siguiente ya fletaban autobuses en Murcia. Uno pensaba que el desnudo era revolucionario. En *El cadáver exquisito* pugné por eso, aprovechando que había un individuo más tolerante, el cuñado de Fraga, Robles Piquer. Me entrevisté con él y le dije, *"Aquí en el festival de San Sebastián no se cortan las películas extranjeras, ¿por qué se cortan las españolas?"* Le planté cara, trataba de defenderme... Pero acabaron cortando los desnudos. Se ha perdido un montaje de planos de un cuerpo desnudo que cae y adopta la posición fetal. Sí queda la escena en la que Capucine recorta en un plano cenital el vestido de Judy Matheson (su vientre aparece oculto por una lámpara que ilumina la mesa). En una proyección a la que asistí en Palma de Mallorca para tener contacto con el público, al llegar esa escena, una voz gritó, *"¡Esa lámpara!"*... Hubo otra cosa con la censura. Me decían insistentemente, respecto a los planos rodados con macro del cadáver en la nevera: *"Cortar entrepierna"*. ¡Y yo no había rodado entrepierna! No sabía qué querían decir, así que iba cortando cosas a ver si acertaba... Al final corté un plano del sobaco, con el brazo pegado al cuerpo, y dejaron de molestar...

¿Y respecto al sistema de subvenciones y ayudas?

Había un sistema de clasificación, y de eso dependíamos, realmente. *Fata Morgana* tuvo mejor clasificación que *La caza*, que era contemporánea. Les molestaba más. En cambio *Fata Morgana* la veían bien para ir a festivales... Tuvo una subvención que era el 50% del presupuesto. En todo caso la subvención era importante, sobre todo si te daban "Primera A", y además la cobrabas enseguida, no como ahora...

¿Cómo recuerdas su participación en festivales?

Fata Morgana funcionó bien en Cannes. Fue a la Semana de la Crítica, que entonces era más importante que ahora, y tuvo muy buena acogida. La selección de la Semana la hacía un comité en París y yo fui allí el día que votaban. Hablé con una chica de *Positif* amiga mía y me contó lo que había pasado: la cosa se dirimió entre *Fata Morgana* y *El hombre del cráneo rasurado*, y ganó la mía, cosa que me dolió porque me gustaba mucho la película de André Delvaux. La disputa era realmente entre los grupos de *Positif* y *Cahiers*, y ganaron los primeros. Esto me lo contó Michelle Firk, que había estado aquí en la EOC, estudiando dirección. Estaba muy politizada. Luego supe que se suicidó cuando la policía llamaba a su puerta en Honduras o en Guatemala.

¿Cuál fue la especificidad de la Escuela de Barcelona, si es que la tuvo, en el marco del nuevo cine español de los sesenta?

Lo más específico de la EB, si había alguna teoría —aparte de la cosa práctica de la censura, que eso era muy importante— era su postura antiargumento. Lo decía sobre todo Jacinto Esteva. No querían contar argumentos. Se pensaba que el cine era una sucesión de fenómenos y que era más divertido jugar con eso que poner a dos personajes por obligación el uno sentado frente al otro, y plano contra el uno y plano contra el otro, para hacer que tuviesen una conversación explicativa. Decíamos, en lugar de eso, vamos a enseñar cómo hacen burbujas, no sé, algo en lo que la imagen tuviese un valor real... Ésta era la teoría. Ahora bien, esto era muy peligroso.

Desde luego, corría el riesgo de no encontrar a su público, como parece que ocurrió.

La EB no encontró por desgracia un camino económico para resolver su situación. Tenía éxito en el inicio, el día del estreno, pero al día siguiente no iba nadie. El *happening* que montaban el día del estreno funcionaba mucho, parecía que aquello iba a ser la hostia, pero al día siguiente había una ausencia de público absoluta. Te voy a contar el caso de una película encuadrada en la EB, que se estrenó en el cine Capsa. Un amigo recibió una invitación para la noche del estreno. Se presentó allí y no le dejaron entrar porque no había terminado la sesión anterior y estaba lleno de gen-

te, le dijeron. Estuvieron esperando, se terminó la película, sonó la música, abrieron las puertas ¡y no salió nadie! Entonces entraron ellos y llenaron la sala, pero era una sesión de invitados, claro, la noche del estreno. Era un fenómeno limitado a la *premiére*. *Fata Morgana* funcionó un poco mejor porque nos planteamos de otra forma la explotación. Pero se hizo antes de que tomara cuerpo la idea de la Escuela. Lo que pasó fue que Muñoz Suay se agarró a eso, y dijo, *"Esta es la cabeza de fila"*... o algo así. Sí es cierto que surge del fermento que había en Barcelona, de los "inquietorros". Se hizo antes de que pusieran etiqueta al movimiento, pero yo comprendía que se necesitaba una película como *Fata Morgana* para dar comienzo a algo y entonces lo permití. Y ¿por qué no iba a permitirlo? Yo estaba de acuerdo con las teorías y me resultaban muy agradables y muy divertidos todos mis compinches de la Escuela.

¿Los de Madrid eran más "serios" y menos provocadores?

Estaban más preocupados, sí. Yo no me burlaba de ellos pero sí creía que había que divertirse. Ahora he dejado de creerlo, me da igual, ya soy viejo. Pero todo aquel juego de ir con modelos, del Bocaccio, entonces me divertía. Y pensaba que estaba mal radicalizarse en la tristeza, que es lo que parecía que habían hecho en Madrid, por una cuestión de conciencia, no...

Sí, años más tarde, a finales de los setenta, Gutiérrez Aragón decía que, considerada retrospectivamente, su generación le parecía un poco desastrosa en ese sentido...

Claro, en Barcelona pasaban cosas. En Sitges organizaron una vez un festival de escuelas de cine, lo que me parece una buena idea, y cuando estaba dando su discurso el alcalde, se levantó Jacinto Esteva ¡y le pegó una hostia...! Y a partir de ahí, la espantá... Uno estaba en Madrid una semana y volvía a Barcelona y habían pasado cosas; en Madrid no pasaba nada, siempre era lo mismo. Y no sólo en cine. Hubo una revista, *Siglo XXI*, fue idea de un hermano loco de Jaime Camino, se llamaba Paco, que se la inventó tomando copas: era una revista tentadora, con fotos grandes, puestas con intención, era otro concepto, que hizo temblar a los de *Triunfo*. Luego Barcelona cambió, hubo una inmersión en una especie de hedonismo, que me parece equivocado... Ha sido más potente el cine de Madrid, en definitiva. Siempre digo que el que mejor recogió la idea de la EB fue Carlos Saura: acabó haciendo cosas que sí combinan bien la seriedad y el vanguardismo. Lo de Barcelona era muy loco, la verdad, era demasiado extremo. Y acabó en *Tuset Street*... con puñaladas, como el rosario de la aurora.

¿Cómo te planteaste tu continuidad profesional en el cine comercial a partir de aquellas primeras películas?

Para mí la toma de conciencia, en todo caso, fue progresiva y se ve clara-

***Clara es el precio* (Vicente Aranda, 1974).**

mente en las películas. Hago una película, *Brillante porvenir*, que es de mimetismo italiano; me doy cuenta antes de que se estrene de que es una película que ha muerto antes de nacer y prometo no volver a hacer eso. Hay un arrepentimiento, me digo, *"Ya esto nunca más, está fenecido, esto ya está hecho todo"*. Entonces hago *Fata Morgana*, veo que eso no da la suficiente comunicación con ningún público... Reflexiono, pienso que en un cine hay butacas y que hay que sentar a gente en ellas, y decido que algo hay que cambiar. Hitchcock me apetece mucho, trato de imitarlo en *El cadáver exquisito*, pero pienso que Hitchcock comete un error y es que sólo resuelve la situación al final, te mantiene en vilo todo el tiempo y la solución final generalmente es muy mala. Entonces pienso en adoptar la misma fórmula pero de manera que los interrogantes se planteen en la primera mitad y las respuestas en la segunda; y esto tampoco lo acepta el público.

Hablando de Hitchcock, el tipo de actrices que empleas en esa primera época —Capucine, Alexandra Bastedo, la misma Teresa Gimpera— responden todas ellas a la tipología "fría" hitchcockiana...

Eso fue casualidad, aunque quizá algo había en el fondo. De hecho, para el papel de Capucine en *El cadáver exquisito* la que estaba prevista era Anita Ekberg, que no da el tipo para nada; por fortuna se puso enferma, porque me parecía un disparate hacerlo con ella. Hubiera tenido que plantearme el personaje de otra manera. Es como si me dicen que tengo que hacer *Juana la Loca* con Maribel Verdú; entonces ya no sería Juana la Loca, sería otra cosa. En fin, a partir de *El cadáver exquisito* entramos en una época muy mala, de crisis general, se autorizan las dobles versiones, etc. Entonces hacemos lo que podemos para sobrevivir: es la época de *La novia ensangrentada* (1972) y *Clara es el precio* (1974). Y luego ya entro en

una fase en donde sí experimento la comunicación con un público determinado, y lo hago a través del realismo, de la ayuda que me presta Stendhal, como te contaba antes.

La primera vez que te entrevisté, por Tiempo de silencio*, el título que quise darle al artículo (luego me lo cambiaron, pero aquí lo recupero) fue el de "Narración frente a estilo". Es curioso porque en* Fata Morgana *y las que haces a continuación la máxima sería justamente la opuesta. Lo de "perseguir la narración", como decías en la entrevista, es algo que te surge después. ¿Nunca has echado de menos esa libertad de jugar con lo formal?*

Yo me he sentido a gusto. No he echado de menos la libertad formal ni lo fantástico, y la prueba es que nunca más he regresado a eso. Y oportunidades he tenido, porque el que fabrica esta continuidad mía de hacer una película cada dos años en definitiva soy yo: prefiero que me lo propongan los demás pero hace mucho tiempo que yo elijo lo que hago. A partir de *Clara es el precio* todo lo que hago es testimonial: *La muchacha de las bragas de oro, Asesinato en el Comité Central, Fanny Pelopaja,* y *Amantes* no digamos. Lo que necesito es una razón de tipo inmaterial para hacer las cosas. Por ejemplo, hice *Intruso* porque me contradecía *Amantes*, y *Amantes* no la habría hecho nunca si no hubiese hecho antes *El crimen del capitán Sánchez*. Entonces descubro algo, que me viene como tantas cosas de la literatura francesa, que es la imbecilidad como tema. En *Amantes* es lo listos que son los ignorantes y en *Intruso* es lo tontos que son los ilustrados, los tontos de universidad. Todo tiene un tono testimonial y mientras yo tenga un fundamento de este tipo, yo me divierto haciendo la película. En *Juana la Loca* la excusa es didáctica. ¿Cómo puede ser moderna una película de época? Pues siendo didáctica, explicando la Historia y la peculiaridad de los Reyes Católicos: que el pueblo les odiaba y que no hicieron ninguna unidad de España. Eso es lo que quería decir y está dicho, si bien no de modo manifiesto, en la película.

Eso recuerda un poco la voluntad didáctica que tenía Rossellini, que tanto le gustaba a tu amigo José Luis Guarner.

¡A mí me gusta mucho también! Y hay algo en la forma en que has planteado la pregunta anterior que me ha hecho pensar en Rossellini. Llega un momento, efectivamente, en que uno cumple años y se dice, *"Ahora qué hago..."* Pues enseñar. En Rossellini es algo muy abierto y yo he debido adoptar fórmulas más disimuladas. Pero en definitiva es lo que hice con *Juana la loca*, es lo que he hecho con *Carmen* y es lo que haré a continuación con *Tirante el Blanco*.

Eso va a ser tu trilogía histórica...

No es premeditado. Te advierto que me han ofrecido hacer *La princesa de Eboli* y he dicho que no. No me atrae nada una señora con un parche en un ojo durante dos horas.

Una cosa que te caracteriza, como apuntaba el mismo Guarner, es tu capacidad para insertar imágenes fulgurantes en tus películas, sin romper la narración, y ello aunque no sean de género, en donde esto es más habitual. Pienso, entre otros muchos ejemplos, en La novia ensangrentada*, cuando el velo de Maribel Martín se enreda en el cañón; o en la forma de quitarse el guante a mordiscos de Capucine en* El cadáver exquisito*...*

Hay un individuo que ha hecho una tesis sobre mí en la que afirma que mi tendencia es vampírica, que siempre recurro (lo hacen mis personajes) a morder en el cuello. Y algo hay de eso. Igual que es verdad, y me gusta leerlo, porque me hace más consciente de ello y luego lo aplico en mi cine, que Bruno Cremer en *Fanny Pelopaja* cambia su gestualidad por completo según esté en la calle o en su casa... Estas cosas son las que le animan a uno a hacer cine, en resumidas cuentas; y no hay más renovación que haber aprendido. Lamentablemente uno va perdiendo el vigor, sobre todo físico, y también vas perdiendo la frescura que te da el contacto con los que son como tú. Me doy cuenta de que hay gente que ya no quiere cenar conmigo, prefieren quedar con los de su edad para hablar y urdir proyectos... Yo estoy ya excluido de eso, porque les corto sin querer. Te diré que he dejado de hacer pruebas con actores porque tiemblan al verme, lo noto, he tenido que decirle al de *casting* que lo haga él. En cuanto a eso que dices de insertar imágenes, sí, tengo tendencia al detalle peculiar. La novela *Tirante el Blanco* está llena de cosas así. A Tirante suele sangrarle la nariz, y cuando muere, y ella se tira sobre él, y le abraza y le besa, a él empieza a sangrarle la nariz...

Y eso vas a utilizarlo, seguro...

¡Hombre! Es inevitable. Es como lo del guante de Capucine, me divierte. Son las cosas que me gustan. Hay una escena de *Eyes Wide Shut* en la que la hija del muerto se declara a Tom Cruise, con el cadáver delante. Y yo me decía, *"¿pero cómo no se me ha ocurrido eso a mí...?"* Pero todo este tipo de cosas las pongo sin hacerme notar, las disimulo, las meto y luego siempre digo que no sé de dónde salen, de quién son. Antes ponía un rótulo al principio de las películas: *"Los buenos se conforman con soñar lo que los malos ejecutan realmente"*, que es de Platón, y que abre *La novia ensangrentada*, por ejemplo. Ahora eso lo disimulo en los diálogos. Pero me gustan mucho las citas. Y me encantó ver que Stendhal mentía con las citas. Eso es lo que hay que hacer. Hay una tendencia mía, que Guarner supo reconocer, a ponerme detrás de lo que hago. Eso que hace Almodovar no lo he hecho nunca. Detesto incluso mi propia imagen, no me gusta verme en la televisión.

Entrevista con

Mario Camus

La generación de la conversación

José Luis Sánchez Noriega

Quiere la casualidad que esta entrevista con el cineasta Mario Camus (Santander, 1935) se celebre en el cuarenta aniversario del rodaje de su primer largometraje (*Los farsantes,* en Barcelona, en mayo de 1963), con el que inicia una fecunda carrera profesional. Estas cuatro décadas otorgan perspectiva para revisar esa época de principios de los años sesenta en que una generación de directores jóvenes, aún en activo, intenta un cine que presupone espectadores adultos, cultos e interesados en el poder de reflexión de las películas. La revisión de cuestiones como los años de la Escuela de Cine, el acceso a la profesión, las dificultades de la censura, la conciencia generacional o la supervivencia en una industria siempre deficitaria se lleva a cabo con serenidad, sin nostalgias complacientes ni victimismos, desde la moderada satisfacción de haber rodado algunas películas valiosas para el cine español de estos años.

Llegas a Madrid en 1953 y te matriculas en Derecho, pero acabas ingresando tres años después en el entonces IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas). ¿Qué crees que fue lo más interesante de la Escuela? Háblame sobre los profesores, las amistades, el ambiente, los planes de estudios, los proyectos y los cortos...

Ingresé en la Escuela por Basilio [Martín Patino]. Había empezado Derecho en la facultad de San Bernardo y había repetido el primer curso con Derecho Romano; en segundo hubo problemas políticos, suspendieron el curso e hicieron la facultad nueva en la Ciudad Universitaria. En ese momento ingresé en la Escuela y el primer año compaginé las dos cosas, pero ya en cuarto dejé Derecho. Como sabes, ingresé junto a José Luis Borau, Manuel Octavio Gómez, Chus Lampreave…, después de un examen donde me preguntaron por la película *Distrito quinto* (Julio Coll, 1957). Tuve como profesores de dirección a Antonio del Amo y Florentino Soria, a Gutiérrez Maesso (guión), el padre Landáburu (deontología), Entrambasaguas (filmoliteratura), Camón Aznar (arte) y Fernández Cuenca (historia del cine). También me dio clase Carlos Serrano de Osma, cuyas

explicaciones eran muy interesantes. En segundo nos juntamos con Manuel Summers, Miguel Picazo, Basilio, Horacio Valcárcel y Francisco Prósper, que repetían curso. Pero lo más importante de la Escuela no eran las clases en sí y mucho menos las "marías" que no importaban a nadie, sino las proyecciones que se comentaban, las conversaciones de los pasillos, el aprendizaje de la convivencia, porque había compañeros con mucho talento y era una delicia hablar con ellos. Aprendí mucho de Picazo, de Carlos Saura, de Borau y, por supuesto, de Basilio, que parecía que estaba más al día. Todo el mundo contrastaba lo que sabía con los demás y hacíamos cosas sorprendentes, como cuando Daniel Solchaga, Pascual Cervera, Borau y yo nos fuimos a Los Molinos varios fines de semana para contrastar nuestros apuntes con mucha seriedad.

¿Cómo empezaste a trabajar con Saura?

Nada más entrar en la Escuela Carlos Saura me requirió para que le ayudara en un guión; los dos y Daniel Sueiro escribimos la historia de *Los golfos* que muy pronto se puso en marcha. Yo pensé que ya estaba haciendo cine y dejé un poco de lado la Escuela. Se da la circunstancia de que el curso fue breve por la huelga que hicimos y los traslados a Cinearte y a la calle Génova. Rodé una práctica con Luis Cuadrado como operador y con Fernando Espiga, pero me dijeron que se había velado la película por no sé qué historia de un tornillo y no se podía montar porque me faltaban 14 ó 15 planos: lógicamente suspendí. Estuve un año fuera de la Escuela, en el rodaje de *Los golfos*, y volví para incorporarme al curso de López Yubero y Antonio Mercero; hice la práctica de 35 mm. (*El borracho*) y me diplomé.

Erais muy cinéfilos, veíais muchas cosas, pero parece que rechazabais un poco el neorrealismo, ¿qué cine os interesaba? ¿Teníais conciencia de formar una generación?

Cualquier cine. Recuerdo haber recorrido con Borau o con Pascual Cervera todo Madrid para ver *La escondida* (1956), de Roberto Gabaldón, en un cine de Vallecas, en un programa doble. Se ha dicho muchas veces que venerábamos el cine europeo, cualquiera que fuera, y dejábamos de lado el americano. No es cierto. Puede que, en algún caso, hubiera la pose intelectual de decir que si una película era húngara sería buena y que las americanas eran todas americanadas… Pero si había un estreno de Ford o Hitchcock allí estábamos todos. Veíamos todo tipo de películas y había gente con el gusto muy formado. Cierto que se adoraba lo italiano, se leía *Cinema Novo* y los textos de Guido Aristarco. De repente se forma una extraña generación, una generación única puesto que no había equivalentes, de gente de la misma edad que estaba haciendo más o menos lo mismo. Yo la llamaría la generación de la conversación, porque estábamos todo el tiempo hablando, con gente muy valiosa como Picazo con un ta-

El borracho **(Mario Camus, 1962).**

lento enorme que cuenta historias divertidísimas, Patino, que era muy deslumbrante, una auténtica enciclopedia, Carlos que ya tenía una experiencia y había rodado documentales, Borau, que siempre ha tenido muy claro lo que quería hacer y ha sido muy fiel a sus ideas, Summers, que tenía un talento muy vivo, muy rápido, fantástico, Regueiro un tipo muy valioso, a quien se le ocurrían unas cosas estupendas —yo trabajé con él en un guión—, después vino Joaquim Jordà, que fue el gran teórico de la escuela de Barcelona, Enrique Torán, etc. También tuve una relación muy buena con Francisco Molero, que luego ha producido algunas de mis mejores películas.

Y respecto al cine español, ¿por quién os decantabais o cómo lo juzgabais?

Estaban Bardem y Berlanga, esos eran incuestionables, y la figura mítica de Ricardo Muñoz Suay que, sin haber dirigido ninguna película, era el mejor cineasta que había. Nos impresionaba aquel grupo que estaba muy próximo a Cesare Zavattini; Bardem y Berlanga eran los grandes que estaban muy cerca de nosotros puesto que habían salido de la Escuela. El gran desconocido era Nieves Conde —yo no le conocí hasta mucho tiempo después— porque *Surcos* (1951) fue una película que nos marcó mucho, todavía la sigues viendo y... es una película impresionante. Después estaban otros que tenían interés: Isasi-Isasmendi, Rovira Beleta, que había rodado *Los atracadores* (1951), la figura de Carlos Serrano de Osma, aunque sus

películas las teníamos un poco lejanas, o Ladislao Vajda, que defendió que *Los golfos* participara en Cannes y que había hecho un cine realista y distinto.

Me parece, dicho sea entre paréntesis, que el corto tuyo de la Escuela, El borracho*, está muy bien porque, a diferencia de otros productos de la época que han envejecido de forma terrible, hoy se ve perfectamente.*

En *El borracho* no queda claro lo que yo quería explicar: que la mejor manera de demostrar una amistad es irse, no complicarle la vida al amigo. Por otra parte, tengo la sensación de que en esa época me encontraba más cómodo escribiendo y tuve miedo de llegar al plató y tener que demostrar cualidades de mando propias del Ejército. Pensé que no sabría la manera de imponerme, por ello estaba asombrado con lo que rodaba. Nunca he pasado grandes problemas en un rodaje y, ya en el cine profesional, he asumido la responsabilidad de ajustarme al tiempo o a los metros de película disponibles. Recuerdo que hacíamos un ensayo tras otro y después de hacer una toma yo preguntaba ¿cuántos metros llevamos? Hasta hace muy poco tenía una nota del *script* donde figuraban los metros gastados y los restantes.

*¿Cómo consigues rodar tu primera película profesional? Aunque hay que tener en cuenta que entonces ya tienes una experiencia notable, con dos cortos (*El borracho *y* La suerte*), los guiones de varios largometrajes (*Los golfos, Llanto por un bandido*) y los proyectos no realizados:* La boda, Jimena, El hombre de los caballos *y* El regreso...

Con el mandato de García Escudero se suscitaron muchos entusiasmos y parecía que apoyaba a los jóvenes diplomados de la Escuela. Uno de los primeros que empezó fue Paco Regueiro, que hizo con Matas *El buen amor*, después Picazo rodó *La tía Tula*... hasta que Iquino me llamó a finales de 1962 junto a Javier González, un alumno de la Escuela muy cinéfilo y mayor que yo, que era médico. Me preguntaron si tenía algo para rodar y les ofrecí el guión "Fin de fiesta" que había escrito con Daniel Sueiro basado en su cuento *La carpa*. Ese guión había recibido un premio del Sindicato Nacional del Espectáculo y me lo había pedido Gutiérrez Maesso para hacer una coproducción con Italia, porque se parecía a *Luci di varietà* (1950) de Fellini, pero esa idea no prosperó. A Iquino el guión le pareció muy bien y no pidió ningún cambio; me fui a Barcelona y en la primavera de 1963 rodé *Los farsantes*. Javier González empezó a rodar casi al mismo tiempo un guión llamado *Crimen*, que le había dado Iquino, pero lo despidieron a la semana: nunca supe por qué, pero me impresionó mucho, porque venía a contarme cómo iba el rodaje y estaba muy contento. Elegí a Margarita Lozano, que había ido para representar una obra de Lauro Olmo y había tenido problemas con el productor teatral. En el equipo estaban Torres Ga-

Mario Camus.

rriga como operador, de quien guardo un recuerdo estupendo, Juan Gelpi como segundo, el magnífico fotógrafo Emili Godés como foto-fija, Ricardo Albiñana —que luego ha hecho mucha publicidad— como foquista y un jefe de producción muy duro, Antonio Liza. El montador era Ramón Quadreny, aunque Iquino lo sustituyó por Juanito Oliver, un montador magnífico que murió muy joven. Pero el rodaje fue duro porque no pagaban ni dietas. Primero estuve en un hotel pobre y luego en una casa donde vivían Luis Ciges —con quien yo había vivido en Madrid—, Margarita Lozano y Lorenzo Betancort. Desde esa casa tenías que ir en tranvía hasta los estudios del Paralelo.

Llama la atención que tú eres de los pocos de ese grupo que entra de lleno, digamos, en el cine más industrial, por aquello de que a Iquino le llamaban el estajanovista del cine; los demás, a lo mejor, tuvieron la oportunidad de hacer un cine más personal…

Claro, yo siempre pensé que cualquiera de los otros trabajaban con amigos, por ejemplo Picazo empezó con Lamet y Molero. Tampoco pagaban lo suficiente como para sentirse liberado de las necesidades económicas: por guión y dirección yo cobré unas 120.000 pesetas. En el rodaje pasaban cosas que, vistas en perspectiva, eran divertidas. Por ejemplo, algunos amigos de la Escuela de Barcelona vinieron por el rodaje y se quedaban horrorizados de que los decorados tenían paredes de papel y había

que sujetarlos cuando alguien cerraba una puerta, para que no se notara la ondulación del papel. Los proyectores tenían periódicos viejos en lugar de viseras, de manera que en vez de decir "una visera del dos" decían "una *vanguardia* del dos" y ponían un ejemplar de *La Vanguardia* con pinzas. Era todo muy industrial, como tú dices, pero al mismo tiempo un poco mísero. Me defendí como pude: cumplí los planes y los actores no estaban mal. A las dos semanas de rodar tuvimos una proyección muy solemne en la que Iquino se dirigió a todos para decir, más o menos, que tenía confianza en mí y que debían ayudarme. A partir de entonces no hubo ninguna limitación por parte de Iquino y nos fuimos a rodar los exteriores a pueblos de Segovia (Pedraza y Sepúlveda); antes se habían rodado en la Semana Santa de Valladolid unos planos documentales, que había tomado un operador chino de la EOC, Miguel Chan. Estaban muy bien, pero la censura quitó el sonido de los tambores de las procesiones que, junto al hambre que pasan, explica por qué enloquecen los cómicos. Iquino se quedó contento porque recibió la subvención correspondiente a la 2º A, que fueron casi dos millones de un costo declarado de cuatro millones y medio.

¿Y cómo se puso en marcha el rodaje de Young Sánchez*?*

Antes de terminar *Los farsantes* ya me habían propuesto otra película y le ofrecí a Iquino el guión de *Young Sánchez*. El contrato era leonino, pues una cláusula decía que si me pasaba de los metros previstos lo tenía que pagar yo y la rodé en menos de un mes; no querían que rodáramos en el metro para no tener que costear los billetes de la entrada que, al final, pagamos de nuestros bolsillos. El último plano de *Young Sánchez* queda un tanto abrupto porque no pude hacer otra toma, ya que me quedé sin película. El equipo venía a ser el mismo, salvo el operador Víctor Monreal y algún otro. La clasificaron muy bien, de 1ª A, con lo que recibió cuatro millones de subvención, prácticamente el coste real. Fuimos al Festival de Buenos Aires y allí Iquino me propuso una tercera película con la condición de cobrar un 25% menos, bajo el argumento de que había crisis. Lógicamente, lo rechacé. En efecto, esos comienzos míos fueron en un cine muy duro.

Pero esas películas tuvieron que dar dinero a Iquino, entre otras razones porque con la subvención ya estaban amortizadas antes del estreno.

Supongo que sí. Iquino era un personaje curioso, tenía un restaurante en Casteldefells —no creo que moleste a nadie decir estas cosas— y cuando contrataba a los eléctricos para hacer la película algunos de esos mismos eléctricos por la noche estaban de camareros en el restaurante; o sea que no se podía hacer un presupuesto ni calcular cuánto costaban las películas.

Rodaje de *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963).

¿Tuviste relación con la gente que luego daría lugar a la Escuela de Barcelona? Porque tu concepción del cine y tus preocupaciones yo creo que eran muy distintas.

Conocí una Barcelona muy brillante, en la que estaban todos estos amigos. El que trabajó conmigo en las dos películas fue Ciges, que estaba allí en la televisión y trabajaba en montaje con un fotógrafo muy famoso, Leopoldo Pomés, que luego hizo la película *Ensalada Baudelaire* (1978). En torno a aquel mundo que entonces vivía la noche de Barcelona había un montón de amigos que efectivamente integraron lo que se llamaría más tarde la Escuela de Barcelona. Estaban Joaquim Jordà, Vicente Aranda, Carles Durán, Ricardo Bofill, Román Gubern, Jacinto Esteva y otros como José María Nunes y Gonzalo Suárez, a quienes conocí posteriormente. Tenían una manera de entender las cosas por la que preferían la sofisticación al realismo; eso siempre me llamó la atención, porque en literatura eran partidarios de un realismo puro y duro: Barral entonces publicaba a Caballero Bonald y a Hortelano, y *Campos de Níjar* se ilustró con fotografías de Aranda. Bueno, ellos para el cine eligieron un formato, una manera más sofisticada de ver la historia, quizá influidos por la *Nouvelle Vague*... Entonces nosotros éramos los mesetarios y ellos la Escuela de Barcelona brillante. Había ese enfrentamiento que no se correspondía —insisto— con la literatura. Yo pasé allí dos años y eran todos encantadores, gente muy simpática y muy atractiva.

¿Cuáles fueron tus relaciones con la Administración? ¿Te has sentido apoyado en esos años del comienzo de tu carrera? ¿Hasta qué punto te ha afectado la censura?

A mí me ayudaba la Administración como a todo el mundo, mientras estuvo García Escudero, por ser alumno de la Escuela, pero no por otra cosa. En aquel tiempo Escudero creyó que había gente que podía hacer un cine moderno y apostó por nosotros, aunque no se le haya reconocido. No tuve nunca ningún tipo de privilegio; claro que existía la censura, nosotros nacimos en el cine con ella, pero ahí está *El pisito*... tampoco hay que ponerse a llorar. En *Los farsantes* me hicieron quitar un discurso sobre las relaciones amorosas y sobre unos homosexuales… aunque era algo muy discreto; también me prohibieron rodar los guiones *El hombre de los caballos*, que escribí con Miguel Rubio, *La boda,* que preparé con Carlos Saura, y *El regreso*, adaptación de la novela *Estos son tus hermanos*, de Daniel Sueiro. La censura siempre ha sido monstruosa y te obligaba a quitar cosas sin ningún sentido; hace poco le recordaba a Carlos cómo en *Los golfos* se prohibía que unos jóvenes se mostraran de forma altruista, dado que debían actuar por algún interés.

Hay que destacar la participación de tus primeras películas en festivales extranjeros.

La primera película mía que funcionó a nivel de festival fue *Young Sánchez,* que compitió en Buenos Aires; fue un poco temerario llevarla a un festival donde también estaba *I compagni* (Mario Monicelli, 1963). Allí hice unas declaraciones en un periódico donde venía a decir algo elemental que pensábamos todos: que el día en que no tuviéramos una dictadura en el país haríamos un cine mejor. Al día siguiente, había una comida de la expedición española en la embajada y yo no tenía sitio en la mesa; bueno, esas cosas pasaban. *Con el viento solano* participó en el Festival de Cannes pero los críticos fueron muy duros con ella, excepto uno que me confundió con un francés.

Al margen de etiquetas, me gustaría plantearte qué ha sido el Nuevo Cine Español (NCE), qué entidad ha tenido ese conjunto de películas hechas durante el mandato de García Escudero por los diplomados de la EOC. Te anticipo que me parece que habéis sido muy plurales y que creo que cuenta mucho la renovación generacional, es decir que erais una generación de gente joven con otra sensibilidad.

En esa época la procedencia de la gente que trabaja en los oficios que más marcan el cine —guionistas, productores y directores— es muy dispersa. Hay críticos que se han convertido en directores, guionistas que viven del teatro, productores que hacen un cine muy cercano al sentir del Régimen, en función de las ayudas estatales, gente con una concepción muy primitiva del cine… sin que exista ninguna relación entre ellos fuera

Rodaje de *Los farsantes* (Mario Camus, 1963).

de cócteles o del puro negocio. Pero el primer movimiento cohesionado, no movimiento, digamos la primera agrupación de gente que se junta en un recinto a cambiar impresiones durante dos o tres cursos son los alumnos del IIEC a finales de los años cuarenta. Y de esa escuela surge un grupo de gente dotada, de muchísimo interés: Paulino Garagorri, Bardem, Berlanga, Jesús Fernández Santos, Saura… Ese es el lugar al que llegamos más tarde los que ingresamos en la Escuela procedentes de sitios muy variados, pero que tenemos una misma edad, gustos literarios muy parecidos, el referente del cine italiano, experiencias similares… y que hablamos mucho entre nosotros en los pasillos y los cafés, porque siempre estábamos juntos, admiramos a los mismos profesores, vemos las mismas películas y nos intercambiamos los libros. A lo mejor Patino conoce más a Vasco Pratolini o Borau ha leído novelas que nosotros tardamos más en leer, pero tenemos en común unas vivencias básicas y la misma concepción del cine, de manera que, cuando empezamos a rodar, queremos asombrar, hacer algo diferente y más atrevido, en la senda del realismo español, que es inagotable. ¿Por qué se juntan Manolo Gutierrez Aragón, Victor Erice y mucha gente de talento? Porque se conocen en la Escuela y cambian impresiones.

¿Por qué crees que muere esa sensibilidad compartida de los directores que formáis el NCE? ¿Se trata de un proceso natural o, por el contrario, se debe a factores como la necesidad de sobrevivir en un cine más comercial, la influencia deter-

minante del tardofranquismo o de la falta del apoyo del público? Hay quien sostiene que el NCE fue una operación de imagen del Régimen…

Esos son temas para hablar despacio; yo me los planteo muchas veces, pero no hay una respuesta única. Creo que nuestra generación tiene su público, lo mismo que un músico o un escritor tiene su público en el sentido de que él pertenece a su público y éste le pertenece; pero cuando podemos rodar con libertad a partir de 1975 y hacer una revisión de la historia, tratar las cuestiones con mayor profundidad, nosotros ya somos un poco mayores y nuestro público está cansado porque ha estado esperando mucho. Ese público que disfrutó con *Furtivos* (José Luis Borau, 1975) y que acudió a ver *Los santos inocentes* ha sido sustituido por gente más joven, digamos el público de *Ópera prima* (Fernando Trueba, 1980), que es muy fiel a la siguiente generación de directores. Es otro público que no tiene que ver nada con nosotros y a quien no le interesa lo que nosotros podamos contar. Se decantan por la iconoclastia de Almodóvar y esa forma transgresora de contar historias que siempre ha funcionado en todo el mundo. En esa situación nosotros podemos adoptar dos salidas: una es traicionarnos un poco a nosotros mismos y buscar la complicidad del público joven —aunque estoy seguro de que no iba a dar ningún resultado, porque es otro tipo de lenguaje que no tiene nada que ver con nuestra sensibilidad— y la otra es seguir en lo nuestro, porque es lo que sabemos hacer. Curiosamente hay algún eco en un público que ya no va al cine, porque ve las películas en DVD. Pero está claro que el público nuestro, que entre los años setenta y cinco y ochenta y cinco siguió con interés nuestras películas ahora no va al cine. Pero esto ha pasado siempre, las últimas películas de John Ford tampoco tuvieron el público de las anteriores. Así las cosas, tenemos que ser fieles a nuestro estilo de contar, unas veces fallas y otras aciertas y te sale un clásico.

En tu caso y en el de Saura es evidente que habéis tenido una continuidad profesional admirable. Pero me llama la atención lo poco que han podido trabajar otros directores del NCE como, por ejemplo, Miguel Picazo o Paco Regueiro. El mismo Borau tiene una filmografía más bien breve.

Estoy convencido de que a Miguel no le han faltado oportunidades y él decididamente ha dicho sí a unas cosas y no a otras. Es un hombre con mucha personalidad y a lo mejor no quería enfrentarse a películas convencionales; también está el hecho de que puede ser feliz leyendo y haciendo otras cosas además de rodar, como dice en el documental *De Salamanca a ninguna parte* (Chema de la Peña, 2002). También está la fortaleza física; Carlos Saura es un cíclope, un tipo con una fuerza vital tremenda, capaz de hacer lo que sea y en el tiempo que sea. José Luis Borau siempre ha producido sus películas y ha jugado una baza muy valiente, que es ir a Hollywood a rodar una película (*Río abajo*) en la que perdió mucho tiem-

po y mucho dinero y ha tenido que recuperarse de toda esa aventura. También hay que tener en cuenta que aquí las películas no son como en la época de los grandes estudios de Hollywood, con las mismas estrellas, los mismos actores y los mismos argumentos, donde un director terminaba una y empezaba otra a las dos semanas. Por otra parte, el aprendizaje duro con Iquino me vacunó contra cualquier deseo de presumir o cualquier vanidad y contra ese jaimitismo que teníamos todos un poco, porque éramos jóvenes, alegres y nos parecía que el cine que se hacía era mucho peor que el que nosotros podíamos hacer.

Más tarde otros directores hacen publicidad o se convierten en realizadores de televisión mientras que tú combinas el cine y la televisión. ¿Por qué optas por las series de televisión? ¿cómo te has planteado ese trabajo?

Cuando no tengo en perspectiva una película y me llaman, pues hago televisión. Con la televisión siempre he tenido un matrimonio conflictivo. A varios alumnos de la Escuela nos contrataron para la serie *Conozca usted España*, luego viene la casualidad de que me proponen hacer *Los camioneros* porque Sancho Gracia ha leído un cuento de Ignacio Aldecoa. Más tarde, el director de programas, Salvador Pons, me llama para realizar *La leyenda del alcalde de Zalamea* porque se habían disparado los presupuestos con el *Fuenteovejuna* que rodó Guerrero Zamora y había que compensar a los coproductores italianos. Sancho Gracia vuelve a proponerme para varios capítulos de *Curro Jiménez*, me plantean hacer *Fortunata y Jacinta*, que tuvo un éxito enorme… en fin que se van ligando una serie de circunstancias que hacen que periódicamente vuelva a televisión, por lo menos hasta que en los años noventa hay ya otro tipo de televisión, a la que no le interesa el cine.

Julio Diamante hablando con Luis Cuadrado.

Entrevista con

Julio Diamante

Las huellas del compromiso

Luis Fernández Colorado

Resulta imposible acusar a Julio Diamante de falta de memoria histórica, entre otras cuestiones porque su destacada participación en la conquista de las libertades en España ha sido muy intensa a lo largo del tiempo. Sin embargo, más allá del precio personal y profesional que en el pasado hubo de pagar por esas convicciones democráticas, pocos han logrado cultivar tan poliédricas inquietudes culturales en campos como el teatro, la música o, por supuesto, el cine. Su firma ha aparecido como articulista de prestigiosas publicaciones nacionales e internacionales, caso de *L'Europa Letteraria*, *Cinemaction*, *Primer Acto* o *Nuestro Cine*, pero muchos continúan asociando especialmente su nombre a la dirección de la prestigiosa Semana de Cine de Autor de Benalmádena, que ocuparía entre 1972 y 1989. Como director cinematográfico dejó plasmadas, sobre todo en los combativos años sesenta, una serie de preocupaciones ideológicas y estéticas en férrea batalla contra una censura que se encargó de maltratar buena parte de su obra creativa. Y aunque sus primeros largometrajes se inscribieron de lleno en el Nuevo Cine Español, ha sabido siempre articular desde el distanciamiento unas agudas reflexiones sobre la imposible disociación, por más empeño que pusiera en ello, entre combate político y creatividad artística durante los años del franquismo.

En el momento de ingresar como alumno del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) estabas ya desarrollando una intensa actividad cultural y política, marcada además por la circunstancia de que buena parte de tu familia había sido represaliada durante el franquismo. ¿Eras consciente de los enormes obstáculos preliminares que se cruzaban en el camino?

En aquella época pensaba que mi enorme afición por el cine sería capaz de superar las barreras que pudieran ir surgiendo a causa de mis convicciones políticas, teniendo en cuenta además mis enormes esfuerzos para mantener separados ambos mundos. La ingenuidad juvenil, por supuesto, no siempre me capacitaba para mantener esa distancia, como muestra el hecho de que en uno de los exámenes de ingreso al IIEC se me

ocurriese escribir, de forma un tanto provocadora, que entre las películas más estimables de la historia cabía mencionar varios títulos dirigidos por cineastas soviéticos como Eisenstein o Dovjenko. Los correctores pensaron rápidamente que se encontraban ante un peligroso subversivo, y menos mal que la intercesión de una persona liberal como Carlos Serrano de Osma hizo posible que no me eliminaran en ese filtro.

De todas maneras, tus inquietudes políticas eran bastante conocidas…

Bueno, debería matizarse un poco esa idea. Es verdad que tanto mi abuelo como mi padre habían pasado muchos años en la cárcel como consecuencia de su nítida defensa del ordenamiento democrático republicano durante la Guerra Civil. Por otra parte, no es menos cierto que para estas fechas ya estaba actuando de forma ocasional en actividades clandestinas antifranquistas y, de hecho, utilizaba mis frecuentes viajes estivales a Francia para establecer allí contactos políticos y recoger material propagandístico que luego introducía en España. Pero aún no me había decidido a militar en el Partido Comunista de España, donde ingresé finalmente en 1954, ni tampoco disfrutaba aún de notoriedad como agitador dentro del ámbito universitario.

¿Pasó por tu cabeza en algún momento utilizar las aulas del IIEC como plataforma para la lucha política?

Jamás. Por entonces tenía mucho contacto con la Universidad Central, puesto que cursaba algunas asignaturas pendientes de medicina, y fue allí donde alojé mis inquietudes políticas. Entre 1954 y 1956 mantuve una fuerte vinculación con la disidencia al franquismo en el ámbito universitario, especialmente tras ser nombrado secretario de un congreso de escritores que al fin no pudo llegar a celebrarse pero que, sin embargo, facilitó la creación de una endeble cobertura legal para determinadas actividades clandestinas. La organización del congreso permitió, además, que se editaran regularmente boletines informativos donde, entre otras cosas, me encargaba de escribir los artículos sobre cine, que a veces causaron una notable polémica y fueron cuestionados desde periódicos de tirada nacional, como *Arriba*, por personas como José María García Escudero. Hasta que en febrero de 1956 se produjo la muerte accidental en unos enfrentamientos de un chico falangista, Miguel Álvarez, y la dictadura franquista decidió promulgar el estado de excepción en el país. Para entonces ya me habían detenido cuatro veces, siempre por un día, pero estos sucesos acabaron enviándome a la cárcel y supusieron además mi fulminante expulsión del IIEC.

Afortunadamente, tiempo después te permitieron reingresar hasta diplomarte…

Si hubiera estado Victoriano López García como director estoy seguro

de que mi encarcelamiento, en febrero de 1956, apenas hubiese tenido consecuencias académicas, entre otras cosas porque mis afinidades políticas estaban desde siempre al margen del recinto de la escuela de cinematografía. Pero a Victoriano López García, quizás por considerarle demasiado liberal, acababan de cesarle y el sustituto elegido, José Cano Lechuga, era un dócil funcionario muy sensible a las directrices del aparato represor franquista, aparte de ignorante en temas cinematográficos. Esa decisión de expulsarme fue un golpe durísimo que me empujó a sobrevivir con dificultades haciendo teatro, publicidad e incluso algún cortometraje sin mayores pretensiones, como *El organillo* (1959). Entre 1956 y 1960 estuve fuera de la Escuela, a la que sólo se me permitió volver ese último año, y así pude realizar la práctica final de diplomatura.

Una práctica final que tampoco estuvo exenta de problemas, porque te obligaron a replanteártela por completo…

Supongo que por cierto temor a que pudiera expresarme políticamente. El proyecto inicial había sido concebido bajo un doble título, *El ángel* o *Entrevías*, y buscaba ofrecer la imagen documental de las actividades del padre Llanos en uno de los barrios más pobres y desfavorecidos de Madrid. Curiosamente la figura de Llanos causaba bastante controversia, tanto en sectores de la derecha como de la izquierda, por lo que no dejaba de suscitarme cierta admiración. Rodé durante varios días junto a mi ayudante, Mario Camus, hasta que me sugirieron desde la dirección de la escuela que mejor hiciese otra práctica. De esta manera surgió *La lágrima del diablo* (1961), basada en un cuento de Teófilo Gautier y con fotografía de Luis Cuadrado. En todo caso, conviene remarcar que cuando los alumnos nos veíamos obligados a repetir una práctica era habitualmente por motivos académicos, dada la falta de adecuación de nuestros proyectos a las normas burocráticas que debíamos seguir en cada ejercicio. De hecho, ya me había ocurrido algo parecido con mi primera práctica, *Antes del desayuno* (1954), que no me aceptaron por incumplir alguna de esas directrices académicas, y se me forzó a realizar un segundo ejercicio, distinto al anterior, titulado *El proceso* (1954).

Puede detectarse una clara diferencia entre todas esas prácticas, particularmente por el acentuado experimentalismo de la primera frente a tu obra posterior. ¿Qué motivos te impulsaron a ir moderando esa vertiente radical?

En cierta medida, *Antes del desayuno* abre y cierra el período experimental de mi carrera, porque después quise acercarme voluntariamente a las teorías estéticas de Brecht o Piscator, que tan inmejorable resultado habían ofrecido en el ámbito escénico. Me interesaba un cierto expresionismo, no tanto metafísico sino político, que el teatro de Brecht o la narrativa de Kafka reflejaban con enorme audacia. Así que *El proceso* me lo plan-

teé como un ejercicio en cinco secuencias donde podía jugar con esos planteamientos que por entonces me atraían enormemente, mientras que *Antes del desayuno* había sido una propuesta de enorme radicalismo desde su misma concepción embrionaria, ya que la idea era adaptar un monologo de O'Neill en imágenes mudas.

Ahora que aludes a este cortometraje, hay que señalar la influencia del cine mudo en tu filmografía, que por otra parte se caracteriza por un exquisito cuidado literario del guión. ¿Cómo te planteaste casar ambos elementos?

En realidad numerosas películas mudas forman parte de mi bagaje como espectador entusiasta del hecho cinematográfico, pero nunca he pretendido situar en primer plano este aspecto. Antes de ingresar en el IIEC viajaba todos los años a París, durante el verano, para ganarme un dinero trabajando, establecer contactos políticos, comprar libros y ver las fabulosas retrospectivas de la Cinémathèque Française. Aquello era maravilloso porque me permitía contemplar largometrajes imposibles de exhibirse en España y, además, hacía posible el que pudiese entablar relación directa con personalidades de la talla de Henri Langlois, Lotte Eisner o Erich von Stroheim. Por otra parte, muchas de esas películas mudas, y no sólo los títulos míticos del cine soviético revolucionario, eran auténticas obras magistrales en la integración de avanzados elementos narrativos, sociales, políticos y, por supuesto, fílmicos.

Una de esas prácticas realizadas en el IIEC sirvió para inaugurar las Conversaciones de Salamanca. ¿De qué forma se gestó esa proyección?

Efectivamente, las sesiones se inauguraron con la exhibición de un largometraje dirigido por René Clair, al que se le puso como acompañamiento *El proceso*. Gracias a mis actividades en el seno de la universidad se estableció un estrecho contacto entre los promotores de las Conversaciones de Salamanca y quienes estábamos organizando el congreso de escritores que, como he dicho antes, nunca llegó a celebrarse. Las tensiones políticas en aquellos momentos eran tremendas, y la suma de esfuerzos resultaba inevitable aún sabiendo que Salamanca pretendía ser un foro donde iba a tratarse el cine en toda su significación cultural, social y política, pero escuchando a personas de muy distintas ideologías siempre que estuviesen dispuestos a aportar reflexiones de interés, mientras que el congreso de escritores buscaba plasmar una disidencia intelectual hacia el franquismo mas nítida y contundente.

Resulta curioso que, con todos esos antecedentes políticos y cinematográficos a tus espaldas, no llegases a participar, ni siquiera de forma periférica, en la andadura de UNINCI…

Sin embargo, en un momento dado se planteó realizar una serie de cortometrajes en los que estaba embarcado con Carlos Saura, buen amigo de la Escuela, junto al que había rodado alguna de las prácticas escolares, así como con José López Moreno llevando la producción. Nuestra idea no era que UNINCI los financiara de forma directa, sino que se limitara a poner la marca como distribuidora, pero en la empresa rechazaron la propuesta sin ofrecernos ninguna alternativa. La hipotética relación con UNINCI terminó en ese momento, máxime teniendo en cuenta otros motivos adicionales como las reacciones provocadas por la llegada de Luis Buñuel para dirigir *Viridiana* (1961) y que generaron una especie de culto idólatra poco agradable. Esto no quiere decir, y me gustaría enfatizarlo, que tuviese problemas serios con los responsables de UNINCI, ni tampoco con aquellas personas que giraban en su órbita de forma entusiasta, puesto que muchos de ellos eran buenos amigos, sino que más bien preferí ausentarme de aquella aventura antes de que mi presencia pudiese alterar las aguas.

Aprovechaste muy bien la coyuntura, entre otras cuestiones, para realizar un elogiado documental con motivo del tercer centenario del fallecimiento de Velázquez y de la ambiciosa exposición conmemorativa organizada en el Museo del Prado. En este proyecto colaboras con el historiador del arte Enrique Lafuente Ferrari…

Creo que *Velázquez y lo velazqueño* (1961), cuya banda de imagen estoy ahora mismo tratando de localizar, porque se encuentra perdida, es uno de mis trabajos cinematográficos más importantes. Pretendía reflejar la dimensión humanista del pintor y, al mismo tiempo, exponer a los espectadores las novedosas teorías artísticas que sobre el realismo en la obra creativa de Velázquez habían vertido recientemente historiadores como Lafuente Ferrari. Ahora bien, la relación acabó siendo menos grata de lo que hubiese deseado, porque al entregarme su borrador de guión observé que lo escrito no tenía nada que ver, o muy poco, con sus propios planteamientos reflejados en algún libro anterior. Me encontraba de pronto ante una cosa bastante convencional y aguada, al tiempo que Lafuente Fe-

rrari argumentaba que había pretendido ser comedido para evitar significarse en un momento muy delicado de su vida, puesto que estaba teniendo problemas por su defensa de José Ortega y Gasset. Así que opté por rescribir el guión, atendiendo a los valiosos argumentos expuestos por el propio Lafuente Ferrari en su bibliografía precedente, y pedirle que diera su visto bueno como asesor. La película fue al Festival de Berlín, donde obtuvo una mención de honor, y se exhibió más tarde en varios países europeos.

Para entonces estabas ya preparando tu primer largometraje, sorteando desde su misma gestación numerosas dificultades con los estamentos oficiales del régimen franquista. ¿En qué medida eras consciente de estar caminando hacia un posible suicidio profesional?

Siempre he tenido unas actitudes posibilistas bastante acentuadas en el terreno cinematográfico, entre otras cosas porque me gusta ponerme en la posición del productor y evitar problemas innecesarios. En ese sentido, el marcaje al que me sometió durante esos años el franquismo era muy difícil de evitar, por mucha buena voluntad que uno quisiera ponerle al asunto. Entre 1956 y 1962, como consecuencia de mi encarcelamiento, me habían retirado el pasaporte e impedido salir al extranjero, de forma que el primer conocimiento de los nuevos cines europeos se produce a través de periódicos, revistas y comentarios de amigos. Algunos proyectos anteriores a *Los que no fuimos a la guerra* (1962), con el que debuté en el campo del largometraje, habían sido tumbados por la censura o por dudosas cuestiones empresariales, caso de *Los Carabancheles* o *Don Quijote sigue bien*. Y cuando me propongo evitar graves conflictos a los productores, adaptando libremente un relato de Wenceslao Fernández-Flórez, magnífico e ingenioso escritor más ligado desde el punto de vista político a la derecha que a la izquierda, acabo encontrándome con el hecho de que antes que se presentara el guión a censura estaban llamando desde la Dirección General de Cinematografía a la productora de *Los que no fuimos a la guerra*, con los que ya había hecho *Velázquez y lo velazqueño*, para que tuvieran cuidado con ese chico subversivo que pensaba dirigir la película. Ni que decir tiene que acabaron masacrándola…

Los problemas de esta película con la censura pueden calificarse de míticos, ya que su exhibición estuvo congelada durante años pese a los numerosos cortes que se habían efectuado…

Es probable que nuevamente caiga en la ingenuidad, pero estoy convencido que si José María García Escudero hubiese estado por entonces como director general de cinematografía habría evitado las numerosas barbaridades que sufrió la película, y buen ejemplo de ello es que los problemas desaparecieron cuando tuvo ocasión de acceder al cargo. *Los que*

Tiempo de amor **(Julio Diamante, 1964).**

no fuimos a la guerra me la machacaron entera, y ni siquiera la coartada de que Wenceslao Fernández-Flórez había dado su aprobación al film logró evitar los acontecimientos. Por supuesto que el largometraje era una clara propuesta antibelicista, pero la carga de denuncia estaba muy atenuada y las osadías brillaban por su ausencia. Además, a mí el cine de mensaje metido como un ladrillo nunca me ha gustado. Menos mal que los responsables de la productora, Saroya, eran personas de corte liberal que respondieron de forma extraordinaria ante la situación planteada.

¿Consideras este largometraje como uno de los posibles antecedentes del Nuevo Cine Español?

El problema es fijar cuando empieza el Nuevo Cine Español (NCE), en qué medida existe cohesión entre sus hipotéticos integrantes y cuáles serían los rasgos definitorios comunes. Tenemos que abordar, por un lado, los posibles antecedentes: en todas las historias del cine aparece *Surcos* (1951), la película dirigida por Nieves Conde; también está la presencia de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, cuyas obras marcan una clara renovación del panorama cinematográfico; y debemos añadir el trabajo de Rafael Azcona y Marco Ferreri. En cualquier caso, esos antecedentes son referencias que flotan en el ambiente pero que no permiten explicar por sí mismas la aparición del NCE. Por otra parte, este difuso movimiento se vincula mucho al IIEC, una especie de maravillosa isla para-

disíaca que flotaba en el espacio sin rozarse con el franquismo, durante la etapa que dirige el centro Victoriano López García, y donde brota un fuerte vínculo generacional que, en mi caso, se trunca de alguna manera al ser expulsado del centro y retomar los estudios años después. Pero ni siquiera ese componente generacional explicaría por sí solo el surgimiento y desarrollo del NCE porque, sin irme a ejemplos más alejados, mi estrecha relación con Carlos Saura se modifica cuando éste se diploma, ya que como es lógico empieza a vivir de forma independiente su acceso al profesionalismo cinematográfico.

¿Piensas que podrían identificarse algunos rasgos estilísticos comunes?

Tampoco están demasiado claros los rasgos estilísticos que pudieran unirnos como grupo. Por eso mismo pienso que el NCE se sustentó sobre una mezcla de elementos: la brecha abierta pocos años antes por una serie de directores; un vínculo generacional y personal que nunca pretendió la cohesión cerrada en torno a ideas comunes; el apoyo oficial otorgado por una persona de la derecha civilizada e ilustrada como José María García Escudero; y también películas aisladas que de alguna manera activaron inicialmente la espoleta renovadora. Entre esas películas se encontraban *Los golfos* (1959), dirigida por Carlos Saura, o *Velázquez y lo velazqueño*, que tenía una reflexión sobre el lenguaje y el realismo que más tarde se convertirá en una de las bazas del NCE. Tengo menos clara la posible influencia de *Los que no fuimos a la guerra* en el desarrollo de esta tendencia, dados los enormes problemas que sufrió y su invisibilidad durante años en las pantallas de exhibición.

¿Desde qué ángulo insertarías entonces tus películas dentro de ese marco denominado como NCE?

Por tres caminos que intenté trabajar desde mis inicios profesionales: el realismo, el expresionismo cercano a lo esperpéntico y el humor, aunque esta última vía quedó en cierta medida clausurada después de mis agitadas relaciones con la censura en *Los que no fuimos a la guerra*. De hecho, a partir de este largometraje me planteé iniciar una trilogía, finalmente truncada, basada en esos vértices y compuesta por *Tiempo de amor* (1964), *El arte de vivir* (1965) y *Purificación*, un proyecto que la censura se encargó de echar por tierra. Tras estas películas paso por una seria crisis, entre otras cosas porque en 1967 se cierra el paraguas del NCE con la marcha de José María García Escudero y comienza una etapa bastante más espinosa en las relaciones con la administración franquista. Es entonces cuando tengo que refugiarme en las coproducciones de bajo presupuesto, donde asisto en primera línea a situaciones surrealistas que me veo obligado a asumir sobre la marcha.

Para finalizar me gustaría hacer una pregunta siempre espinosa, pero más probablemente en tu caso. ¿Cómo te planteaste tus relaciones con los colegas de esa crítica cinematográfica que de alguna manera habías cultivado en revistas nacionales e internacionales?

Julio Diamante y Agnès Varda, en la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena.

Al insertarme de lleno en ese NCE, que no seguía una fórmula concreta, determinados críticos comenzaron a buscar, con buen criterio, posibles nexos de unión entre los integrantes de este hipotético grupo y a reflexionar sobre los senderos expresivos que podían inaugurarse. En mi caso, sin embargo, algunos compañeros de izquierda, bien es cierto que de forma minoritaria, empezaron a cuestionar las películas que estaba dirigiendo, con el argumento de que no precisaban el origen político y social de las situaciones descritas, justo cuando esas obras habían sido en su mayor parte masacradas por la censura. La verdad es que me costó entenderlo, por mucho respeto que tuviera hacia sus opiniones, porque en el extranjero, al mismo tiempo, críticos marxistas como George Sadoul o Manuel Villegas López, habían elogiado películas como *Los que no fuimos a la guerra* por su ironía sutil, como precisó Sadoul, y pese a las heridas provocadas por la censura. De hecho, creo que si algo perjudicaba a largometrajes como *El arte de vivir* era el exceso de explicaciones para evidenciar la reflexión que contenía sobre la alienación del individuo, la complicidad de los bienpensantes en el asentamiento de las injusticias sociales y los efectos de la sociedad del trabajo. Por eso me dolió especialmente, además, que parte de esos compañeros de izquierdas no fueran tan consecuentes cuando, a raíz de que aumentaran mis tensiones con la Dirección General de Cinematografía por cuenta del proyecto de *Purificación*, procedieron a evitarse problemas con el régimen borrando incluso las incómodas huellas de mi presencia en plataformas como la revista *Nuestro Cine*. Por ejemplo, de repente un día me encuentro que el resumen de mis opiniones en una mesa redonda era adjudicado a otro compañero y mi nombre borrado por completo. Ese tipo de situaciones me produjeron perplejidad, pero quise evitar los enfrentamientos y plantearme que había llegado la hora de seguir caminos distintos. En todo caso sería muy delicado detallar lo que ocurrió entonces, y no creo que sea procedente hacerlo en este momento.

Entrevista con

Antxon Eceiza

El cine de la raigambre

Jesús Angulo

No es el nombre de Antxon Eceiza uno de los primeros que aparece habitualmente cuando se rememora el Nuevo Cine Español (NCE), aquel cine mesetario pegado a la realidad para intentar que fuera otra. Y, sin embargo, es uno de los cineastas que mejor representan aquellos años, la década de los sesenta de nuestro cine. Agitador en cine-clubs, crítico de cine provocador, aprendiz de todo en el oficio; entusiasta alumno del IIEC (aunque abandonase en el último instante gracias a la inestimable ayuda de la censura), autor de un puñado de guiones de películas propias o no, algunos de los cuales quedaron relegados al cajón de los proyectos, Eceiza desarrolla una corta, pero intensa, actividad como productor (hasta intervino en la producción de *Viridiana*), junto a su entonces inseparable Elías Querejeta, y es realizador, sobre todo realizador, de un par de cortometrajes y cuatro largometrajes a lo largo de la década.

Su obra se inscribe a la perfección en el movimiento del NCE. Intentó dar forma cinematográfica al materialismo histórico en sus prácticas de la Escuela. Buscó transgredir el documental con sus dos cortometrajes. Retrató la España callada del franquismo, pueblerina y triste, en *El próximo otoño*, su primer largometraje. Persiguió, con éxito, la trasgresión formal en *De cuerpo presente*. Intentó dar la vuelta al calcetín de la España de pandereta en *Último encuentro*. Adornó con sonoras gotas de humor negro el existencialismo, que tanto le influyó, en *Las secretas intenciones*. En los años setenta tuvo que desaparecer y nunca volvió del todo del exilio. Quizás sea ésta una de las causas por las que, desde hace ya muchos años, vive en Hendaya, cerca y lejos a la vez. Allí, en su recia y un tanto descuidada casa, desde la que se puede ver Fuenterrabia más allá de la bahía de Txingudi, transcurrió la siguiente entrevista, una tarde de julio de 2003.

Los inicios de tu filmografía están muy ligados a Elías Querejeta, al que conoces cuando los dos estudiáis la carrera de Derecho. Tú acabas la carrera; él no. Has dicho que entonces os unían sobre todo la literatura (los existencialistas: Sartre,

Camus...) y el cine. En aquellos años surgen los cine-clubs San Sebastián y Cantábrico, en los que ambos colaborais activamente.

El cine-club San Sebastián pertenecía a Acción Católica. Javier Aguirre estaba también en él, pero no teníamos nada que ver con su estructura. Nos limitábamos a presentar las películas cuando nos lo pedían. En cambio, el Cantábrico, en el local de Sindicatos, casi lo hicimos Elías Querejeta y yo. En éste teníamos también la responsabilidad de qué películas se traían. Además, había muchos cine-clubs en los pueblos y a menudo me llamaban para presentar sus sesiones.

¿De qué época estamos hablando?

Yo nací en 1935 y terminé la carrera en 1956. Esto sería durante mis estudios de Derecho. Me presenté a los exámenes de ingreso del IIEC (la escuela de cine de Madrid) cuando todavía estaba en la Escuela de Ingenieros. Aprobé, pero no podía asistir porque tenía que hacer la mili, en la que había pedido una prórroga para acabar la carrera. Me perdí casi el ochenta por ciento de las clases, pero ese curso hubo una huelga, que duró casi todo el año, con la que consiguieron echar al director y cambiar toda la estructura. Al año siguiente se pasó a un palacete que había en la calle Génova y eligieron como director a Sáenz de Heredia. Decidieron hacer tabla rasa de las ausencias del curso anterior, porque todas se atribuían a la huelga, lo que me vino muy bien.

Durante esos años haces también crítica cinematográfica...

No llegué a trabajar en *Objetivo*, que cierran en 1956. Así que empecé en *Film Ideal*. Ya estando en Madrid, en 1958, se deciden a hacer *Nuestro Cine* como una continuación de *Objetivo*. Yo estaba en el primer curso de la Escuela. Me llamó Bardem. El primer número se abrió con un coloquio sobre el realismo, en el que estaban Bardem, el crítico de teatro José Monleón, Ricardo Muñoz Suay, Eduardo Ducay... En aquellos años había que medir muy bien lo que se decía. Por ejemplo, como no se podía decir Marx, decíamos "el filósofo alemán"; como no se podía decir "lucha de clases", decíamos "conflicto de estamentos".

¿Cuáles son tus primeros contactos con el mundo del cine?

Por entonces conocí a gente de UNINCI, que me proporcionaron un trabajo para poder pagar la pensión. Consistía en dar lecciones de francés a Paco Rabal. Como éste apenas tenía tiempo, yo iba a su casa a las ocho de la mañana y le acompañaba a los rodajes. Le daba las clases durante las pausas del rodaje. Mientras él hacía un plano, yo observaba dónde se ponía la cámara. Estuve en películas como *Trío de damas*, de Pedro Lazaga, *A las cinco*

de la tarde, de Bardem (las dos de 1960) y hasta *Viridiana* (1961). Por petición de Luis Cuadrado, apuntaba el diafragma disimuladamente, porque entonces los operadores no dejaban ver el diafragma ni a su ayudante. Luego contaba a Cuadrado el tipo de planos, la luz que se utilizaba, el diafragma...

También por entonces escribes con Elías vuestros primeros guiones...

Los dos habíamos escrito ya en Donosti un guión que se llamaba *Los justos*, cuyo título y espíritu estaban inspirados en la obra de Camus, que ganó un accésit del premio del Sindicato y que compró Mur Oti, aunque nunca lo llegó a realizar. Luego, ya en Madrid, escribimos otro que se llamaba *Nuestra querida Elena*, que iba a producir Balcázar, pero tampoco se hizo. Finalmente, otro para Bardem, *Los inocentes*, que realizó en Argentina.

Háblanos de tu paso por la Escuela.

De los once que comenzamos juntos, sólo pasamos cuatro, o algo así, al segundo curso. Entonces nos juntamos con algunos repetidores y, finalmente, en tercero, a Cuadrado y a mí nos suspendieron la práctica final. Se llamaba *La ruta de los conquistadores*. Mostraba a los extremeños que iban a trabajar a Alemania. Desde su llegada a la estación de Mediodía, iban andando hasta la estación del Norte, donde debían de coger el tren que les llevaría a Alemania o Francia. Les seguíamos durante esas horas que pasaban en Madrid, por la Gran Vía, con las mochilas, el tocino y todas esas cosas. En la Escuela te dejaban rodar, pero luego te autorizaban o no a sonorizar. Durante el rodaje en la estación de Atocha, nos detuvo la policía por estar rodando escenas que dejaban en mal lugar el país. Como Sáenz de Heredia era como era, supuso que la policía tendría razón. Tras el suspenso, Cuadrado tuvo que repetir y yo decidí dejarlo.

Cuadrado hizo la fotografía de todas tus prácticas.¿Qué más alumnos recuerdas que colaborasen en ellas?

El fundamental era Cuadrado, porque hicimos una amistad imborrable. Además yo nunca habría dicho *"motor"*, si no estaba Luis mirando por la cámara. La llevó en mis prácticas y en los cortometrajes y fue segundo operador en *El próximo otoño* (1963), porque todavía no se atrevía a ser director de fotografía. A partir de ahí, fue el director de fotografía de *De cuerpo presente* (1965), *Último encuentro* (1966) y *Las secretas intenciones* (1969). Además, Luis me utilizaba de traductor-intérprete intelectual, porque tenía un lenguaje muy primario con el que él y yo nos entendíamos a la perfección. De repente, le llamó Pere Portabella y le ofreció *Nocturno 29* (1968)[1]. Me llamó desolado, diciéndome que le había pedido una luz sofo-

[1] Luis Cuadrado había trabajado anteriormente para Portabella en *No compteu amb els dits* (1967).

Antxon Eceiza (a la izquierda, fumando) durante el rodaje de una práctica de la escuela.

clea. No sabía lo que quería decir. Yo le dije que, tratándose de Sófocles y la tragedia griega mediterránea, se referiría a una fotografía con mucho contraste. Fue a Barcelona y le dijo: *"Creo que lo que quieres es una cosa contrastada, como en las tragedias mediterráneas"*. Portabella quedó encantado. Hasta tal punto quiso extremar lo del contraste que hizo un experimento tremendo. La rodó en negativo de sonido, que no tiene ninguna latitud. Al contrario que en el negativo de imagen, sólo hay blanco y negro, porque los grises se pierden. Por eso *Nocturno 29* tiene un contraste brutal, con las caras perfiladas. En la Escuela, aparte de él, Víctor Erice estuvo como ayudante de dirección en mi última práctica. En este trabajo debutó en cine Alfredo Landa, que entonces hacía teatro. No recuerdo más nombres.

¿Participaste en algunas de las prácticas de tus compañeros?

Fui ayudante en la de Basilio Martín Patino. En general había mucha colaboración entre nosotros. Nos consultábamos cuando alguno no sabía cómo hacer algo concreto, pero ninguno era maestro de nadie. Conmigo estaban Angelino Fons, Francisco Regueiro... Luego llegaron los donostiarras Santiago San Miguel, Víctor Erice y Pepe Egea. Los tres vivían en la misma pensión que yo.

¿Cómo se llevaban las posibles imposiciones dentro de la Escuela? ¿Cómo eran las relaciones con su director, Sáenz de Heredia, un realizador respetado profesionalmente por los estudiantes, a pesar de las diferencias ideológicas?

Lo mismo que ocurría con Florentino Soria, que era el subdirector, había sido de Falange y terminó de censor. Esto no creaba tensión, porque era como si viviésemos al margen. Más bien había una tensión muy fuerte entre los alumnos, porque había dos grupos clarísimos. Nos llamábamos los "de la raigambre" y los "globistas". El nombre de los "globistas", entre los que estaban Javier Aguirre, Antonio Mercero y todos los que luego fueron de *Film Ideal*, venía de *Le ballon rouge* (Albert Lamorisse, 1956), que era la película que les gustaba. A los "de la raigambre" sólo nos gustaban las películas realistas. Nosotros éramos de Bardem y Rosi; ellos, de Berlanga, Hitchcock y Howard Hawks. Además existía una lucha por parte de los que pensábamos que había que ir contra el SEU y crear un sindicato alternativo, como Joaquim Jordà o César Santos Fontenla, que eran del PCE. Nosotros odiábamos a Walt Disney, pero también a Charles Chaplin, que nos parecía un demócrata-cristiano. En el examen de Historia de primer año yo saqué un diez, diciendo que Chaplin era un mamón, que el bueno era Buster Keaton. Me llamó Fernández Cuenca y me dijo que era incomprensible que insultase a Chaplin, pero el razonamiento estaba bien escrito. En el examen de Religión, que era de Deontología Profesional, yo hablé de deontología dentro del ateísmo. También me pusieron un diez. La imposición de la Escuela fue relativa en términos generales.

Entre los profesores, ¿a quién recuerdas especialmente?

Aprendí mucho de Sáenz de Heredia, porque sabía mucho de cine. También estaba Fernández-Ardavín, que nos dio dirección, pero era muy blandito y no iba con nuestro estilo. Aunque Sáenz de Heredia estaba ideológicamente lejos de nosotros, hacía un cine muy parecido al que nos gustaba. Muy bien hecho, además. En cuanto a Saura, no recuerdo si ya nos dio clases a nosotros o comenzó el año siguiente. Ahora todo el mundo tiene un aprendizaje que es el vídeo, pero nosotros lo que hacíamos era redactar muy bien y teníamos una amplia cultura literaria, como Jordà, Patino, Luciano Egido, Bardem, Fons, que era una rata de biblioteca... Lo que no teníamos era ni la menor idea de lenguaje audiovisual. Yo, la primera vez que tuve que ir al plató a hacer una práctica, no sabía que había positivo y negativo.

¿Tuviste alguna experiencia en el terreno del meritoriaje?

Estuve como meritorio en *El cochecito* para ver cómo trabajaba Ferreri. De cualquier realizador guardaría un recuerdo imborrable en aquella época. Por ejemplo, en *El indulto*, de Sáenz de Heredia, con Pedro Armendáriz, aprendimos cómo se hacía un *travelling* a partir de una de esas plataformas que se deslizan por las vías de tren. Nos hizo repetir la escena, tal y como la había hecho él, en los estudios de Cinearte. Eso sí, lo ideológico lo

aportábamos nosotros. Mi práctica de primero es la historia de un tío al que van a buscar a casa y lo fusilan, puede que en la época de los maquis. La de segundo se llamaba *Un día libre*, o algo así, y mostraba a un proletario en un día de huelga. Era una práctica de ocho minutos, que comenzaba expresando nuestro agradecimiento al Plan de Estabilización, sin el cual no hubiera sido posible esta película. La de tercero hablaba directamente de emigrantes.

Elías y tú comenzasteis a hacer cine con la conciencia de que era preciso intervenir desde el principio en la producción. Así es como fundáis Laponia Films, con la que haceis vuestros primeros cortos.

Esa fue una idea más que nada de Elías, que me convence de que había que estar en la producción. Produjimos *A través de San Sebastián*, pero con la marca de UNINCI. Sin embargo, *A través del fútbol* fue una producción de PROCUSA, porque habíamos ganado con su guión un concurso de esta productora, propiedad del Opus Dei. En ésta no intervino Laponia. Más tarde produjimos *El próximo otoño*, que se amparaba bajo la marca Busch San Juan.

En A través de San Sebastián*, a partir de los escenarios supuestamente habituales de la ciudad-balneario, como la playa de la Concha, la salida de los toros o las sociedades gastronómicas, se le da la vuelta a todo esto con encuadres absolutamente innovadores, como los rotundos picados sobre los bañistas, y con un montaje muy intervencionista.*

Nosotros teníamos una idea sobre el realismo, que no se basaba en la banalidad del realismo puro y duro. Nos movíamos en el terreno de la ética de la transformación de la sociedad, pero en lo formal estábamos más adelantados que los otros, porque los "globistas" no hacían más que imitar a Hitchcock, por lo que necesariamente eran más antiguos. Sobre nosotros fue mucho mayor el impacto de la *Nouvelle Vague*: el montaje sin continuidad, las cosas de Godard... Eso estalló en *De cuerpo presente*, pero ya en *A través de San Sebastián* queríamos hacer algo existencialista y esperpéntico sobre Donosti. Era nuestra manera de ser fieles al realismo.

Algo espectacular en A través de San Sebastián *es su nómina de colaboradores. Enrique Torán dirige la fotografía, con Luis Cuadrado como segundo; debuta Luis de Pablo en la composición para cine con su música concreta; Pablo del Amo es el montador; César Santos Fontenla es su ayudante; Chumy Chúmez, el responsable de los créditos y las imágenes de animación...*

Y todo eso para un simple documental, que fue producido por los jugadores de la Real Sociedad. Santos Fontenla fue el que nos habló de Luis de Pablo, un músico joven que trabajaba en las oficinas de Iberia. Todavía

A través de San Sebastián **(A. Eceiza / E. Querejeta, 1960).**

no había hecho nada. Cuando vio el copión nos dijo que a esa película le vendría muy bien la música concreta. Hicimos la música con un sonidista que también debutaba en el cine, Jesús Ocaña. Por ejemplo, hacíamos chapuzones en la bañera, que grabábamos para luego hacer cachitos en la cinta magnetofónica y pegarlos con celo.

Los problemas con la censura comienzan ya con este primer cortometraje...

A través de San Sebastián se presentó en el cine-club de la Escuela de Estomatología y, entre los espectadores, estaba Jorge Oteiza. Éste dijo en el coloquio que la película era un corte de mangas al franquismo. Tal vez por eso intervino la censura.

Querejeta ha contado que en una entrevista con Alfredo Timmermans, vicepresidente de la Junta de Censura, éste os dijo: "Ante una provocación como la de su documental, la Junta no sólo no se inhibirá, sino que, si es necesario, se echará a la calle. Y si quieren ustedes seguir discutiendo, pasamos a la Dirección General de Seguridad (DGS)".

Nosotros le contestamos que era una película presocrática, que hablaba de los cuatro elementos; el agua, la tierra, el aire y el fuego. Él dijo que era un corte de mangas al estado, porque paseando por la Concha se veía el Azor y eso se montaba con una manguera en el mercado de la Bretxa.

Esto lo decía por la intervención de Oteiza.

Tras hacer para UNINCI lo que tú mismo has calificado de algunos "trabajos de subsistencia", os llegaron a proponer que, a través de Laponia, participarais en la producción de Viridiana.

De hecho, aportamos todo el capital social de la productora. Con la Palma de Oro en Cannes y las ofertas lloviéndole a Domingo Dominguín, pensábamos que con los beneficios podríamos hacer dos films de los nuestros, pero, de repente, la película fue prohibida y le retiraron la nacionalidad española. UNINCI quebró y nuestros socios no podían entender que hubiéramos perdido todo el dinero cuando la película había tenido tal éxito. Al final, gracias a Domingo, les pudimos devolver su dinero y tuvimos que cerrar la productora.

Si A través de San Sebastián *era una visión muy particular de la ciudad,* A través del fútbol *era una visión no menos particular de este deporte. ¿Cómo quedó el cortometraje tras los más de treinta cortes que ordenó la Censura y que se llevaron por delante cuatro de los once minutos de su metraje?*

No recuerdo, porque no llegué a ver ni los cortes. Como la película era de PROCUSA, del Opus, no les podíamos decir que no llevasen a cabo los cortes ordenados por la Censura. La película ligaba la historia del fútbol con los hechos correspondientes de la historia de España: la llegada al trono de Alfonso XIII, la República y el auge de la clase burguesa, la guerra, las sucesivas entregas de la copa por parte de Franco... Durante la Guerra Civil, se veía la foto de un portero caído en su intento de parar un balón, con lo que parecía un tío de las Brigadas Internacionales muerto por un disparo, con la música de *El Quinto Regimiento*. Esto desapareció, así como las entregas de la copa por parte de Franco. Más tarde, quisimos hacer un tercer corto, que se titularía *A través de los toros*, pero no salió por la quiebra de UNINCI. El esquema era parecido.

En 1962 trabajáis en la producción de Noche de verano, *de Jorge Grau.*

Creo que ya habíamos creado Querejeta PC. PROCUSA tenía una empresa en Roma con la que hacían falsas coproducciones. Por eso hay un montón de actores italianos, entre los que estaba Volonté, del que me hice muy amigo y que me hablaba de cómo se dirige a los actores, algo que no aprendes en la Escuela. Aunque el dinero lo ponía PROCUSA, necesitaban una parte española, que representábamos Elías y yo, aunque no pusimos nada de dinero. A mí me vino bien, porque más que de productor ejecutivo, hice labores como empujar el *travelling*, lo que me servía para aprender, porque estaba ya muy cerca de mi debut en el largometraje.

También trabajasteis para PROCUSA en Los cien caballeros *(1965), de Vittorio Cottafavi.*

La iba a dirigir Eugenio Martín, con el que colaboramos en el guión, pero finalmente la hizo Cottafavi, con el que no llegamos a trabajar. A él le pasaron el guión completo, que retocó con sus guionistas italianos. Creo que ni siquiera aparecimos en los créditos.

En 1963, ya con el NCE, realizas tu primer largometraje, El próximo otoño. *¿Cuál fue el papel que jugó la marca Busch San Juan en la producción de la película?*

Ellos tenían unos estudios en Barcelona. Como nosotros teníamos una empresita, pero no teníamos marca, no podíamos acceder a contratar a todo el equipo técnico, por lo que llegamos a un acuerdo con ellos. Nosotros poníamos todo el capital y ellos el nombre y algunos servicios profesionales. El acuerdo inicial era que yo dirigiría esa película y Elías se encargaría de la producción. En la siguiente debíamos intercambiar los papeles. Al terminarla, Elías me dijo que él prefería seguir como productor y yo, encantado, porque lo que quería era dirigir, le vendí mi parte de la productora a cambio de dirigir para ella dos películas más. Creo que fue un buen arreglo. Pienso que yo hubiera sido un mal productor y él está por ver lo que hubiera hecho como director, porque, de hecho, nunca se ha atrevido a dirigir. Pienso que la tragedia de Querejeta, si es que alguna existe, es que nunca se ha permitido a sí mismo intentarlo.

¿Cómo fue la escritura del guión con Erice, Egea y San Miguel?

Fue como un guión asambleario. Ellos tenían bastante trazado el argumento original y yo entré como coguionista. Recuerdo que Víctor y yo hacíamos un *story-board*, fundamentalmente debido a nuestra ignorancia e inocencia, para saber qué es lo que teníamos que hacer en cada momento. Víctor era el primer ayudante y todos estábamos aprendiendo. La película es un poco más blanda que nuestros principios en el documental, porque nos influenció mucho Zurlini con *La chica con la maleta* (1961). Hay

Antxon Eceiza (dando instrucciones al operador) en el rodaje de *El próximo otoño* (1963).

incluso un homenaje, con Sonia Bruno y su maleta cuando se va a ir y decide quedarse. En ese sentido es una película cercana a un posneorrealismo más blando.

Sin embargo, en el trasfondo hay un doble contraste. Por un lado, entre el personaje proletario (M. Manzaneque) y los niños bien que no tienen nada que hacer. Por otro, el de las dos culturas: la española, reprimida a todos los niveles, y la más sofisticada, europea y liberal, que representa Sonia Bruno, la joven francesa de la que acaba enamorándose aquél.

Hace años que no la he visto, pero en ese sentido era muy *naïf*. Estaba cerca del espíritu de Erice, que era más estilizado. Yo soy más tosco. Tenía esa placidez que no tienen ni *A través de San Sebastián*, ni *De cuerpo presente*. Además estábamos obsesionados, siguiendo nuestras ideas sobre el realismo, con que el personaje estuviese siempre enmarcado por el entorno. Las secuencias empiezan muy a menudo por planos generales que terminan en la cara del protagonista. Éste nunca estaba solo.

¿Qué recorrido comercial tuvo la película?

No recuerdo bien. La compró una distribuidora que se llamaba *Columbus* y se estrenó en Madrid, pero debió de ir tirando a mal. Pero entonces las películas españolas no iban bien ninguna. *La caza* fue muy mal.

No la quería distribuir nadie. El cine español que gustaba era la típica española, como las de Joselito. Lo que pasa es que casi todas las películas de nuestro entorno eran un negocio. *El próximo otoño* costó un millón doscientas mil pesetas y tuvo de protección, por haber obtenido la 1ª A, unas quinientas mil. Mucho más claro todavía fue con *De cuerpo presente*. Costó dos millones y medio y le reconocieron un presupuesto de cinco millones. Sacó la categoría de "Interés Especial", por lo que le dieron el cincuenta por ciento a fondo perdido, es decir los dos millones y medio que había costado. La compró Emiliano Piedra para distribuirla, por lo que, aunque no fuese nadie, con que la distribuidora pagase un millón, habíamos ganado un buen porcentaje de la inversión. Con *De cuerpo presente* y *La caza*, que pudieron costar cinco millones, Elías recaudó doce, por ejemplo. Otras películas producidas por Elías, como *Último encuentro* o *Stress es tres, tres* (Saura, 1968), obtuvieron también la calificación de "Interés Especial". No es que fuéramos unos interesados, pero es que no podíamos competir con las películas de Marisol. Hacíamos el cine que creíamos que debíamos hacer con cierta garantía económica. A mí me salían contratos. A Carlos Saura, más que a mí. Lo que ocurre es que nos negábamos a hacer películas que no nos interesaban y la gente decía: "*menudo chollo tienen estos*". Nuestro público fue siempre minoritario.

De cuerpo presente *es la primera película que aparece bajo la firma de Querejeta PC. Si en tu primer film habías contado con Sonia Bruno, que era una actriz emergente pero todavía muy joven, y con un poco conocido Manuel Manzaneque, en éste consigues un reparto de lujo: Carlos Larrañaga, la actriz francesa Françoise Brion, Lina Canalejas, Alfredo Landa, José María Prada, María Asquerino, Alberto Closas, Agustín González, María Luisa Merlo..., muchos de ellos, además, en papeles poco más que episódicos.*

La mayoría ni siquiera cobraron. Se ofrecían para hacer una sesión. Tenían el acicate de trabajar con esa gente que empezaba, que representaba un nuevo cine del que se comenzaba a hablar, porque incluso acudían a Cannes o Venecia. Era una forma de estar en un hecho cultural, con jóvenes profesionales. Françoise Brion, por ejemplo, estaba casada con Doniol-Valcroze, entonces director de *Cahiers du cinéma*, al que yo conocía mucho. Cuando leyó el guión, se ofreció a hacer un papel y hasta trajo su propio vestuario. Al final le pagamos con un regalo, creo que una alfombra.

Luis Cuadrado es aquí por primera vez director de fotografía. ¿Hasta qué punto se podría decir que Cuadrado da una especie de uniformidad formal al cine de aquella época con sus particulares encuadres y su manera de iluminar?

Tal vez fuera así, porque Cuadrado tenía una gran personalidad y partía de la base de que los demás éramos unos ignorantes en materia de fo-

De cuerpo presente **(Antxon Eceiza, 1965).**

tografía. Yo quizás no tanto, porque habíamos hecho juntos nuestras búsquedas. Precisamente Françoise Brion nos habló de una película, *A pleno sol* (R. Clement, 1959), cuya fotografía había hecho Raoul Coutard, el fotógrafo de Godard. Fuimos a verla y Cuadrado se quedó fascinado con su luz rebotada. Por eso en *De cuerpo presente* no hay un sólo proyector. La luz viene siempre del techo. Inventamos una cosa que yo había visto en Godard, que es lo que llamamos con coña la *camara action*. Ensayábamos la escena completa con luz rebotada y, luego, lo rodábamos como si fuera un reportaje. No hay ni un minuto de trípode. Toda la película es a mano. Yo cogía la batería y Luis la cámara, y rodábamos entre los actores con una fotografía que nadie había visto aquí. Después, algún otro director le pidió una fotografía como la de *De cuerpo presente*. Desde luego, lo que yo imaginaba no se hubiera concretado nunca si no hubiese estado Cuadrado. Yo quería haberla hecho en color, porque la película habla de la publicidad, cuyos *spots* eran ya en color. Además era la época del *pop-art* y estaban de moda los *collages*. Pero no había dinero y sólo pudimos añadir la escena final en color. Para sustituirlo trabajamos con un blanco y negro supercontrastado, sofocleo. Hicimos muchas pruebas en el retrete de la casa de Cuadrado. Tuvimos que pelear con Fotofilm, porque nos suavizaban todo. De pronto decían que nos habían conseguido recuperar los grises y nos hacían la puñeta. Nosotros queríamos que el carácter insólito de la historia se viera en el contraste de la fotografía. Yo tenía la idea, pero quien la hacía realidad era Cuadrado.

¿Fue fácil la adaptación de la novela con Francisco Regueiro? ¿Intervino Querejeta en el guión?

Tuve algunas broncas con Elías, porque éste no se conseguía despegar de su racionalismo. En nuestras discusiones, Regueiro se intentaba colocar entre los dos, pero al final acababa dándole la razón a él. Posteriormente, Regueiro dijo que treinta años después se dio cuenta de que yo tenía razón.

Último encuentro. *Estamos ya en 1966. Son los últimos años del Nuevo Cine Español (NCE) y se trata de una película de encargo a mayor gloria de Antonio Gades. Antes, habías hecho unas tomas para* Nuevo en esta plaza *(1966), que finalmente dirigió Lazaga...*

Elías tenía dificultades para conseguir distribución para *De cuerpo presente* y *La caza*. Entre otras distribuidoras, habló con *Dipenfa*, donde le dijeron que le cogerían esas películas, pero tenía que hacer una dentro del cine más comercial. En ese sentido, fue un autoencargo. Como ellos querían una figura del toreo o del flamenco como protagonista, Elías me propuso hacer *Nuevo en esta plaza*, con Palomo Linares. Acepté con la condición de hacer una película como yo quisiera. Llegamos a un acuerdo y rodé previamente todas las secuencias de toros de la película. Estuvimos toda una temporada entera, Cuadrado, Ruiz Marcos, el ayudante de dirección, y yo, siguiendo a Palomo Linares en todas las plazas en las que toreó. Hubo escenas para las que nos llegamos a meter en el ruedo. Monté como una hora y veinte minutos de película. Dijeron que estaba muy bien, pero que lo mejor era aprovecharlo para otro film, para el que Lazaga había escrito ya un guión, en el que el torero se enamora de una niña rica. Me pagaron bien, pero no me incluyeron en los créditos. Utilizaron secuencias enteras respetando mi montaje. La película fue un éxito de taquilla. A cambio, nos dijeron que eligiéramos otra figura y esta vez la dirigiese yo. Fue cuando pensamos en Gades. El argumento de *Último encuentro* es de Elías. Creo que es una película más formal, más racional. Quiere parecerse al cine negro americano. El error era querer hacer cine estándar sin una industria detrás, como la de los americanos. En *Último encuentro* hay *travellings* y grúas, pero no está tan conseguida formalmente como *De cuerpo presente*. Desde el punto de vista técnico, fue de una dificultad gigantesca. Pero el trabajo, en general, es más convencional.

La película se presentó en Cannes. ¿Cómo fueron las críticas?

La crítica francesa fue bastante buena, concretamente las críticas en *Le Monde* y en *L'Humanité*, que hablaba de los vencidos de la guerra y del Rastro. Notaban el realismo y la mala hostia latente. La peor fue la española, con casos tan curiosos como el de Santos Fontenla, que hizo una crí-

***Último encuentro* (Antxon Eceiza, 1966).**

tica fenomenal en *Nuestro Cine* y luego le pegó una hostia en un periódico diario, con un intervalo de seis días. La película no tenía nada que hacer en Cannes, donde ganaron Antonioni, con *Blow-Up*, (1966) y Losey, con *Accidente* (1966). No pensábamos recibir ningún premio.

Aunque ya casi fuera de lo que cronológicamente serían los años del NCE, con García Escudero cesado en noviembre de 1967, acabas esta etapa con Las secretas intenciones*, en cuyo guión trabajas con Azcona. ¿Hasta qué punto la presencia de Azcona dio un carácter más negro a la película?*

Posiblemente fue así. La relación con Elías ya no era la misma. Nos estábamos distanciando, porque la función crea el órgano. Él estaba ya volcado totalmente en la producción y yo era un realizador. Empecé el guión con Angelino Fons. Escribimos un tratamiento, pero Angelino lo dejó para hacer *Cantando a la vida* (1968), con Massiel. Entonces Elías me sugirió a Azcona, al que yo admiraba mucho. Creo que fue un trabajo estupendo de los dos y, evidentemente, hay muchas cosas de él. Rafael y yo queríamos hablar sobre todo de la caducidad de la vida. Había varias secuencias en la línea de la que protagoniza López Vázquez, que acentuaban ese tono negro. Algunas las quitó la Censura, otras las acabamos eliminando nosotros. No sé si fue falta de coraje o, simplemente, se nos iba el tono, pero lo cierto es que se me fue la mano hacia la parte más romántica de la historia, hacia un tono existencialista.

Cuando empezabais vuestra carrera, ¿no sufristeis las suspicacias de la industria oficial?

Nos llamaban los "geométricos". Pero tampoco hubo un rechazo claro. Además, nosotros no competíamos en su terreno. Ellos no habían ido nunca a Cannes y siguieron sin ir. No les quitábamos ningún espectador. Mi película de vocación más comercial, *Último encuentro*, fue muy mal de taquilla. No llegó a nuestro público, que eran cinco y que la patearon. Pero tampoco les gustó a aquellos que preferían las películas de flamenco.

¿No había una contradicción entre el hecho de que vuestro cine se enfrentase a una realidad social que rechazabais y, al mismo tiempo, fuese claramente protegido desde determinadas instancias oficiales?

García Escudero tuvo una importancia fundamental, diferencias ideológicas aparte. Sin él, *De cuerpo presente, La caza* o *Último encuentro* no hubieran sido lo que fueron. Era un apoyo incondicional, con la concesión del "Interés Especial" o la designación para acudir a festivales internacionales, en un momento bastante difícil. El hecho de que Saura fuese a Berlín, Bardem a Venecia o yo a Cannes, era un aprovechamiento de ello. Los izquierdistas decían que le estábamos lavando la cara al Régimen, lo cual quizás también fuera verdad, pero era la única manera de hacer el cine que queríamos hacer.

En los primeros años setenta se produce una reubicación de muchos de los cineastas del NCE. Algunos continúan, pero otros pasan a publicidad, TV... ¿Tú qué haces entonces?

Hago publicidad desde 1970 hasta 1974. Monté una productora con Pepe Egea e hicimos unos doscientos *spots*. Tengo un León de Oro de publicidad en Cannes (en publicidad no daban una Palma, sino un León), por un *spot* institucional sobre las madres solteras, con Teo Escamilla como fotógrafo.

Tu exilio tiene en principio razones políticas, pero ¿hubo, además, motivaciones cinematográficas?

No. No hacía cine porque había roto con Querejeta, que, además, a principios de los años setenta se dedicó a hacer una serie de coproducciones. Pero no había abandonado la idea de hacer cine en España. Lo que ocurre es que no podía. Nos encontramos haciendo publicidad Bardem, Erice, Cuadrado, Escamilla, Alcaine, Gonzalo Suárez... todo el NCE haciendo *spots*. Yo me fui de España por razones políticas, o sea policiales.

Entrevista con

Joaquim Jordà

Una mirada diferente entre la razón y la percepción

Ruth Pombo

Joaquim Jordà fue uno de los tres pilares sobre los que se asentó la Escuela de Barcelona (EB). Autor del manifiesto publicado en la revista *Nuestro Cine*, en abril de 1967, además de otros textos al respecto, se le calificó como ideólogo oficial de la Escuela[1]. Bajo el paraguas de la productora Filmscontacto y al amparo de las vivencias y los proyectos de la *gauche divine*, escribió y dirigió *Dante no es únicamente severo* (1967), al lado de Jacinto Esteva, y fue el responsable de los guiones de los films de Carlos Duran *Cada vez que...* (1967) y *Liberxina 90* (1970), además de participar en los rodajes, como parte del equipo y como actor, del resto de casi todos los largometrajes producidos por este movimiento.

Pero Jordà no ha sido solamente una parte fundamental de la EB. Siempre usando el criterio propio que poseen los que observan y razonan lo que viven, y luego actúan en consecuencia, se ha convertido en un cineasta peculiar que siempre ha ido por libre: desde proyectos de cine militante y alternativo en la Italia de la década de los 70 hasta *Mones com la Becky/Monos como Becky* (2000), donde integró una década de sus enseñanzas universitarias a los que deberían ser los nuevos profesionales del cine con lo que comporta ser una persona diferente después de un infarto cerebral que le ha dejado secuelas en la percepción. Pasando por uno de los mejores frescos de la realidad catalana de la última década del siglo pasado[2], *Un cos al bosc/Un cuerpo en el bosque* (1996), y combinando todo esto con innumerables traducciones, la edición de los mejores *Cuadernos*

---

[1] Pere Portabella, otro de los miembros de la Escuela de Barcelona, no siempre cercano a los activos de su núcleo y enfrentado en diversas ocasiones al propio Jordà, sostiene a Juan A. Martínez-Bretón que la distribución de funciones estaba perfectamente definida, repartiéndose entre *"Esteva, el dinero y la sensibilidad; Jordà, la inteligencia y la maquinación, y Duran, el trabajo"*, en *La "denominada" escuela de Barcelona*, tesis doctoral, ed. de la Universidad Complutense, Madrid 1984, citada en Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro: *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*, ed. Anagrama, Barcelona 1999, p. 175.

[2] La relación previa y directa con la cultura catalana en la obra de Joaquim Jordà se puede hilvanar a través de su trabajo junto a la escritora Maria Aurèlia Capmany: se conocieron participando como actores en un film de Basilio M. Patino titulado *Del amor y otras soledades* (1969), para realizar poco después, con ella como protagonista e ideóloga, *Maria Aurèlia Capmany parla de "Un lloc entre els morts"* (1969). Los detalles al respecto se resumen en Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro, op. cit. pp. 318-319.

de cine de la editorial Anagrama y su trayectoria como guionista "profesional", resultado de la cual son, entre otros muchos largometrajes, las dos partes de *El Lute* (1987-1988), dirigidas por Vicente Aranda, y *Alma gitana* (1996), de Chus Gutiérrez.

¿Cómo empezó tu interés por el cine? ¿Cuál fue tu primer trabajo?

En realidad tenía unos diecisiete años. Estaba en un balneario de Montserrat, con mis padres, y escribía una novela: un señor me pide permiso para leer un folio y acaba encargándome que escriba un guión para él. Era Juan Lladó, uno de los puntales de la factoría Iquino por entonces. Ya de vuelta a Barcelona, iba por las noches a su casa a escribir y volvía a pie a la residencia de estudiantes de la Escuela Industrial, en la calle Urgell, donde vivía entonces. Luego la película se hizo, pero el guión pasó por tantas manos que yo no salía ni en los créditos[3]. El cine me gustaba, pero a mí me interesaba mucho más la literatura... Desde pequeño me encantaba leer: cuando me echaron de los jesuitas donde estaba interno, y donde hasta que no quise confesarme fui un *príncipe*, uno de aquellos niños que sacan siempre diez... Bien, luego fui a un instituto de Reus donde trabajaban muchos represaliados universitarios, y algunos de ellos cultivaron y guiaron mi interés por la literatura... Yo pasé, por rebeldía, de ser un *príncipe* cuando estaba en los jesuitas a mi primer cero a propósito... Y a Derecho, en la universidad, por presiones familiares... Pero escribiendo, en un momento determinado, pensé que era muy lento... Porque yo escribía de una manera muy retorcida... muy complicada... y entonces pensé que el cine era un medio mucho más directo, así que decidí que quería hacer cine. La vía más normal para esto parecía la escuela de cine de Madrid: cuando acabé Derecho ingresé en la escuela madrileña, que se llamaba entonces IIEC... Pero había visto cine ya en mi pueblo, desde pequeño...

¿Qué tipo de cine te interesaba?

Sólo había dos salas y, en el que me dejaban ir a mí, que era el cine parroquial, sólo tenían dos o tres películas. Mi preferida era *Nosferatu*: la debí haber visto muchas veces, me daba un miedo infinito, pero la miraba entre los dedos... con seis o siete años... Antes de Madrid me agradaban y había visto muchas veces peliculas de Hitchcock... Creo que entonces muchas de John Ford no: más tarde sí que me interesaron muchísimo... Mi visión sobre el cine no cambió: se fue reconstruyendo... Mis gustos iniciales ya eran lo bastante buenos... Murnau fue uno de los primeros ¿quién mejor? Lo que fui es ampliando mis puntos de vista... Y la predilección por el cine que yo entendía que era el más politizado...

---

[3] El film se estrenó como *Siempre es domingo* en 1961 y fue dirigido por Fernando Palacios. Más información acerca de éste en Riambau. Esteve y Torreiro, Casimro, op. cit. p. 64.

En Madrid conociste a muchos de los representantes del cine que luego se contrapondría al de la EB, además de seguir con las actividades políticas que habías empezado en la universidad...

En Barcelona me había introducido en el PSUC, con dieciocho años, en una célula en la universidad que nos hacía ser comunistas sin partido... Porque vino un señor que nos dijo que había venido directamente de Moscú a buscarnos y que era el responsable del partido comunista en Barcelona: se llamaba de nombre de guerra Pepe, pero en realidad era Miguel Núñez. Eso lo supe mucho después... Y sí, seguí con todo eso en Madrid. Iba a la escuela de cine, que era muy irregular... Y conocí a Angelino Fons... De Barcelona también eran Pere Balañá, Jordi Feliu... También conocí a Paco Regueiro, a Mario Camus, que estaba uno o dos cursos por encima de mí, a Miguel Picazo... A Carlos Saura, de profesor...

¿Y qué proyectos realizaste cuando estabas en Madrid, en la escuela?

No sé si exactamente mientras estaba en la escuela, pero fue sólo un proyecto: *Jimena*... A Marco Ferreri, un director metido a productor, se le ocurrió aprovechar el barullo que se había organizado con el rodaje en España de *El Cid,* de Anthony Mann, para montar una versión réplica: nos encargó a Regueiro, a Camus y me parece que a mí el guión... Picazo tenía que ser el director...[4] Lo que sí hice en Madrid fue *Día de muertos*. Rodamos en el cementerio civil, con permisos en regla, y tuvimos que inutilizar unos rollos de película para que los policías, que nos pararon para requisarnos, no pudieran controlar quién había estado. Los medios técnicos eran muy reducidos entonces y, así, hubieran tenido imágenes reales, y no sólo la memoria policial, para reconocer a los izquierdosos, a la familia y simpatizantes, a la familia ideológica, que nosotros habíamos filmado dentro. Una parte del film pretendía girar en torno a lo que se movía durante aquel día: industria y costumbres... La otra la centramos en el cementerio civil y en la visita de la familia de algunos de los represaliados, cuyas tumbas estaban en medio de las de algunos de los más importantes de la heterodoxia del siglo XIX español y, algunos también, de la del siglo XX. El documental estuvo después prohibido un tiempo y, cuando lo autorizaron, fue con categoría reducida, por lo que no pudo verlo mucha gente...

Mientras permaneciste en Madrid te implicaste económica y personalmente en UNINCI. ¿Fueron discrepancias políticas las que te hicieron dejar todo esto?

Puse dinero como inversión, unas cincuenta o cien mil pesetas... Antes estaban invertidas en una editorial de amigos, entre los cuales estaba Jo-

[4] Los pormenores de este guión que nunca se rodó se explican en Rom, Martí y Garcia Ferrer, J.M.: *Joaquim Jordà*, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona 2001, del que se recogen fragmentos en el suplemento del programa 16 del 2001 de la Filmoteca de Catalunya.

sep Maria Castellet, que inicialmente tenía que tener una cierta tendencia y casi inmediatamente se convirtió en editorial de temas jurídicos, que a mí no me interesaban nada y, cuando llegué a Madrid, conseguí vender mi participación. Recuperé mis pesetas y las puse en UNINCI, razón por la que me convertí en uno de sus socios. Pero yo no dejé a UNINCI después, fue UNINCI la que se dejó a ella misma: se destrozó con *Viridiana*, la vuelta de Luis Buñuel a España. En UNINCI había dos sectores, el más ortodoxo, el que llevaba Bardem, y, por motivos..., por celos profesionales, el que entrase Buñuel allí no le parecía bien, le quitaba su parte de protagonismo, el que había tenido hasta entonces. En cambio había otro sector, que era básicamente un torero encantador, Domingo Dominguín, el hermano de Luis Miguel Dominguín, un hombre que estaba muy bien, al que le gustaba la idea de lo de Buñuel...

Y el proyecto siguió adelante...

Al final la película se hizo, producida entre UNINCI y Pere Portabella, a través de su productora Films 59. Pero cuando se estrenó hubo un gran revuelo en Cannes, porque la crítica vaticana y la conservadora se preguntaron por qué una tan católica España se permitía realizar una película tan blasfema, y entonces aquí se dieron cuenta de que el film existía, que hasta entonces ni se habían dado cuenta, y se transformó todo en una oleada de dimisiones... Porque dimitieron todos los directores generales que habían autorizado la película, aunque estaban orgullosísimos de haberlo hecho porque les parecía bien que Buñuel hubiera vuelto aquí... Pero la medida administrativa que tomaron fue prohibirla en España. Bueno, borraron la película del mapa, en plan *"esta película no se ha hecho nunca"*, lo que llevó a una crisis económica muy importante dentro de UNINCI y a la acentuación de las divisiones internas. Yo además sufría entonces una crisis personal que..., no sé, dejé Madrid, dejé UNINCI y volví a Barcelona...

Y empezaste a trabajar en la industria, quizás con la ayuda de algunos de los que ya estaban profesionalmente metidos en harina...

Cuando volví Portabella no tenía ningún peso en el cine. Yo contacté..., bueno, pasé por la industria... De pequeño, de niño, conocí en Manresa a Nanín, con el que iba al cine, y que era el hijo de unos amigos de mi familia. Cuando volví a Barcelona me encontré un día a Nanín convertido en adulto, era un poco mayor que yo, y me explicó que era productor de cine, y le respondí que yo venía de estudiar cine, etc. Y comencé a trabajar para la productora *Este Films*, de Enrique Esteban ("Es"), y de Germán Lorente ("te"). Ellos hacían un tipo de películas muy curioso: las solía dirigir un tal Joan Bosch, que creo que aún vive, y eran una fórmula que se habían inventado...

¿El primer pit i cuixa?

Sí, el primer pecho que salió en pantalla... No: el primer vientre que se vio, el primer bikini que dejaba ver por primera vez un vientre femenino estaba en *Bahía de Palma* (1962), en la que yo trabajaba como *script*.

***Dante no es únicamente severo* (J. Jordà / J. Esteva, 1967).**

¿Te metiste en la industria para poder escalar puestos en el sistema de sindicato vertical y poder llegar a dirigir enseguida?

Lo que quería era seguir dentro del mundo del cine... Hice de *script* dos o tres veces hasta que escribí el guión para Germán Lorente, que quería pasar a la dirección, de una película que se llama *Antes del anochecer*. Y eso debió ser después de *Jimena*, que no llegó a hacerse nunca, y de lo que hice cuando tenía dieciséis años, que se convirtió en *Siempre es domingo*, una de estas que va pasando por tantas manos que... Y había conocido a Nunes cuando iba a casa de aquel señor, de Juan Lladó, a escribir mi primer guión. Nunes trabajaba en Iquino y Lladó era como uno de los más sabios de la factoría Iquino, que tenía una cultura cinematográfica digamos pre-bélica, y era muy amigo de Nunes. Le había hecho Nunes a él de ayudante y venía algunas noches y, como yo estaba allí trabajando hasta las dos o las tres de la madrugada, volvíamos a pie charlando. Porque el señor vivía en la zona alta. Ya se sabe que Nunes es muy hablador, todavía lo es mucho. Íbamos bajando y charlando hasta que llegábamos a casa...

¿Fue en aquella época cuando surgió el proyecto de Guillermina*?*

Es de una fase posterior, viene de un encargo, ya hacía tiempo que estaba instalado de nuevo en Barcelona, ya había conocido a Cinto Esteva. De hecho lo conocí ya en Madrid. Teníamos un amigo común, un arquitecto, porque Cinto era más un arquitecto que otra cosa. Y como uno muy amigo mío, Roberto Puig, también lo era, lo conocí a través de él. Cuando volví a Barcelona, en un momento determinado, Elías Querejeta tenía un proyecto con Pere Portabella, porque le había propuesto hacer una película sobre Luís Miguel Dominguín. Pero éste no se acaba

de fiar de Portabella y me pide que escriba el guión: firmamos un contrato y empiezo a trabajar con Pere Portabella en un proyecto que giraba entorno al personaje real, en cierta manera. El título era *Humano, demasiado humano*, que era una historia del mundo de las finanzas en la que, como pasaba en la vida real, era una especie de mamporrero de los americanos, una especie de *public relations* que estaba aquí y que, como era torero, como había sido torero, pues me parece que ya no lo era entonces, pero era un hombre con un cierto atractivo para posibles inversores. La historia giraba entorno a esto, incorporando un caso de fetichismo en torno a Luis Miguel, con elementos reales, aunque también había añadidos de ficción. Cuando se acabó el proyecto Dominguín dijo que ni hablar, que él no hacía eso, que él no interpretaba esa película. Y mientras esperábamos su respuesta para interpretarla o no, empecé a escribir en casa de Portabella otro guión, *Guillermina*, también sacado de hechos y de personajes que corrían por allí. Cuando acabé este segundo guión tuvimos una discusión Portabella y yo, porque le dije que lo había escrito para mí y él insistía que era un encargo suyo. Me parece que llegamos a un acuerdo económico y me olvidé de ello...

¿Cómo eran tus relaciones con Portabella?

Prefiero no hablar de Portabella: a mí no me interesa Pere Portabella y, como no me interesa, prefiero no hablar de él...

Me da la sensación de que siempre has ido por libre en todo: has conocido algo y luego lo has aplicado a tu manera, sin comulgar con organismos, ni con determinadas personas...

Pero he estado mucho tiempo en organizaciones. No es que yo estuviera en desacuerdo políticamente con Pere Portabella, es que estaba mucho más metido en política que él. Yo estaba saliendo y él estaba entrando, y eso creó una disyuntiva. Acabó por...

Cuando hizo su comentario acerca de que cuando lo de la Assemblea de Catalunya estaba ya montado, Portabella dijo textualmente que ahora le tocaba meterse a él en esto...[5]

Si lo dije debe de ser verdad...

---

[5] Según las irónicas declaraciones a Esteve Riambau y Casimiro Torreiro del mismo Jordà, "*como la suya era la única casa grande que teníamos, allí fue donde se hicieron las reuniones de la mesa previa a la futura Assemblea de Catalunya. Al principio, Pere y yo estábamos fuera de la reunión y entonces él entró, como siempre ha hecho. Su carrera política siempre ha sido la de alguien que entra en la habitación, en la Assemblea, en el Senado o en la Generalitat. Entra y sale. Es más el propietario del espacio que el actor de ese espacio*", en op. cit. p. 142-143.

¿Qué queda de tus experiencias políticas de entonces, visto desde hoy? ¿Qué es lo que queda de toda aquella época?

De todo aquello lo que me queda es un rechazo a las organizaciones, exactamente eso. De todo aquello sólo salió el desastre. Los desastres nunca son absolutos, pero fue un fraude, es decir... Hay un libro, que conoce muy poca gente, en el que se habla del origen de CCOO, que se titula *Entre el fraude y la esperanza*... Yo diría: entre esperanza, ¡el fraude! Yo diría eso...

¿Qué fue realmente la Escuela de Barcelona? A veces, visto desde entonces y desde ahora, podía parecer una enorme y fructífera relación con Jacinto Esteva, que luego tu rememoraste en El encargo del cazador*...*

Sí, también se puede ver así... Se vivía un ambiente de intoxicación permanente, en el que no había demasiado tiempo para pensar, en el que las noches eran muy largas y estabas muy entretenido. Yo lo recuerdo como algo bien. Fueron como uno o dos veranos con los correspondientes años de por medio... El sesenta y seis y el sesenta y siete...

¿Y queríais ser algo parecido a la Nouvelle Vague*?*

A lo que estaba pasando fuera, sobre todo en Francia, tanto en cine como en otras cosas, yo personalmente tenía un acceso reducido, ya que desde el año1962, creo, me quitaron el pasaporte por un proceso, y me pasé cuatro o cinco años sin poder salir. Nos llegaba mucho por referencias, no mucho realmente como tal. Estando en la escuela de cine, en Madrid, había visto, en 1959, *À bout de souffle*...

Los miembros del grupo teníais más referentes culturales europeos que españoles. Jacinto Esteva, por ejemplo, decía que había vivido más tiempo fuera que dentro de España...[6] *Pero no fue eso lo que hizo más acusadas las diferencias entre los de Barcelona y los de Madrid, ¿verdad?*

Todo lo del *cine mesetario* en realidad eran frases publicitarias y ya está, en un sentido o en el otro. Yo nunca había roto mi amistad con la gente de Madrid. Había una diferencia fundamental entre ellos y nosotros: el cine que se hacía en Madrid se basaba en unas normas narrativas que yo creo que ya entonces eran... bueno, ahora ya serían mucho más convenciona-

[6] José Luís Borau lo compara desde el otro lado: "*yo siempre digo que Barcelona no está más próxima a Europa, sino tan sólo más cerca de Perpignan. Es verdad que las películas hechas allí eran menos garbanceras que las de aquí, pero también menos realistas; en Madrid todos nosotros estábamos más influenciados por el neorrealismo italiano que los de Barcelona, que curiosamente está mucho más cerca de Italia que Madrid. En realidad no existía una verdadera rivalidad entre nosotros; es cierto que había un poco de tendencia en Madrid a burlarse de los de Barcelona, porque allí todo era blanco, todo era estético, y ellos de nosotros porque éramos más garbanceros, y mostrábamos las casas con tejas y los remiendos, la gente fea; en definitiva, la zarrapastrosería nacional*", declaraciones a Sara Torres en V.V.A.A. *Tiempos del cine español*, Patronato Municipal, San Sebastián 1990, p. 38.

les. Aquí se tenía mucho más en cuenta el azar, pues el cine que hacíamos estaba menos apoyado en una narrativa convencional, descansaba mucho menos en el guión. Mientras el cine de Madrid era un cine de guionistas, con gente que pienso que tenía mucho talento, como directores también, y algunos no han tenido tiempo de manifestarlo del todo. Otros directores han podido demostrar con creces que quizás no tenían tanto. En fin, que era un cine muy apoyado en la escritura, en una escritura previa. El cine que se hacía aquí, por una serie de razones, entre ellas la censura, era un cine en el que el guión tenía menos peso, y que buscaba, por este hecho, unas estructuras narrativas más abiertas, que fueran menos la ilustración de un guión. Esta era la diferencia fundamental.

¿Esto tiene algo que ver con lo que comentabas antes de las diferencias culturales entre unos y otros?

Supongo que también tenía que ver con el problema de que aquí la gente no tenía una cultura académica. No es que no hubieran pasado por escuelas: había gente que sí, pero... Bueno, Carles Duran había estado en el IDHEC francés, pero estaba menos influido por estructuras narrativas de tipo tradicional: era un cine que ya había vivido el estremecimiento de la *Nouvelle Vague*. Ya se había atacado al cine. ¿Cómo nace la *Nouvelle Vague*? Pues nace a partir de la ofensiva de unos críticos que se enfrentan al cine francés tradicional, que tiene unas características muy marcadas porque es un cine muy guionizado, muy del mundo literario entre comillas. Los críticos que después serán directores montarán batallas contra este cine de guión, defendiendo a través de revistas como *Cahiers du cinéma* un cine de autor en el que la historia, en cierta manera, no tiene importancia. En gran medida ese era el quid y, en menor medida, el cine italiano también funcionaba así, después del neorrealismo. Todo esto hace que los que aquí teníamos una cultura académica, Carles Duran..., yo la tenía pero no la tenía, tenía muchas dudas sobre esta cultura genérica. Esto hizo que, de entrada, nos fuéramos refugiando más en estructuras más abiertas y menos narrativas. Estructuras más intuitivas, quizás... No, donde el azar tenía un papel más importante.

Y, en cierta manera, ¿crees que esto podría estar pasando ahora en la gente que empieza a poder hacer cosas, y las está haciendo?

Estoy muy poco al tanto, pero... sí, hay dos frentes. Uno es el que yo considero muerto pero que, de vez en cuando, da muestras excelentes: es un cine aún muy basado en el esquema narrativo, en el guión. Y hay un cine, que es el que me interesa más, que por diferentes procedimientos se está apartando de esto. Se está apartando de la demostración de lo escrito. Esta es en parte una de las razones, seguro que no la más importante, que explican el peso que está adquiriendo en estos momentos el documental.

Dante no es únicamente severo **(J. Jordà / J. Esteva, 1967).**

El documental actual se ha alejado mucho de lo que era el documental clásico, y pienso que lo que está haciendo es un camino de acercamiento, con una estructura mixta, con un conjunto de elementos que antes eran exclusivamente del cine documental y que se mezclan con otros que antes sólo participaban en el cine de ficción. Creo que ahora el cine español tiene un narrador excelente, que es Enrique Urbizu, y un grandísimo director también. Pero está haciendo un cine que a mí no me interesa. Y del otro lado, por ejemplo, me encantaría que me presentara, si lo conoce, a Jaime Rosales, el señor que ha hecho *Las horas del día*, que es espléndida, ¡espléndida! Para mí Jaime Rosales está construyendo lo que se podría circunscribir en un triángulo, en el que un ángulo es lo que se entendía hasta ahora por documental y el otro es la ficción. Antes esto no era un triángulo. Eran dos mundos paralelos. Ahora quizás es un triángulo, que aún tiene una base muy amplia, pero que se irá estrechando y afilándose más, con el ángulo más agudo. Hay tendencia a que se junten los dos lados. Estos elementos están claramente en el trabajo de Rosales: una película de estructura muy libre, con personajes que no tienen un antes y un después. Tienen su momento presente y allí están, cuando desaparecen no juegan ningún papel ni tienen ninguna referencia: no existen aquellas secuencias vacías y referenciales que contiene el cine de guión, del tipo que sirve para recordar que aquello ha pasado antes y que se debe tener en cuenta para lo que viene. Y los diálogos son muy libres. Esto significa que hay un cine que, en cierta manera, está juntando estos dos caminos, documental y ficción.

¿La otra vía no aporta nada?

La otra vía yo la aprecio cuando se da, como en *La vida mancha*, la última de Urbizu, que está muy bien hecha. Urbizu es un director de actores muy notable y considero que tiene una capacidad narrativa que no hay nadie con quién se le pueda comparar. En este cine narrativo lo único que se quiere hacer es explicar historias: explicarlas bien o mal, eso por supuesto. Si no se sabe narrar, pues... Y eso no es nada fácil: a narrar no se aprende. Puede mejorar, pero si uno no sabe narrar historias, si no sabe explicar un cuento, si no se sabe explicar de manera interesante lo que uno hizo ayer, aunque sea lo más aburrido del mundo... La narrativa clásica consiste en provocar siempre e intentar despertar el interés del que escucha o del que ve, de quién mira, en no dejar que ese interés se duerma en ningún momento. Hay gente que, desde pequeña, tiene esa cualidad. Por ejemplo, hay cineastas que piensan que la modernidad y que la posmodernidad es copiar al cómic, y no. Son dos géneros diferentes, que han nacido de un tronco común. El cómic ha nacido del cine en cierta manera. Las fuentes son comunes: el folletín. Pero el cómic es cómic, y tiene una estructura cómoda para adaptarse a un cine hecho de manera fácil, sin narrar: los vacíos del cómic los crea el lector, en cine esto es aplicar una estructura de otro medio para que no haga falta construir esos vacíos, porque ya el espectador los tiene. Tiene mucho mérito el que a través de cinco viñetas algunos consigan crear mundos, como en las tiras de periódico. O que en veinte o en treinta páginas ese mundo se desarrolle, o se cierna entre lo político y lo erótico, como en el cómic de los años ochenta. Pero es otro mundo. Es otro género, y buscar en él fuentes para el cine produce pobreza.

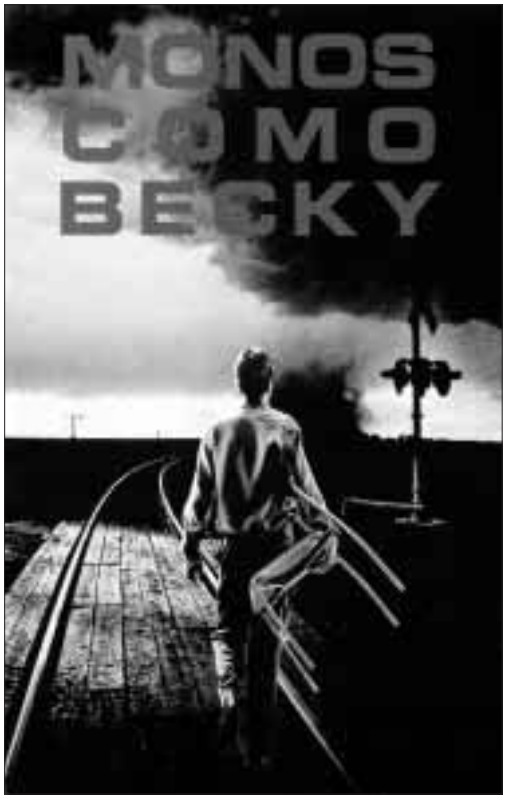
Volvamos a la Escuela de Barcelona. ¿Cómo se trabajaba? ¿Era complicada la estructura de trabajo que se usaba en Filmscontacto? ¿O significaba más libertad?

Preferiría hablar de lo que se hace ahora, de lo que hago ahora. Todo lo que pueda explicar de aquello, de lo que estábamos hablando antes, ya está escrito. Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, por ejemplo, ya lo explicaron de sobra, y las opiniones no valen nada porque las opiniones se pueden cambiar de un día para otro. Sobre todo las opiniones estéticas. Todo lo que yo aprecio puede cambiar enseguida.

¿Qué proyectos tienes entre manos ahora? Antes de empezar me has dicho que te gusta mucho la colaboración semanal con el suplemento Culturas *del periódico* La Vanguardia*... ¿Y en cine?*

Tengo varios proyectos en marcha. En las ilustraciones de mis artículos está un poco el resumen de todo lo que estoy haciendo. El intercam-

bio que se establece, aunque a veces repetitivo, entre las ilustraciones de Brieva[7] y mis textos. No lo conozco, pero me dijeron que hace cómics cojonudos y que querían que se pasara a la ilustración. Pero es excesivamente ilustrativo: me gustaría que fuera más a desarrollar antes que a repetir lo que ya se explica en el texto. Aunque habría que saber en qué condiciones trabaja con el texto. Yo los escribo cuatro semanas antes: igual no puede ilustrar, sólo puede comentar. A mí me gustaría más ser ilustrado y no comentado. Aunque esto no quiere decir nada.



*Una vez dijiste algo así como "*Nosotros no hablábamos de España sino de su imaginario*", y, sobre los del NCE, decías que "*en el cine de Madrid se estaba más cerca de una España triste y dolida*". Dijiste que "*no se hablaba de España, sino de su imaginario, por tanto no estábamos donde estábamos sino donde hubiéramos estado si no hubiéramos estado donde estábamos*"...*[8]

Era así entonces, sí, pero no ahora. Tenía mucho que ver con lo que no se podía expresar. Ahora me resulta mucho más difícil estar en el sitio donde no estoy. Sobre todo porque ahora me puedo mover menos, tanto física como mentalmente.[9] Por ello todo ese imaginario viaja menos ahora. Además, a veces la realidad mata al imaginario.

---

[7] Miguel Brieva es un autor de cómics sevillano que ilustra cada semana la sección *Alexiadas* del suplemento *Culturas* del diario *La Vanguardia*, escrito por Jordà. Su obra se caracteriza por un estilo humorísticamente crudo, cínico y sin florituras, utilizando artificialidad a través de los iconos de la publicidad, de la cultura de masas y de la propaganda política oficial. Algunos comparan su visión del humor con el de la mítica revista *La Codorniz*, pero puesto al día. Brieva es conocido fundamentalmente por su serie *Dinero*, pero también ha publicado en revistas de cómic como *Tos* y *El Víbora*, además de colaborar habitualmente en la edición española de la revista *Rolling Stone*.

[8] Joaquim Jordà en Riambau, Esteve y Torreiro, Casimiro, op. cit. p. 287.

[9] "*Después de rodar* Un cos al bosc *yo era feliz: pesaba 150 kilos y me bebía una botella de whisky día sí, día no, hasta que reventé. Tuve un infarto cerebral que me ha dejado una serie de secuelas físicas, que me afectan al uso de los sentidos y de la capacidad para leer y escribir. Desde entonces veo y miro y entiendo el mundo de otra manera y, por eso, decidí introducir mi propia historia en* Monos como Becky*, para ponerme de igual a igual en algo que, a la vez, era tan mío como de la película*", declaraciones a la autora en la presentación del ciclo-homenaje al cineasta organizado por la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya en septiembre del 2001.

¿La gente imagina menos ahora?

¿Cómo voy a saberlo yo? Lo que está claro es que imaginar no se aplaude mucho ahora, ya que todo lo que se nos recomienda es lo realista, lo que sigue los parámetros que tocan: eso es ser realista. Pero, en cierta manera, esto ha ocurrido siempre: ha habido momentos más abiertos al ejercicio, y el de hoy en día es un momento muy poco fluido. Evidentemente todo esto va ligado a las estructuras de poder: cuando flaquean, pues... Cuando se ponen a temblar de verdad hay más libertad. Cuando no es así, cuando no flaquea por ninguna parte y es sólida como una roca, te deja espacio pero está siempre acotado: de aquí a aquí, haz lo que quieras, pero si solicitas un palmo más entonces es cuando te ahogan en ese preciso instante, eso puede pasar. Cuando todo está completamente descontrolado, no hay nada para vigilar, es imposible: es necesario el poder para controlar. Siempre haces más o menos lo que quieres, sólo más o menos. Cuando hay situaciones de equilibrio, y ahora creo que estamos así: por eso existe una situación ahora muy, muy, muy, muy limitada.

¿En la Escuela de Barcelona fue lo contrario? ¿Había descontrol y por eso salieron cosas válidas de ella?

Dentro de unos espacios muy concretos, muy marcados, dentro de unas zonas muy pacíficas y dentro de unas horas también muy especiales, digamos que fuera del horario laboral, desde que cerraban las fábricas hasta que abrían las fábricas, sí. La cosa se complicaba cuando lo mismo ocurría mientras se estaba en las fábricas. Pero en medio de jornadas laborales, y esto no es una metáfora, de noche, cuando la mayoría dormía para incorporarse a ese ritmo laboral de base, si tú podías aguantar el saltarte el descanso o tenías la suerte de poder dormir mientras la mayoría trabajaba... Lo vivías. Y vivías, de hecho, muy bien. Es mucho más real que simbólico, en realidad. De la vida sale el cine. De cómo se vive el cine hoy en día se destila la mirada del espectador. Hay muchos tipos de espectadores:

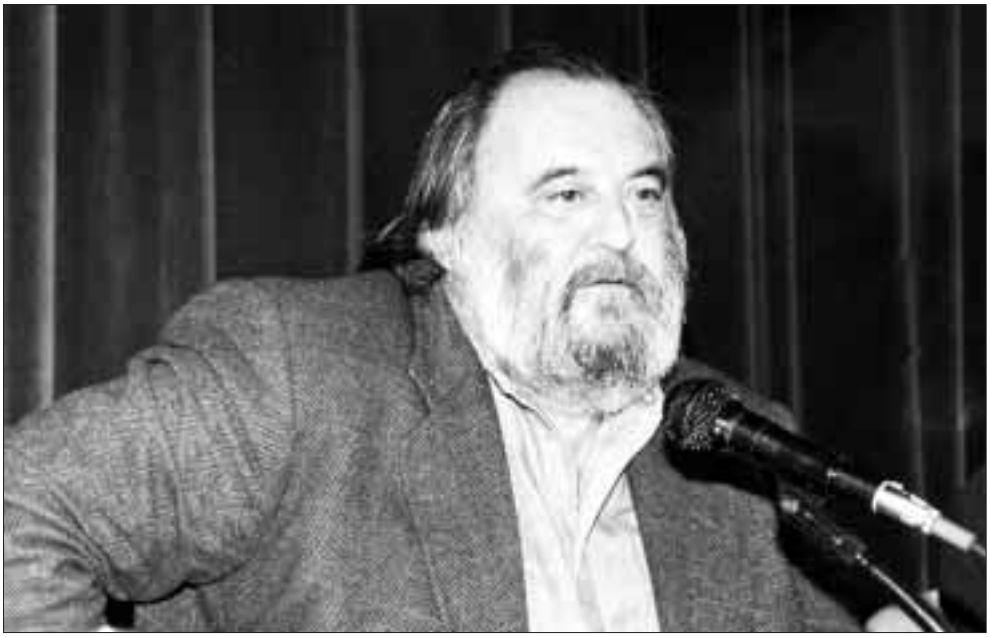
llevo casi diez años enseñando en la universidad y, con el reflejo de mis alumnos, puedo apreciar cómo ha podido aparecer el triángulo del que hablaba antes, en el que convergen los dos caminos previamente sólo paralelos: el de la narración propia de la ficción y el del documental con su mirada propia sobre la realidad. Mis alumnos buscan información, a veces a través del vídeo y de los clásicos, otras a través de la diversificación de formatos para el cine. De la figura del cineasta narrador, con un papel equivalente al de autor de novela, se deriva hacia el de ensayista, que no estructura secuencialmente. En el que la carga semántica de la imagen, aún y relacionada con la ordenación del tiempo, que el cine generalmente siempre ha sido incapaz de representar sin metáforas, es mucho más intensa. Como ocurre en *Tren de sombras*, de José Luís Guerín, o en *En construcción*... En estas películas el tiempo se materializa conceptualmente, que es lo más difícil de conseguir. El tiempo narrativo requiere estructura, y punto.

¿Te has visto obligado a ir contra todo esto alguna vez?

Nunca he hecho algo que no me gustara, ni cuando me dedicaba a hacer solamente de guionista para otros, como cuando escribí *El Lute* para que lo dirigiera Vicente Aranda. He hecho ahora un guión para él, además de estar a punto de empezar un proyecto en colaboración con Icíar Bollaín. Y es que de la imaginación depende el paso a la realidad: se trata de conseguir un equilibrio gracioso, casi, de hecho, un desequilibrio, entre los espacios básicos y los personajes. La realidad, como un documental, tiene que envolverlos, en realidad manda sobre ellos. Una cosa es el ritmo y otra lo que se puntea sobre él. Como si se ordenaran los sentimientos, como ocurre en la música, por ejemplo, en el *jazz*...

¿Podemos buscar un ejemplo?

No sé; hay muchos. Uno poco ortodoxo sería John Zorn... Sí, es verdad. El *jazz* es una forma muy libre, que depende mucho de la improvisación, pero para que esa improvisación funcione siempre tiene que haber una base rítmica, que es la que va dando el marco del tiempo, el tempo. También John Zorn necesita el contrabajo, o la batería, da lo mismo, para que el considerado artista suba y baje en esa estructura con libertad. O sea, que tenemos una estructura rítmica muy marcada que permite la improvisación, eso es el *jazz*, ¿no? La base rítmica es el lecho por el que se transportan los sentimientos que se están explicando por encima. Cuando se respira se marca un ritmo, puede ser muy diferente según el latido, según las pulsaciones, pero es una base rítmica sin la cual no estás vivo. En sí no tiene ningún interés, ahora bien, es imprescindible para que un individuo pueda pensar, hablar, etc. Se puede "improvisar" más o menos en la vida, haciendo más o menos actividades creativas, hablar, pensar, cantar, escribir. Cuando John Zorn hace un solo, de nada serviría si no lo



Joaquim Jordà.

hiciera sobre una base rítmica, porque no pasaría nada, porque no se apreciaría; sin la marca del ritmo, no funcionaría. Viviendo en un sitio como éste, en el que hay bastante silencio y, de vez en cuando, salen ruidos... Los hay que son hermosos y los hay que son desastrosos: discusiones, peleas de los vecinos, y eso es la vida, eso es el tiempo y cómo el tiempo marca los hechos, las vicisitudes... Bueno, cuando Marcel.lí se pone a ensayar, ¡eso sí que no sé si es vida![10] Bien, la base rítmica es el paso del tiempo... No tiene valor en sí, pero es imprescindible para apreciar el resto, para que el resto suceda. Para que lo que va pasando tenga un puesto dónde situarse, un punto de partida y otro de llegada y más cosas, porque con el principio y el final no hay suficiente. Eso es el cine también.

¿Ha mejorado ese ritmo, o otras cosas, unos años después del infarto cerebral que sufriste?

Estoy igual que estaba. No puedo leer. Bueno, sí puedo, pero de manera tan lenta que sólo lo hago cuando es por pura necesidad. Por ejemplo, escribir y no poder leer lo escrito, no poder volver atrás mientras se escri-

[10] El cineasta se refiere a los ruidos que provocan las actividades en el taller y local de ensayo del artista teatral Marcel.lí Antúnez, ya que vive justo encima. Antúnez es conocido por sus performances teatrales que mezclan tecnología informática, robots y la combinación de los movimientos de su propio cuerpo y de los de otros participantes con máquinas usadas como armazón o *exoesqueleto*. Antiguo miembro de La Fura dels Baus, sus espectáculos más conocidos son *Afasia* y *Epizoo*.

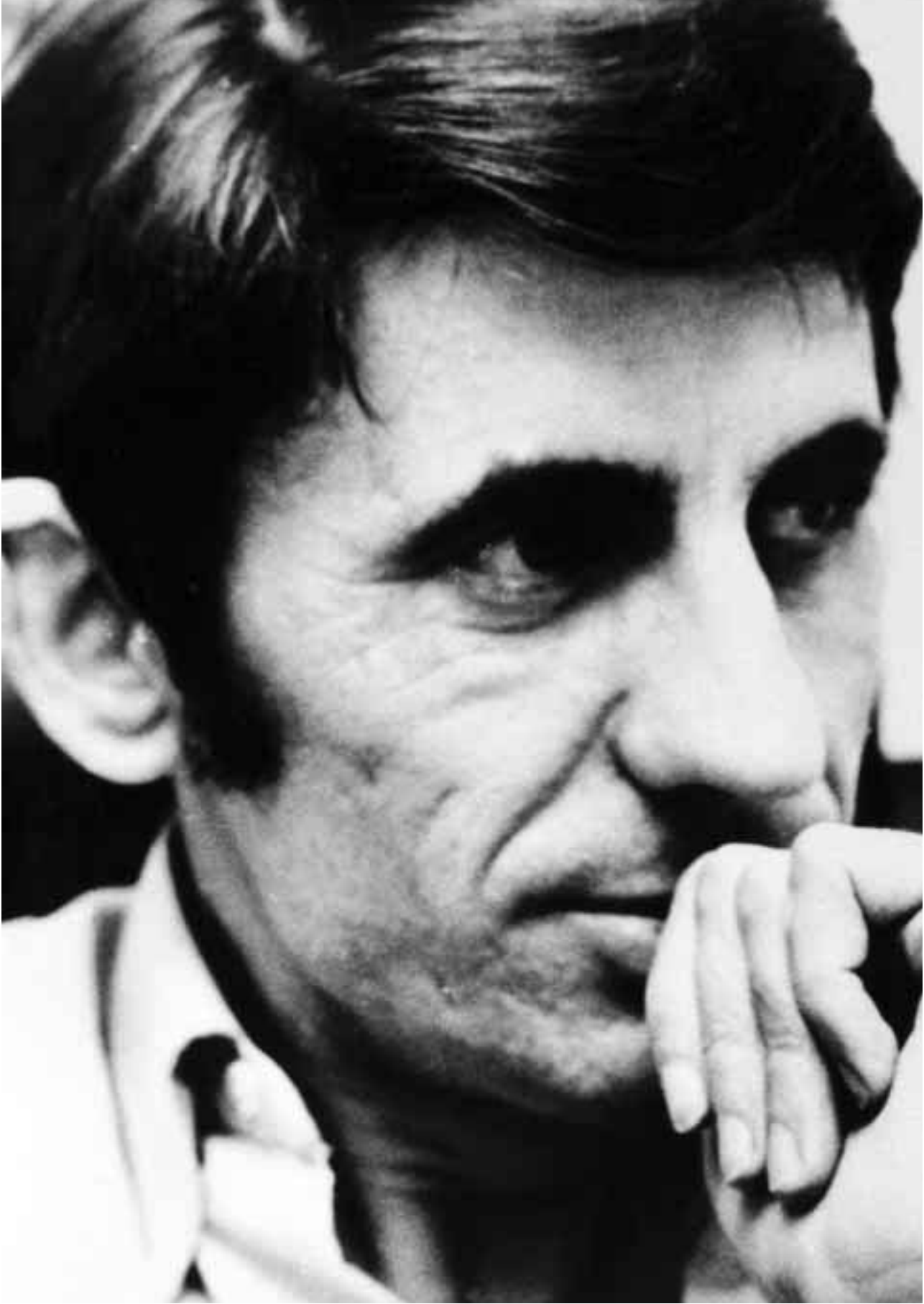
be. Además, tengo un tope que es la memoria. Cuando paso de un determinado número de líneas, que ahora no sé cuántas son, cuando voy avanzando. Bueno, con práctica consigues muchas cosas, es como una gimnasia. Ahora puedo escribir cincuenta o sesenta líneas, supongo, de un tirón. Pero no puedo volver sobre lo escrito para rehacer, que es lo que me cuesta un trabajo horroroso, es muy pesado. Es como mirar...

¿Ver?

No, mirar. En este ojo, el derecho, tengo un quince por ciento menos... Pero eso es igual, eso ya está. Lo que cuesta es lo que te vas encontrando, es una cuestión de...

¿Adaptación?

Claro: al principio, cuando salía a la calle, me iba topando con todo, me daba unas hostias tremendas. Hubiera podido decidir que iba a usar bastón y ya está, lo apartaba todo así. Pero como no lo hice iba a paso normal y... Ahora no me las pego porque ya he aprendido por instinto: siempre supero los obstáculos que no están en mi campo reducidísimo de visión en el último momento. Mirar una pantalla es distinto, porque las pantallas de cine son muy anchas. Lo que ocurre es que me aburre más que antes porque veo muy poco y... Voy a ver films que ya he visto habitualmente, pero hay cosas que tengo que ver, que las quiero ver. Veo peor, veo diferente. Poco a poco te vas acostumbrando y vas encontrando otra manera de mirar y pones en marcha otros recursos que antes no tenías. Agudizas percepciones que son casi táctiles, como las vibraciones, que las vas aprendiendo, pero que es muy complicado porque no posees parámetros, aunque poco a poco... Lo ideal sería la opulencia, poder desarrollarlo todo. Cuando son suplencias, es menos emocionante de lo que parece... Como todo lo que es duro, ¡al principio te puede emocionar, pero después cansa! No se lo recomiendo a nadie. No es recomendable: los sentidos tradicionales te permiten buscar los otros si lo quieres así, pero están ahí siempre.



Entrevista con

Basilio Martín Patino

Contra los tópicos

Casimiro Torreiro

Personaje clave en la convocatoria de las Conversaciones de Salamanca, que en 1955 pretendieron poner al día el cine español, hacerlo más crítico y cercano a una realidad que no asomaba a las pantallas; estudiante del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y, desde ahí, puntal del bautizado como Nuevo Cine Español (NCE), Basilio Martín Patino atesora una memoria rebelde e inconformista frente a lo que luego serían los lugares comunes asociados a los cines emergentes en la fecunda, y por tantas otras cosas tremenda, década de los años sesenta.

Lo que sigue es el parco y, por razones de espacio, obligadamente concentrado resumen de unas diez horas de agradable, distendida charla con uno de los creadores que se mantienen más firmes e insobornables en sus convicciones sobre qué es el cine y en qué consiste el oficio del cineasta: ahí está su último trabajo, *Octavia* (2002), para trazar la línea de continuidad, y al tiempo de necesaria renovación estética, con *Nueve cartas a Berta* (1965), su primer largometraje, que para muchos significa ni más ni menos que el manifiesto en imágenes (de otro tipo, el NCE no tuvo) del cine joven que por entonces comenzaba a asomar a las pantallas hispanas.

Para empezar por el principio, ¿cuáles fueron tus primeros contactos con el cine? No como espectador, sino más adelante: con el cine como proyecto artístico y personal.

Tengo la impresión de que desde siempre tuve la idea de hacer cine. Era algo que encajaba perfectamente en lo que me gustaba y que coincidía con mis tendencias. Lo que ocurría era que, en la Salamanca de mi juventud, si decías que querías ser director simplemente podían tildarte de loco pretencioso. Con lo cual empecé una carrera, Filosofía y Letras, que parecía la más apropiada como iniciación, pero con la idea de que, en cuanto pudiera, me pondría a estudiar cine. Recuerdo que en las vacaciones me iba a conocer el Centro Sperimentale de Roma, o el IDHEC de París. Y de ahí viene también la creación del cine-club, que lo montamos sin saber lo que era

verdaderamente un cine-club. Un recurso para tener la oportunidad de estar más informados. Su éxito tuvo que ver con lo sedienta que estaba la gente por ver espectáculos, conciertos, cualquier cosa. De manera que desde un primer momento la ciudad lo acogió como agua de mayo, algo extraordinario, y muy significativo. Vine a Madrid y conocí a Bardem, a Berlanga, a Ricardo Muñoz Suay, que comenzaban a destacar, y, a través de ellos, también a Georges Sadoul, a Cesare Zavattini y a Guido Aristarco, que me publicó algunas cosas en *Cinema Nuovo*.

¿Esos textos fueron los primeros que publicaste sobre cine?

No, antes había creado la revista *Cinema Universitario*. Y escribí en *Objetivo*, en revistas de entonces como *Positif*. El cine-club funcionó muy bien, en parte también porque podíamos traer a gente de muchos sitios diferentes, con las que charlábamos, nos presentaban sus películas. Fue una época especialmente enriquecedora.

¿Cómo fueron tus relaciones con Bardem?

A Bardem lo conocí en su mejor momento. Era una personalidad deslumbrante, nueva, lógicamente avasalladora. Creo que fue muy generoso conmigo, joven provinciano, pero con interesantes actividades en la Universidad de Salamanca, y buenas relaciones con catedráticos destacados. Incluso después, recién llegado yo a Madrid, ya licenciado, me invitó a trabajar con él como una especie de secretario particular. La verdad es que no duré más de un mes. Pero creo haber conservado con él una sincera amistad, a pesar de algunos frecuentes desencuentros, digamos estético-políticos. Hace unos años realizamos un viaje largo, de los que yo llamo apostólico cultural, con nuestras películas por Italia y Grecia, y guardo el mejor recuerdo. Yo era para él lo que en la época se llamaba un compañero de viaje, supongo que con veleidades ácratas. Y nunca fui capaz de aceptar su invitación, o más bien la de Ricardo, con quien tenía más confianza, para ingresar en el Partido Comunista. Lo más admirable para mí de Bardem es que de cuantos amigos comunistas del cine traté, y eran muchos, Juan Antonio fue el único que aguantó hasta el final creyéndoselo religiosamente. Todo un carácter. Creo que fue una fortuna para mí el haber tenido la oportunidad de tratarle.

El cine-club fue importante por haber sido el impulsor de las Conversaciones de Salamanca, y, aunque tú lo has recordado recientemente en un documental, no está demás volver sobre el asunto...

Es un tema especialmente pesado, yo diría coñazo, por tantas cosas que se han dicho. Esto me hace ser quizás exageradamente crítico con las Conversaciones. Pero esto no quita que las recuerde con agrado. La mayor

sorpresa fue ya cuando hicimos el Manifiesto: la respuesta fue unánime no sólo en el cine, sino también las universidades, instituciones, colegios mayores, cine-clubs de toda España. Lo cual implica un acierto en aquel momento, tan propicio. Otra cosa es que luego nos creyéramos más o menos lo que allí se dijo: desde Berlanga, el más contestatario y crítico, hasta Bardem, el más entusiasta. Otros nos lo creíamos regular. Yo ya he subrayado y escrito cómo en Salamanca, por ejemplo, jamás se planteó la eliminación de la censura, sino algo mucho más modesto: que existieran unas normas para saber a qué atenerse. José María García Escudero tomó buena nota de lo que allí se dijo. Había unas hermosas dosis de idealismo. Y bastante solidaridad. Creo que fue la primera vez, después de la guerra, que en España dialogaban sinceramente gentes de ideas opuestas. Y en modo alguno se trataba de una cuestión de generaciones, en la que los más jóvenes quisieran sustituir a los más viejos. Nosotros no teníamos ningún interés en sustituir a nadie, sino que se elevara radicalmente el nivel de calidad y de compromiso social. Lo nuestro no era la "profesionalidad", tal como se entendía, el hacer películas al coste que fuera y con quien se pudiera. Había más bien una euforia utópica según la cual de lo que se trataba era de vivir como seres más libres y comprometidos, a los cuales la reforma del cine les interesaba como instrumento de reformar también la vida. Date cuenta de lo que significaba vivir sometidos a las limitaciones de la dictadura. Y esto primaba, no sé si en exceso, pero sí de un modo prioritario.

¿Pero no crees, como se ha afirmado muchas veces, que de Salamanca salió el programa que aplicó García Escudero cuando asumió la dirección general de cine?

Yo creo que no. ¡De Salamanca no salió NADA, nada de nada! Quizás una cierta mala conciencia que creaba en adelante incomodidad, y un estado especial de excepción respecto a los criterios de censura. Tal vez García Escudero sí tomó en cuenta lo de la censura, la codificó, o más bien la instrumentalizó de un modo más racional. Pero no cabe ninguna duda de que a partir de García Escudero lo que hubo fue una censura menos zarzuelera, pero mucho más sibilina. Antes, la censura era moral, cuartelera, de reprimenda entre camaradas del mismo bando, puesto que a ningún rojo se le hubiera ocurrido hacer cine, se preocupaba por culos y tetas, quizás consignas y nada más. Después fue una censura eminentemente política, adaptada a las incipientes rebeldías, porque García Escudero, que nos conoció perfectamente, y precisamente en Salamanca, donde participó en nuestras discusiones, sabía muy bien quiénes éramos, y qué queríamos. Sabía que éramos gente peligrosamente inquieta, que utilizaba el cine como medio de expresión, incluso por encima del afán de ganar dinero con él —lo cual no quiere decir que además se ganara, felizmente, cuando se ganaba—, pero eso como una cuestión de otro orden. Y a partir de aquí se entenderá mejor, creo yo, lo que significó la llegada del gar-

Basilio M. Patino.

cíaescuderismo, encuadrado en esta evolución del Régimen, con el despertar de los hijos de los vencedores y la inquietud impensable que esto aportaba. Piénsese en el Primer Congreso de Escritores Jóvenes, práctica continuación de nuestras Conversaciones, que terminó con sus cabecillas encarcelados: Ruiz Gallardón, Javier Pradera, Ramón Tamames, Sánchez Dragó, Sánchez Mazas... Y la caída del caballo de Ridruejo, Laín Entralgo, Torán, Torrente Ballester, Ruiz Jiménez...

A pesar de tu fobia por la profesionalidad, hablemos un poco de tu formación académica. Cuando tú comenzaste en la escuela, todavía era el IIEC...

Niego que tenga fobia a la profesionalidad. Lo que no tengo es el fetichismo que significan "Las Putas Respetuosas", explotadas, jodidas y desgraciadas, pero muy buenos profesionales. Nosotros tuvimos la fortuna de poder acceder a la Escuela de Cine, entonces IIEC. Teníamos las clases en la Escuela de Ingenieros Industriales, y el hecho de que estuviéramos alojados en una escuela de esta naturaleza, dependiendo, además, de un ingeniero, que durante un tiempo fue don Victoriano López García, una extraordinaria persona, y no de un hombre de cine, fue lo que provocó la primera huelga que nos tocó protagonizar, si no organizar. Todo aquello era una improvisación para otra cosa, absolutamente insuficiente. Y a los gestores del invento tampoco les importaba demasiado que aquello llevara otros rumbos. Había, eso sí, algunos buenos profesores: Carlos Serrano de Osma, por

ejemplo, un gran tipo, excelente amigo. Pero como profesor participaba generacionalmente de academicismos —es pura anécdota— como que no se podía pasar de un primer plano a un plano general. En la primera oportunidad que tuve, me salté la recomendación, ¡qué gozada, se podía hacer! Había otros que no eran tan merecedores de nuestro respeto: ¡qué podían enseñarnos catedráticos literarios como José Camón Aznar o Joaquín de Entrambasaguas? Y para remate el director político que sustituyó al ingeniero fundador López García, José María Cano Lechuga, un personaje pintoresco cuyo pedigrí consistía en ser muy de Acción Católica y en ejercer de censor.

¿Y los buenos profesores, quiénes eran?

Serrano de Osma, ante todo, sin que nos afectara su visión diferente del cine y aquello del telurismo. Nadie nos comprendió con más honestidad y agrado. Y tenemos que recordar a José Gutiérrez Maesso, el más preparado y próximo. En realidad era el mejor de todos, aunque de él tengo sentimientos demasiado encontrados. Licenciado en Filosofía, con una formación muy sólida, de quien llegué a ser gran amigo. Él había sido muy importante y lúcido, y moderador en las Conversaciones de Salamanca. A raíz de aquello fue quien me invitó, en 1956, a venir a estudiar cine a Madrid, cosa que tenía ya determinada.

Volviendo a los estudios del instituto: ¿crees que servían para algo, realmente?

Nos sirvieron para formar una piña de amigos. Se discutía de manera muy sincera, lo que llevó a formar un grupo muy cohesionado, a pesar, o tal vez, porque en aquel tiempo también se matricularon un grupo de gente del Régimen, ya situados en cargos oficiales; como el novelista Rafael García Serrano o el mismísimo director de Radio Nacional de España, y otros cargos. Maesso nos enseñó a ser críticos, tenía sus esquemas, su "librillo". Se nos hizo famoso por lo de la "idea núcleo", una idea casi tomista, y aunque nos lo tomábamos a broma, lo cierto es que nos dábamos cuenta de que se trataba de algo verdaderamente importante: para un cineasta es fundamental tener claro qué se quiere decir, y cómo organizar el trabajo mentalmente.

De entre tus condiscípulos, además de con Miguel Picazo y con Manuel Summers ¿con quién más te relacionabas en aquel tiempo?

Con Mario Camus, que llegó un poco después a mi mismo colegio mayor y venía de ser jugador de baloncesto, ¿quién iba a imaginarse al futuro autor de *Los santos inocentes* o de *La colmena*? Con Borau, que ejercía ya de corresponsal de *El Heraldo de Aragón*, y tenía un puesto fijo en un Ministerio, si bien era un poco mayor y tenía más experiencia, sobre todo, salía

Basilio M. Patino.

mucho más que nosotros; con Saura, que no es que fuera mayor, es que había entrado antes en el Instituto y por entonces era ya profesor. Carlos iba más adelantado y daba la impresión de pisar más seguro; era un estupendo fotógrafo, formidablemente dotado para la imagen. Y tenía ya una casa muy agradable, yo creo que hasta coche. Le recuerdo siempre simpático y sonriente con su maravilloso abrigo blanco de piel de camello; probablemente el más listo de todos. De Manolo Summers, todo bondad e ingenio, recuerdo las largas charlas andando desde los Altos del Hipódromo, donde teníamos la escuela, hasta la ciudad universitaria, en la que vivíamos en colegios próximos. Qué sensación de felicidad. Y Miguel Picazo, claro, indispensable, sabio, cáustico, divertido. Inolvidables viajes a los hermosos pueblos de La Alcarria, o a Guadalajara, a los bailes que se organizaban en la academia de su madre.

Tus dos primeros trabajos, acabados ya tus estudios, Torerillos *y* El noveno, *fueron producciones de Hermic Films, responsable de la mayor parte del cine colonial documental español. ¿Fuiste tú quien se puso en contacto con su principal propietario, José Hernández Sanjuán?*

Creo que sí. Le había conocido porque nos alquilaba la truca donde rodábamos lo del retablo de la Catedral Vieja de Salamanca. Él nos cedió también su marca, que necesitábamos para la pequeña empresa que formamos entre José Luis Borau, Luis Enciso y Mario Camus. Tenía de socio al montador Luis Torreblanca. Bellísimas personas.

Torerillos *anticipa, de alguna forma, parte de tu cine posterior: hay recursos de montaje con periódicos, como en* Canciones para después de una guerra; *un interés por el documental, un gusto por lo popular...*

Torerillos era en realidad una especie de metáfora sobre nuestra propia situación de entonces, un grupo de idealistas que queríamos abrirnos paso en lo que más nos gustaba, más que hacer negocio, que ni mucho menos llegamos a hacer. De hecho, la rodamos poniendo diez o doce mil pesetas cada uno. Cuando estábamos en vísperas de filmar, se me ocurrió que podíamos de paso hacer también algo sobre las fiestas de un pueblo, San Felices de los Gallegos, cercano al lugar en el que teníamos que rodar, a pocos kilómetros de Lumbrales, mi pueblo. Allí cada año se rememora la victoria de una lucha contra la obligación medieval de pagar la novena parte de las cosechas y ganados a los duques de Alba, señores de las tierras. El pueblo se rebeló y consiguió, tras un largo pleito, liberarse de esa obligación, y eso era lo que se celebraba. Recordaba de mi infancia que la fiesta era muy arriesgada, tremenda, divertida, y se me ocurrió matar dos pájaros de un tiro. Había que rodarla en sólo dos días. Fue un poco de locura: tenía de director de fotografía a Álvarez, un cameraman que se fue de niño a Rusia durante la guerra, y acababa de regresar. Lo hizo extraordinariamente. Miguel Picazo colaboró como ayudante de dirección. Había que estar atentos a lo que saliera, e improvisar, sin tiempo de pensarlo. Así rodamos escenas escalofriantes. Se trataba de traer toros hacia el pueblo, y hacerlos pasar en un encierro de vértigo, por la calle donde estaba el cuartel de la Guardia Civil. Allí, las mujeres de los guardias los esperaban detrás de los capotes de éstos, y había una apuesta a ver quién aguantaba más tiempo sin que les arrollaran los toros, que venían como locomotoras... *El noveno* tenía, en un primer montaje, 22 minutos; era mi visión de la España recia y brava que viví de pequeño. En otro momento llevaba yo precisamente una Arriflex en la arena del ruedo de carros, cuando vi por el objetivo que un forzudo sin camisa se plantaba delante del toro, a cuerpo descubierto, esperando que se arrancara la bestia a la que agarra por los cuernos en una lucha brutal hasta derribarla. Había que verlo para creerlo. Por cierto, que en un momento dado, hipnotizado por lo que veía, a mí no me mató el animal de milagro. Pero la censura, y ésta fue la primera ocasión en que me las vi con ella, decidió no autorizarla. Hernández Sanjuán y Torreblanca, los de Hermic, se arreglaron para que nos permitieran un montaje que dura sólo 9 minutos. Lo que siento es que no conservo el documental entero. Además, lo pusieron en la última categoría, porque entendían que había ido a rodar la España solanesca que no había que inventar. *El noveno* fue antes a las salas, porque para acabar *Torerillos* no teníamos dinero. Tuve que ingeniármelas para acabarla, y de ahí que me inventase lo de los recortes de periódico y la voz en *off,* de Fernando Rey. Y es cierto que hubo un conato experimental de lo que hice más tarde. *Torerillos* fue una buena tarjeta de presentación: recuerdo una críti-

ca muy amable de Alfonso Sánchez en la que hablaba de que por primera vez veía cine de autor en España. Aunque yo ni me había enterado.

Tus problemas con la censura, no obstante, habían comenzado antes, ya en el IIEC.

Bueno, era completamente lógico. Sí, me habían suspendido por dos veces la práctica de fin de carrera. Una fue *El descanso,* que contaba la peregrinación de un obrero que trabajaba en la Torre de Madrid, nuestro primer rascacielos, y que se trasladaba a su casa, donde ahora está la M-30. Filmé de forma muy realista las chabolas que habían por allí, cerca de la Plaza de Toros. Me llamaron la atención, además de suspenderme, diciendo que filmar esas cosas no era hacer cine, o algo así. La otra fue *Parque del Oeste*, que mostraba en clave de humor la vida en aquella zona próxima a donde vivía, pero, no sé por qué, nos detuvieron y nos hicieron pasar una noche en comisaría. Tampoco parece que les gustara a las autoridades del Instituto.

Se supone que una vez acabado el IIEC, cada uno de vosotros se dispuso a abordar su primer largometraje...

...pero no todos con la misma prisa. A mí Cesáreo González, por aquello de que *Torerillos* había ido bien, o que yo era de Salamanca y tenía parientes ganaderos, me pasó un guión basado en la vida del Cordobés, un personaje que me fascinaba. Pero no era lo que yo quería, ni me dejaba tocar nada de lo que estaba escrito. Y tuve que decir que no. Tampoco tenía prisa: nunca creí que por ser director novel tuviera que hacer lo que pudiese, entre otras cosas porque seguro que no sabría. A lo mejor es que soy un frívolo, pero yo le encontraba mayor satisfacción a experimentar de otras formas. Con la publicidad, por ejemplo, que es donde yo me desbravé, hacía lo que me gustaba, y le tomé gusto a eso de la libertad. Esa puede ser una clave para entender mi cine: hacer lo que me apetecía, mejor o peor.

¿Qué crees que fue, en realidad, el NCE?

Nunca lo he sabido. Creo que era un cierto espíritu común a un grupo de personas interesadas en hacer un cine más de cada uno. De ahí que ninguna de nuestras películas se parecieran unas a otras, lo de ponerles apellidos y encasillarlas es ya cosa de los entendidos. Pues muy bien para entenderlo, luego quizás sea interesante ver quién las produjo, y qué problemas tuvieron con la censura de entonces. El NCE nació, o allí al menos se nos bautizó, después de nuestra puesta en sociedad tras el estreno de nuestras prácticas en el Palacio de la Música (noviembre de 1960), después de su presentación en las Primeras Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía, en el marco del festival de San Sebastián, donde se exhibieron por primera vez en público, y a las que asistió también, por parte de Polonia, un estudiante llamado Roman Polanski. Y no faltaron, junto a la sorpresa administrativa, las coñas mofándose del NCE, llamándonos pedantes, qué se han creído estos chicos que pretenden comerse el mundo. Cuando la verdad es que no queríamos comernos nada. Yo al menos con mi *Tarde de domingo.*

La cuestión taxonómica sobre el NCE, la Escuela de Barcelona y buena parte del cine joven de la época tuvo desde siempre características discutibles: Villegas López, por ejemplo, que se centra mucho en el cine de los de la EOC, hace arrancar al NCE de Bardem y Berlanga...

Es que Bardem y Berlanga fueron los cabos gastadores que abrieron el desfile. Ellos tuvieron otra manera de hacer cine. El Bardem de los años cincuenta, el de *Cómicos* o *Muerte de un ciclista,* tenía una manera de iluminar, de encuadrar, de meter la música, que lo hacía diferente a todo lo que se rodaba por entonces, aunque luego se fuese por otros rumbos: prácticamente hasta *La venganza*, que él creía su obra más ambiciosa. Yo tuve la oportunidad de asistir a la primera proyección privada (era cuando trabajaba con él), en una pequeña sala de la calle Silva, creo, y a mí se me cayeron los palos del sombrajo: ¡aquellos parlamentos de Fernando Rey diciendo cosas como *"Antójaseme..."*, o Carmen Sevilla haciendo de campesina! Pero creo que a Bardem le valió la pena, y merecía que aquella apuesta de riesgo hubiera sido comprendida con más respeto. Otra aportación fundamental fue la de Berlanga, que había abierto caminos con *Bienvenido, Míster Marshall* y tuvo su apogeo insuperable en *Plácido* y en *El Verdugo*. Nosotros no teníamos que esforzarnos en ser originales, sino en continuar sus ejemplos de cine con otras propuestas de libertad.

¿Erais conscientes de que el Estado, a través de García Escudero y de su legislación, os utilizaba, o crees que era una cuestión de mutua conveniencia?

Pienso que en aquella guerra, no sé si declarada, la calificación no era la de ser o no utilizados. Cada uno sobrevivía como podía de acuerdo con sus luces o con sus ganas de luchar. ¿Tú crees que fui utilizado por García Escudero? Pues bueno. A mí me hubiera gustado haber podido utilizarle a él, sin escrúpulo alguno. Pero no debí saber hacerlo. O lo hice incorrectamente. Ahí están los resultados, con sus limitaciones y con sus cicatrices. Lo terrible es que tuviéramos que pasar por tales irracionalidades. ¿Es que el estado de cosas por el que hay que mercadear ahora no es en otros aspectos mucho más irracional?

¿Cómo fue el proceso que llevó a la realización de tu primer largometraje, Nueve cartas a Berta?

Pues fue un proceso muy sencillo, muy natural. Yo había escrito un tratamiento de guión por encargo de José Gutiérrez Maesso en el plazo de ocho días, como me pidió. Se lo llevé puntualmente y... bueno, hasta ahora, nunca me contestó. Al tiempo surgió otra empresa de Bermúdez de Castro, Eco Films, que se proponía producir películas de los nuevos cineastas. Querían algo "simpático" sobre estudiantes o así, y yo les presenté *Nueve cartas a Berta*. Todo transcurrió rápidamente. Buscaron un coproductor, Transfisa, de Vicente Rodríguez, y comenzamos a hacerla, con total normalidad.

Por entonces, García Escudero había hecho aprobar ya sus principales leyes de apoyo al cine español...

Nunca llegué ni a leerlas. Tal era mi entusiasmo o mi insensatez. Ni veo que la tal Ley de Cine estuviera hecha como un regalito para unos cuantos de la EOC. Sospecho que, en tal caso, quienes verdaderamente se beneficiaron de ella fueron los productores de siempre, el viejo cine español, y sus tácticas pasteleras. Sí es cierto que nos ayudó o que se ayudó a sí mismo con algunas películas: *La tía Tula*, que fue la primera; algunas de las de Summers, que eran las más comerciales; *El buen amor* de Paco Regueiro, tal vez alguna de Julio Diamante, las de Carlos Saura con Querejeta... Supongo también que mis *Nueve cartas...,* después de que conseguí esforzadamente que no me la prohibiera, que es lo que intentó. Más agradecidos tendríamos que estar al simple hecho de que pudiéramos subsistir.

En sus diarios de aquella época, García Escudero incluye dentro del NCE otras películas, como Noche de verano, *de Jorge Grau...*

Grau pertenecía a otra órbita diferente: era un cine que se hacía en Barcelona, aparentemente diferente al que se hacía por aquí; un cine ligado a una productora, Estela Films. Pero yo sólo me atrevería a hablar de *Nueve*

Rodaje de *Nueve cartas a Berta* (Basilio M. Patino, 1965).

cartas a Berta, una película que creo que planteaba sinceramente los problemas de dos generaciones diferentes, padres e hijos que no se entendían, los que habían hecho la guerra y los que no. Pero el señor Director General, nuestro protector, la prohibió a rajatabla. Curiosa ley de apoyo a los jóvenes diferentes. Yo conseguí entrevistarme con él. Dolorosa experiencia. Su recepción fue muy fría, aunque me felicitó por la honradez de la película, *"de un intelectual de izquierdas"*. Todo un consuelo. Y me previno sobre la imposibilidad de autorizarla mientras él fuese director general. Se lo impedía, según me explicó, una insalvable presión de militares y obispos, que, no sé cómo, se habían adelantado quejándose de la película. Yo, viéndome perdido, me atreví a preguntarle qué pasaría si lograba que gente como el padre vencedor que yo retrataba en el film me apoyaba. Y sonrió: bien, adelante, inténtelo usted. Y claro que lo intenté.

¿Partías de alguna referencia autobiográfica, de algún alférez provisional que conocieras para escribir el personaje del padre?

No, me lo imaginé. Yo no pude vivir esa experiencia con mi padre, porque él murió cuando yo era aún pequeño, no viví ese enfrentamiento generacional; pero no resultaba difícil observarlo en muchos hogares de España. Y precisamente a través de un primo militar, uno de los hombres más buenos que he conocido, padre de mi querido ayudante en la película, José Luis García Sánchez, entré en contacto con algunos de los repre-

Tarde de domingo **(Basilio M. Patino, 1959).**

sentantes de los alféreces provisionales. Organizamos para ellos una sesión en el Sindicato del Espectáculo. Era un poco acojonante, pensar en el lío en que me podía meter. Pero yo tenía razón: a pesar del recelo inicial, al final estallaron en un aplauso, me abrazaron y me decían cosas como: *"¡Esos somos nosotros, los que hicimos la guerra para que otros terminaran viviendo de nuestro esfuerzo!"*. Y me firmaron una carta talismán apoyando la película: gracias a esa carta, la película no está hoy olvidada en un sótano, sin haberse estrenado, muy a pesar de García Escudero.

Además de estos problemas con el director general ¿tuviste algún tipo de relación con otros censores?

La tuve, y muchísimo peor, años después con motivo de *Canciones para después de una guerra*, tras la que vino mi decisión absoluta de no volver a someterme nunca más a semejantes inquisidores. Recuerdo, ya en la transición, una entrevista semejante con el ministro Pío Cabanillas, que me proponía autorizarla si yo cedía a someterme a algunos cortes. Ante mi cabezonería me amenazó con permitir, en vez de la mía, otra película censurada, *La prima Angélica,* de Saura. Y así tuvo que hacerlo para demostrar su liberalidad. Pero yo estaba seguro de que la batallita estaba ya ganada. Era cosa de esperar. Ha sido una guerra miserable ya desde que estábamos en la Escuela. Cuando presentamos mi primer corto, *Torerillos,* un censor escribió en el dictamen que conservo: *"En la escena en que aparece un tren echando humo, que pase el tren, pero que no eche humo, porque ensucia el paisaje ya de por sí feo de Castilla"* ¡A mí que me parece que el paisaje castellano es hermosísimo! Pero ha habido censuras y censuras: la de antes de García Escudero y la de después, ya te digo, la de después de Salamanca, que es

cuando comienza la censura de verdad. Como he dicho más veces, con García Escudero las cosas fueron diferentes. Puso en la junta a intelectuales de reconocido bagaje cultural, como Marcelo Arroita-Jáuregui, y a políticos más leídos, y los resultados cambiaron, pero para peor. En tiempos de *Canciones para después de una guerra,* aún se radicalizaron más. Resulta que a los censores mi película en el fondo les gustaba, y la desautorizaban, pero no del todo. Fue cuando Carrero Blanco pidió verla personalmente y, para que no anduvieran con blandenguerías, nombró él mismo una junta especial de cinco prebostes de la vida pública para que la prohibieran. Me mandaron hace algún tiempo fotocopia de sus informes espeluznantes: Monseñor D. Santos Beguiristain: *"Socaba los mismos cimientos de la Patria, malintencionada y corrosiva"*; D. Luis Martos Lananne: *"Pretexto para lograr escenas de intención dañina"*, *"enciende la sangre de indignación"*. *"Impregnada de bilis de algún rojo derrotado"*; D. Antonio Torres-Dulce Ruiz: *"Satiriza en forma deplorable al pueblo español, en su carácter y gestas históricas"*. *"Suscitaría la repulsa contra quienes la autorizaran"*; D. José Ignacio Escobar Kirkpatrick, marqués de Valdeiglesias: *"Una España de mugre y cochambre"*. *"Se ceba la saña rencorosa del autor"*. *"No se ve razón alguna para dar libre curso a semejante labor de corrosión"*; D. Enrique Tomás de Carranza: *"Una película que podría resucitar antiguos enfrentamientos y perturbar la convivencia de los españoles"*.

¿Por qué crees que siendo La tía Tula *la primera película del NCE, se suele considerar* Nueve cartas a Berta *como el manifiesto del NCE?*

La tía Tula sigue siendo la gran película: a Miguel le salió redonda. Es un melodrama de estilo clásico, que no necesita de atrevimientos como los que yo ensayé en *Nueve cartas a Berta.* Atrevimientos, dicho sea de paso, que no hice porque sí, sino porque creía que eran expresivamente interesantes. Yo tenía a Ricardo Muñoz Suay de ayudante, y, al rodar algunas secuencias, por ejemplo en el casino de Salamanca, obligué a los actores a mirar a cámara. Él me decía que era una tontería, que no lo podría montar. Pero a mí no me importaba; al fin y al cabo, ese mirar fijamente al espectador lo habían realizado ya Velázquez o Tiziano en sus cuadros, y a mí me parece de una eficacia extraordinaria. Yo proponía un juego de otro tipo. Pero no me parece que ello dé para lo de Manifiesto.

Volvamos otra vez al principio. ¿Tienes conciencia de que hubiese algún cine, o algún cineasta, que te influyera en tu práctica como director?

No soy muy consciente. A mí lo que me gustaba en mis tiempos de espectador, en los primeros años de despertar, fue sin duda el cine americano: John Ford, Welles, Huston, Walsh, Cukor, Lubitsch. Luego, me fascinaron otros directores: recuerdo especialmente a Jean Renoir, y me gustaban mucho Fritz Lang, Murnau, Rossellini; tardé en descubrir a Carl Th. Dreyer, David Lean, el cine de los Estudios Ealing, Lawrence Olivier...

¿Y no tenías ninguna relación con los nuevos cines que se hacían en la época, con la Nouvelle Vague*, con el* Free Cinema*?*

No estoy seguro. Me gustaron en su momento *La aventura,* que fue el primer Antonioni que vi. También las películas neorrealistas: *Roma, città aperta* me impresionó profundamente; *El Gatopardo* de Visconti, De Sica me gustaba, aunque también polemicé mucho con algunas de sus películas; pero mucho más Renoir. Ya digo que fui un autodidacta, no soy consciente de qué influyera en mí. Creo que, en general, he ido haciéndome cinematográfico sobre la marcha.

Sin embargo, hay rasgos comunes en ti y en Antonioni, aunque sólo sea porque estaban en el mismo aire de aquella época. Os interesaba ocuparos de temas sobre los que el cine de entonces no se pronunciaba: el vacío existencial, la incomunicación, el absurdo de vivir.

Supongo que eso sería más tarde. Hay una anécdota con mi práctica final de la escuela, *Tarde de domingo*. Estábamos preparando un proyecto de película con Enrique Torán y José Luis Borau, en la Plaza Mayor de Salamanca, cuando recuerdo que leí la crónica del festival de Cannes en la que se reseñaba el estreno polémico de *La aventura*: decía que era una película en la que no pasaba nada, y yo dije: *"¡Joder, si eso es lo que he querido hacer yo con la mía...!"* Meses después la vi, en un pase en la escuela. Y claro que me fascinó; pero no es menos cierto que las siguientes me gustaron menos, *El eclipse* o *Desierto rojo:* se le veía ya la *maniera,* la trampa.

¿Y Buñuel no te interesaba?

Me interesaba relativamente. Yo creo que Buñuel pertenecía, formalmente, a un cine retórico que no me atraía; no en su riquísimo mundo interior, el surrealista, sino en la manera en que lo mostraba, en su tradicionalismo visual, en cómo hace trabajar a los actores... Luego vi en París *Los Olvidados*, *Nazarín* y *El ángel exterminador* y eso ya era otra cosa. Claro, cuando acaba *Viridiana*, con ese final deslumbrante, te parece que eso es mejor que todo el cine que has visto en tu vida. Pero por la carga que conlleva lo que cuenta, no por cómo lo hace.

¿Cómo os llevabais con la generación anterior? No me refiero al cine del régimen, que os parecía execrable, sino con la generación que hizo la ruptura con lo que Truffaut llamó "le cinéma de papa": *con Bardem, con Berlanga, con Fernán-Gómez...*

Ya te he contado que tuve una buena relación con ellos, además de colaborar en actuaciones comunes. Una relación muy cordial con Berlanga, más allá de que alguna de sus películas me atrajeran menos; de Bardem ya

hemos hablado, y de Fernán-Gómez, me interesaba su mundo, el de sus novelas, el de alguna de sus películas; pero su cine me parecía el contrario del que a mí me ha gustado realizar.

¿Por qué crees que se produjo el final del Nuevo Cine Español?

Supongo que habrá tenido mucho que ver la pura economía. Tampoco tengo mucha información en el caso de los demás. En el mío, lo cierto es que yo hice las películas que hice porque en cada situación me parecieron las más oportunas, o las que más me apetecían, sin pensar ni en las estructuras de la ayuda, ni en las estrategias de su siempre incierta rentabilidad. Es que no concibo todo esto, ni creo haber estado preparado nunca para actuar de otro modo. Pero insisto en que sigo sin saber muy bien qué fue aquello del Nuevo Cine Español...

Digamos que aquí se dieron, como en otros países europeos en aquel tiempo, políticas de protección para jóvenes debutantes, hubo una escuela de cine de la que salieron nuevos cuadros, hubo interés por parte del Estado de proteger la industria frente a lo foráneo...

Es que creo que la legislación fue hecha para, de forma rutinaria, proteger lo que había, no para propiciar la llegada de nada diferente. No creo en la generosidad del Estado, ni del director general que antes de serlo se mofaba de nosotros, por promover el debut de nuevos directores.

¿Qué crees que dejó el NCE para la historia del cine en España?

Puestos a ser grandilocuentes y maravillosos diré que me parece que fue una circunstancia dentro de la coyuntura histórica española, en la que surgimos unos cuantos con ganas de hacer algo distinto, un tanto arropados por la Escuela de Cine y la amistad que entonces forjamos, y que en muchos casos sigue viva; sin que ello implicara que fuéramos homogéneos entre nosotros. ¿Qué tienen que ver entre sí películas de amigos como Picazo, Saura, Camus, Summers, Borau, Regueiro... o yo? ¿Intereses comunes nuestros? Y, en lo que a mí respecta, tengo que repetir que jamás tuve conciencia de hacer nuevo o viejo cine español. O yo era tonto, o sencillamente estaba en otra onda, pero no me planteaba el cómo, ni si estaba participando en un movimiento colectivo de renovación, ni nada parecido. A mí me atrae mucho jugar, provocar, investigar, emocionar... Y como no había una estructura industrial interesante, me tuve que montar mis propias empresas para ir haciendo lo que quería: un cine crítico con lo que no me gustaba, díscolo si es preciso, imaginativo, cómplice con el espectador. Y lo demás, con perdón, ¿no lo hacéis mucho mejor vosotros los críticos y los historiadores?

Entrevista con

Miguel Picazo

El reverso de la España idealizada

Javier Hernández

Miguel Picazo se define con una vocación cinematográfica anónima y sigilosa. No es una de esas luminarias de destello impactante cuyo recuerdo se desvanece tan rápido como su esplendor... Este hombre discreto, más implícito que explícito, se paseó por el panorama renovador del Nuevo Cine Español (NCE) sin hacer ruido, pero su aportación fílmica gana con el tiempo, precisamente porque tiene a favor su solidez y un auténtico compromiso con su tiempo. Todo ello nace de una sólida formación en el ámbito del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), donde supo sintonizar con el mejor magisterio de destacados artesanos forjados en tiempos difíciles. Allí aprendió que el mejor cine es aquel que responde a los desafíos ideológicos y formales de cada tiempo. Ese será su baldón y con él se lanzará a una aventura que deparó películas más allá de la moda, que chocaron frontalmente con el paredón de la intransigencia, en algún momento travestida de apariencia de libertad (la "apertura" de García Escudero).

Las imágenes de Picazo, rebosantes de veracidad, *desfizieron* ese entuerto y por eso fueron molestas para un régimen reacio a ver sus purulencias en espejos sin azogue. Sin mimetismos de nueva ola, *La tía Tula* es posiblemente, con permiso de *Calle Mayor,* el retrato más inmisericorde de la pacata, provinciana y reprimida sociedad del incipiente desarrollismo. En medio del crepitar de electrodomésticos y "seiscientos", persistía la España de luto y alcanfor, de feromonas sublimadas en rancias novenas y bigotitos lúbrico-funcionariales. Asimilando lo mejor de la mirada neorrealista, aprendida la lección de libertad en la puesta en escena de los nuevos cines, el joven Picazo remató un film claustrofóbico, sincero, que descubría el lado humano del icono heroico del nacional-catolicismo en celuloide (Aurora Bautista). Porque este film era precisamente el reverso de esa otra España idealizada, era un portillón abierto a la vida sin falsear que pugnaba por registrarse en celuloide. La aventura de Picazo en el estrecho marco temporal del NCE acaba con un largometraje de encargo, *Oscuros sueños de agosto* (1967), un intento tan posibilista como la marca de García Escudero, que Picazo pugnó por llevar a un terreno digno y personal y la censura se

empeñó en cercenar con saña. Así será el sino de este cineasta sin mordaza al que determinadas declaraciones "fuera de tono" colocaron en la lista negra de los *no afines,* condición de *outsider malgré lui* en la que ha militado prácticamente toda su vida profesional.

¿Cómo fue tu formación cinematográfica?

Mi formación se vincula sin lugar a dudas al IIEC, que fue decisivo para mí. Allí tuvimos un profesorado muy bueno, entre los que destacaban Pepe Gutiérrez Maesso, Carlos Serrano de Osma, Carlos Saura o Luis García Berlanga. Aunque cada cual tenía su criterio, todos esos planteamientos fueron aprovechables para mí. Lo cierto es que allí conseguí una sólida preparación profesional que me permitió realizar *La tía Tula* con ciertas garantías. Además de las enseñanzas de los ya citados, recuerdo particularmente las clases de historia del arte de Camón Aznar en el museo del Prado y las de decoración a cargo de Enrique Alarcón. Yo fui allí sin saber nada; mi desconocimiento de la práctica era total, como lo prueba el hecho de que el primer día que bajé al plató nos hicieron poner el ojo en el visor de la cámara, miré y no veía nada, volví a mirar y tampoco... y sentí una vergüenza tremenda porque estaba utilizando el ojo contrario al adecuado...

En el IIEC tuviste la oportunidad de conectar con destacados directores del cine español del momento, profesionales de indudable valía profesional, ¿quiénes te influyeron más?

Sin duda, tuvimos una formación excepcional, muy completa en todos los campos del cine. Como me consideraba un pardillo total en la materia, me lo tomé con mucho interés y, fíjate, al final incluso acabé como profesor auxiliar de Pepe Maesso y Carlos Serrano de Osma, dando también cursos de guión sustituyendo a Florentino Soria. A partir de 1964 me convertí en profesor titular cubriendo docencia varia hasta que dimití, al lado de Berlanga, en 1969 ante la degeneración que sufría la EOC y que culminó con el triste mandato de Sánchez Bella desde el Ministerio (¡tuvo la osadía de meter la policía en el centro!). Pero antes de ese triste final, los alumnos de mi generación éramos unos apasionados del cine y hacíamos cualquier cosa por ver películas. Hasta tal punto llegaba nuestra pasión cinéfila que encontramos nuestra particular catacumba, una sala de pruebas y de proyección de películas de la RCA y otra propiedad de Aspa Films: ambas eran sótanos donde veíamos las películas rechazadas por el ministerio en su versión íntegra, gracias a la complicidad de los representantes de Unifrance y Unitalia en España. Se corría sigilosamente la voz de que esa noche proyectaban *Casque d'or* o cualquiera de esos títulos míticos a las doce o a la una de la madrugada. Llegábamos sigilosamente, ocultándonos, procurando que los serenos no nos vieran, nos colábamos

por una puerta abierta de manera cómplice. Al día siguiente discutíamos en clase de lo que habíamos visto en esas maravillosas proyecciones clandestinas. En verdad, éramos una generación obsesionada por el cine...

¿Cómo se trabajaba en el interior de la Escuela?

Los profesores nos exigían muchísimo. Si hacíamos, por ejemplo, una clase de plató, esa práctica filmada se proyectaba en el aula y primero cada uno de los alumnos hacía su análisis, luego le tocaba el turno al autor de las imágenes y finalmente intervenía el profesor; estas sesiones llegaban a ser tan traumáticas para algunos que automáticamente dejaban la carrera. En relación con el equipo docente, tuve una especial sintonía con Pepe Maesso, Luis García Berlanga y Carlos Serrano de Osma. Recuerdo que éste último proponía que construyéramos una historia a partir de unos mínimos elementos —unos personajes, unos objetos, un escenario...— y siempre me sacaba de "forzado voluntario", mientras mis compañeros comentaban que eso significaba que me iba a suspender (todo lo contrario). Una vez hice una práctica de plató en tres planos y me la pusieron a caer de un burro, pero yo seguía inasequible al desaliento; les agradezco de todo corazón su dureza, que me concienciaran de que me enfrentaría a una profesión muy difícil, en la que tienes que tener, como los buenos toreros, los machos bien atados.

¿Cómo planteaste tu práctica final de carrera, la celebrada Habitación de alquiler*?*

Yo había presentado dos guiones (*Doña Purificación y el robot* y *Atardecer en entrevías*), que fueron echados a bajo por la censura de los responsables de la Escuela, porque ese año iban a ser exhibidos ante la profesión. Así que sólo me restaban veinticuatro horas de plazo para proponer algo nuevo. Esa noche leí en el diario Arriba el cuento *Habitación de alquiler,* de O'Henry, y me interesó la historia. Redacté el guión esa noche, lo presenté y me lo aprobaron. Más tarde lo completé con un prólogo, pero ese añadido no le gustó nada a Florentino Soria y me lo echaron para atrás. Entonces yo, con cierta osadía juvenil, rodé el corto con el prólogo incluido; Soria era partidario de que me suspendieran por manifiesta desobediencia, pero otros profesores optaron por mí y finalmente me aprobaron; he de reconocer que un puntal importante para que esto saliera adelante, a pesar de mi acto de indisciplina, fue César Fernández-Ardavín. El año que nosotros terminábamos hubo una crisis en el centro, porque tuvimos que abandonar las instalaciones de la Escuela de Ingenieros Industriales y no teníamos espacio donde ubicarnos; el entonces director del IIEC, José Luis Sáenz de Heredia, optó por alquilar los estudios de Cinearte y allí dimos clase en tercero. Como, a consecuencia de todo este desbarajuste, la escuela había ahorrado dinero, Sáenz de Heredia propuso que las prácticas de la carrera se hicieran en 35 mm. en lugar del 16 mm. habitual. Casualmente, cuando

***Habitación de alquiler* (Miguel Picazo, 1960).**

teníamos los proyectos en marcha, llegó la convocatoria de las Primeras Jornadas Internacional de Escuelas de Cine, a celebrar en el marco del próximo festival de San Sebastián, y se decidió proyectar allí los cortometrajes que habían resultado más profesionales. Conviene aclarar que los cortos de la escuela no pasaban censura —supuestamente el profesorado ejercía de filtro— y Sáenz de Heredia entendió que esos trabajos debían proyectarse ante la profesión con el fin de que los alumnos pudieran contactar con ese mundillo.

Los cortometrajes de la escuela española tuvieron un éxito sin precedentes...

Así, junto a los de otros compañeros, el cortometraje que constituía mi práctica final del IIEC, filmado en 1959, tomó parte en esas jornadas, en junio de 1960. A San Sebastián acudieron cortos de las escuelas de cine francesa, inglesa, norteamericana, italiana y de diversos países de Europa del Este (de hecho, presentaron la película con la que se diplomó Polanski, que trataba sobre una vieja miserable que cuida de los urinarios y se evade de su trabajo con bellos sueños... y al final se le aparece un ángel[1]). El éxito de nuestra escuela fue tremendo, el más contundente; hasta tal punto que al final se habilitó un cine en San Sebastián para pasar nuestras prácticas. Precisamente allí vio la mía Marco Ferreri...

[1] El cortometraje se titula *Gdy Spadaja anioly* (Cuando los árboles caen, 1959)

Háblanos precisamente de Marco Ferreri y de su papel en tu acceso a la profesión.

Yo tenía amistad con el italiano desde hacía dos años y cuando vio mi cortometraje en esa proyección de San Sebastián me propuso hacer una película juntos. Lo había conocido precisamente en un pase de *El pisito* en el Colegio Mayor Guadalupe, al que me había invitado nuestro común amigo Basilio Martín Patino. Después de ver su película estuvimos los tres en la cafetería hasta las seis de la mañana y allí surgió una buena amistad. Cuando luego se dispuso a hacer *El cochecito,* Ferreri me propuso ser su ayudante de dirección, pero coincidieron las fechas del rodaje de ese proyecto con las de mi práctica en el IIEC. Él me intentó convencer para que antepusiera su propuesta a la mía, porque esa opción, argumentaba él, supondría un acceso más directo a la profesión; sin embargo yo pensé que haciendo mi cortometraje aprendería por mí mismo y no en cabeza ajena...; entonces quedé con él en que haría mi cortometraje y que luego sería su ayudante de dirección en el siguiente proyecto que acometiera como director.

¿Cómo se planteó tu primer y frustrado proyecto cinematográfico, Jimena*?*

Fue entonces cuando nos encontramos en San Sebastián, donde Ferreri estaba presentando *El cochecito,* vio mi corto y ya me propuso hacer un largometraje con su productora, con la que había afrontado ya *El secreto de los hombres azules*. Entonces empecé a escribir el guión de *Jimena,* siguiendo sus instrucciones de hacer una película comercial pero de calidad, basada en la mujer del Cid... Me sugirió ver una obra titulada *El amor es un potro desbocado,* del dramaturgo Luis Escobar en torno a las mocedades del Cid, pero me pareció una visión menopáusica, que me aportaba bastante poco. Así que empecé a documentarme por mi cuenta en el tema y en ese cometido me sirvió mucho el libro *La España del siglo X,* de Fray Justo Pérez Urbel (creo recordar que fue el primer abad del Monasterio del Valle de los Caídos); luego seguí hurgando en los romances y en otras fuentes hasta hacerme una idea completa de tan singular época, pero había que construir una historia cercana y, precisamente para hacerla más doméstica, decidimos centrarnos en el personaje de Doña Jimena.

¿Cuál era el enfoque con el que estaba planteada la historia?

Era una aproximación bastante insólita, de hecho el guión empezaba con los gritos de la adolescente Jimena asustada ante su primera menstruación... Sus padres habían decidido casarla con Rodrigo Díaz de Vivar, que estaba en la órbita del primer rey de Castilla, Fernando I; los padres de Jimena estaban enfrentados con los de Rodrigo porque los primeros eran partidarios de los ritos foráneos cluniacenses y los de él de los isido-

rianos autóctonos. En el contexto de estas disputas familiares, el joven Rodrigo mata al padre de su prometida; ante tal hecho, ya no le queda más remedio que intentar conquistarla haciendo penitencia pública, pero no logra aproximarse a ella... Así que decide ponerle un cerco muy intenso y la joven pide ayuda a su tío, el rey Fernando, que la envía a un convento como huésped; precisamente a ese cenobio mixto llegará Elvira, la disoluta hija del monarca, con su séquito, y acabará convirtiendo el lugar sagrado en un lupanar, ¡y la pobre Jimena tuvo que protegerse con un braguero de castidad! La única salida que le quedaba a la muchacha era echarse en brazos de ese pretendiente de quince años que seguía en su cerco inasequible al desaliento... El film terminaba de hecho con Rodrigo rodeando a Jimena con su caballo hasta que finalmente ella, rendida, se echa a los pies del caballero.

¿Con qué dificultades tropezó el proyecto?

La verdad es que el proyecto entusiasmó a muchos ya sobre el papel. Cuando sólo era un tratamiento, Juan Antonio Bardem lo quería reservar para UNINCI y pagó el guión; con el tratamiento y el dinero recibido me fui a París a documentarme en el Museo de Cluny, que estaba en pleno *Quartier Latin*, y fui perfilando la historia. Con el guión ya acabado se llegó a montar una coproducción entre Films 59, UNINCI y Ferreri. Al ser presentado el proyecto a la censura, la comisión lo pasó a la Real Academia de la Historia, donde el hijo de Menéndez Pidal hizo un informe negativo aludiendo que el Cid no tenía "dignidad histórica" (lo cierto es que él estaba asesorando en esos momentos la película de Bronston sobre el héroe castellano). En una nueva junta de esa institución me apoyaron historiadores de la talla de Dámaso Alonso, Valdeavellano y Fernández Almagro, pero por no contradecir la memoria de Menéndez Pidal se llegó al compromiso de que fuera la Junta de Clasificación y Censura la que decidiese y, como temíamos, desestimó el proyecto.

A pesar de estas dificultades, contraatacaste con el proyecto de La tía Tula...

Bueno, vamos por partes... Tras el fracaso de *Jimena*, Marco Ferreri me propuso como productor adaptar la novela de Unamuno a la gran pantalla; a él le gustaba la parte maternal frustrada de Tula, en que se sacaba el pecho y daba de mamar a sus sobrinos, un aspecto a que a mí no me atraía especialmente. Pero he de decir que me dejó total libertad y asumió plenamente el guión que, además, le encantó en su redacción final. En principio estaba previsto producir la película entre la productora de Ferreri (Albatros Films) y Films 59. Pero con los efectos del dichoso *affaire Viridiana* todo se vino a bajo, la productora de Marco desapareció y yo me quedé colgado. No obstante, como ya el guión tenía fama, logramos montar una producción con Surco Film, a cuyo frente estaba Nino Quevedo, que afrontaba así su

primer largometraje, y Eco Films, de Pepe López Moreno, que había producido ya las películas de Manuel Summers, *Del rosa al amarillo* y *La niña de luto*. La llegada de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía nos facilitó las cosas, pues de alguna manera se nos invitó a apostar por el Interés Especial con garantías de conseguirlo. Cuando empecé el rodaje, que se extendió en Guadalajara del 16 de septiembre, más o menos, al 3 de noviembre de 1963, tuve la sensación el primer día de que no había hecho otra cosa en mi vida; lo vivía como una clara continuidad de todo lo que había estado haciendo previamente en relación con el cine. Fue un rodaje maravilloso, inolvidable; creía estar haciendo lo que había soñado toda la vida... El único problema es que, al final, Eco Films tuvo una crisis interna, con los consiguientes reajustes de personal, pero al final se salvó el proyecto.

Miguel Picazo.

¿Por qué elegiste como protagonista a la heroína del cine épico precedente...?

Cuando pensé en Tula automáticamente me vino a la cabeza Aurora Bautista, no por lo que había hecho, sino por lo que pensaba que podía hacer. La vi por primera vez en un montaje que Luca de Tena había realizado de *El sueño de una noche de verano,* en el Teatro Español. Me impresionó su fuerza y su intensa veracidad, su expresión corporal, su fuego persiguiendo loca de celos a Blanca de Silos. Luego, cuando ya decidí que hiciera el personaje, nos presentó Alfredo Mañas. Aurora leyó el guión y me dijo con plena convicción: *"esta película la hago contigo por encima de todo, lo que yo he soñado con ella..."* Durante el rodaje tuve que hacer unos ajustes iniciales con Aurora, porque ella no había hecho ningún personaje de esas características —había interpretado más a grandes heroinas—, pero luego la colaboración fue muy buena porque además ella era una profesional muy disciplinada y era la actriz indicada para el papel.

¿Se planteó La tía Tula *como una propuesta renovadora en el seno del Nuevo Cine Español?*

Sinceramente, yo no pretendía hacer nada nuevo, mas bien me dejaba llevar por un compromiso con la realidad de mi tiempo. Hay, no obstante, influencias del cine más o menos contemporáneo, especialmente del neorrealismo italiano que siempre me había atraído mucho. Desde el punto de vista estético, digamos que seguí las instrucciones de mi profesor Pepe Maesso, que decía algo así: *"en el cine lo bueno es lo adecuado y cada historia y guión tienen su forma adecuada de ser contados"*. Me aferré a esa máxima, dejando de lado las frivolidades formales o la pretensión innovadora. Creo que fui al fondo e intenté contar la historia de la forma adecuada, al margen de las modas. No fue una inspiración venida del cielo, había allí mucha investigación sobre el ambiente de la época, me había empapado de ello en Guadalajara, había observado mucho de las gentes y costumbres de esa España provinciana y atrasada. En relación con la parafernalia del NCE, he de decir que la acepté en la medida que podía favorecerme, porque allí estábamos integrados todos los de nuestra generación. Los apelativos eran algo secundario, lo importante es que estabas allí y podías hacer cine. Me considero dentro del NCE, no lo puedo evitar. Estoy allí para bien y para mal, pero no es menos cierto que en aquel momento tenía —teníamos— demasiadas cosas que hacer y mucho que trabajar como para dedicarlo a movimientos y reuniones. No había un movimiento organizado como tal, y desde que dejamos la escuela la inercia profesional hizo que no nos viéramos tanto los antiguos compañeros, aunque es cierto que seguíamos en contacto. Las etiquetas y grupos valen más para los historiadores, la realidad estaba más relacionada con la supervivencia.

¿Qué relaciones tenías tú y tus colegas madrileños con los miembros de la Escuela de Barcelona?

Respecto a la Escuela de Barcelona (EB), claro que había contactos y conocimientos de lo que allí se hacía. De hecho no es casual que Joaquim Jordà fuera uno de los guionistas de *Jimena*, junto con Mario Camus, Francisco Regueiro y yo mismo. Había complicidad con lo que se estaba haciendo en Barcelona, más que una sintonía entre nosotros. Esas dialécticas entre lo mesetario y lo catalán, entre lo tradicional y los aires europeos, no las viví como tales; yo estaba a lo mío. Lo peor que hay en nuestro mundo profesional es la beatería cinematográfica, hacer tus capillitas. Creo que la gente de cine debe hacer lo que siente y quiere y luego que opine el público.

¿Qué significó en 1962 la llegada de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía para vosotros como cineastas incipientes?

García Escudero fue recibido eufóricamente por nosotros. Es como pasar de estar ahogado a respirar con hondura. Así lo entendimos los de mi generación, con una proyección esperanzadora. Lo cierto es que él hizo

Rodaje de *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964).

lo que pudo; pero quizá el problema estaba en que con su mismo planteamiento aquel hombre hizo su testamento, es decir que desde el comienzo se marcó un límite. Quiso "conceder más libertad" y la libertad no se concede, existe. Por eso su buena voluntad tenía un gran límite y estaba condenada al fracaso en aquel contexto que no estaba dispuesto a respetar la libertad de verdad. Aunque al principio se pensó que la Administración abría la mano, pronto comprobé que las cosas no iban a cambiar mucho. Lo único cierto es que a mí la censura me seguía machacando.

¿De qué manera?

Por ejemplo, en mi primera película se censuró una secuencia completa, la de la meditación sobre la virginidad y la castidad que hacen Tula y sus amigas (montada tras el paseo de Ramiro por Guadalajara), otra escena en el cementerio en el que se presentaba un cartel que decía: *"lugar sagrado, prohibido el paso a señoras y señoritas no vestidas adecuadamente y a parejas que no se comporten con la debida corrección"*, así como varias alusiones a la Guerra Civil. Yo argumentaba que esas cosas estaban allí —el libro en el que se basaban las meditaciones del grupo de mujeres, el cartel del camposanto...— que no me las había inventado, ellos respondían que precisamente yo las había sacado malintencionadamente. Una vez recibido en la productora el informe de la comisión de censores (integrada por Thimerman, Lula de Lara, Pascual Cebollada...), hice las entrevis-

tas de prensa declarando que la película les había estropeado la digestión a los censores y que habían dejado un trailer. Con estos episodios de censura, aquella relación amistosa con García Escudero se distancia y se llena de reproches, motivados especialmente por esas declaraciones mías que sentaron tan mal al Director General.

Sin embargo, a pesar de los problemas con la censura le concedieron al film la calificación de Interés Especial...

La calificación de Interés Especial era fundamental para el futuro comercial de la película, y se mantuvo porque se había concedido ya al proyecto como guión. No obstante, como se sintieron ofendidos por nuestra *"ingratitud ante su ingente esfuerzo por ampliar nuestros márgenes de libertad"*, se notó la reprimenda. Desde la Administración pudieron llevarla a Cannes y al Festival de Cine del Mar de Plata —ellos de hecho la habían pedido—, pero la dejaron solo para San Sebastián. La película tiene un gran éxito en el festival donostiarra, no sólo por los premios, sino por la apoteósica respuesta del público (aplaudieron profunda y prolongadamente, especialmente en las secuencias de la confesión y de la fiesta de solteras). Esa noche yo estaba en el palco contiguo al que ocupaban García Escudero y Florentino Soria, que se quedaron totalmente sorprendidos ante lo que veían; esa era la venganza como placer de los dioses, alejada del sentimiento rastrero en que normalmente se convierte...

¿Te favoreció el éxito de La tía Tula *para asentar su carrera?*

A pesar del éxito, incluso de taquilla, de *La tía Tula* encontré bastantes recelos entre los productores y especialmente en la Dirección General de Cinematografía por no ser lo suficientemente sumiso y agradecido (García Escudero me había catalogado ya como director conflictivo con las consecuencias que eso acarreaba...). Pero afortunadamente el mundo era más grande. Por entonces el productor Cesáreo González había contratado en exclusiva a Sonia Bruno, un valor en alza. Le preguntó qué directores quería que la dirigieran y ella respondió que Luis García Berlanga y yo. Berlanga rodó con ella *La boutique* en Argentina y yo me lancé con *Oscuros sueños de agosto*, una película de encargo. No obstante, tuvimos total libertad para plantear el tema y escribir el guión entre Víctor Erice, López Yubero y yo, una colaboración que fue fructífera y maravillosa. Nada más acabar el largometraje murió Cesáreo González en marzo de 1967 y, como su productora Suevia Films era muy personal, se retrasó el estreno nada menos que un año. *Oscuros sueños de agosto* tuvo una vez más bastantes problemas con la censura, sufriendo un corte amplio y otro más corto por motivos rijosos que ahora dan risa. Era una película sobre sentimientos en clave médica; de hecho, para afrontarla me psicoanalicé y me documenté en la técnica del docudrama del Doctor Morelli. Una vez reunidos los datos que

***Oscuros sueños de agosto* (Miguel Picazo, 1964).**

necesitaba, afronté la realización con la misma filosofía de *La tía Tula*: adecuarme al tema y al espíritu de la historia con funcionalidad, sin concesiones a las modas. Fue recibida con desconcierto tras su tardío estreno en el cine Paz, en 1968, aunque fue bien acogida en alguna sala de Arte y Ensayo de las de entonces. Recuerdo también que el Circulo de Escritores Cinematográficos me dio el premio al mejor director y a Sonia Bruno el correspondiente a la mejor actriz.

¿Cómo te afectó profesionalmente la caída de García Escudero?

García Escudero había dejado el cargo mientras yo rodaba *Oscuros sueños de agosto.* En la nueva comisión de censura que me tocó en este film, me enfrenté frontalmente con Thimerman, secretario de la misma. Con la llegada a la Dirección General de Robles Piquer todos los proyectos corrieron la misma suerte: ser desechados uno tras otro. Es el caso de *Como un rubor cansado,* guión original de López Yubero y mío, o de *Los hijos de Alvargonzález* que escribimos también juntos entre 1967 y 68, a partir de *La tierra de Alvargonzález* de Machado; el guión lo presentamos poco después al concurso del Sindicato Nacional del Espectáculo y ganamos un premio. También intentamos mover el proyecto, para el que habíamos hecho ya localizaciones en tierras del norte de Soria, por las productoras; recuerdo que lo presentamos a José Luis Dibildos y a dos o tres firmas más, pero no interesó, porque pensaban que iba a tener mu-

La tía Tula **(Miguel Picazo, 1964).**

chos cortes en la censura. Así que no tuvimos más remedio que presentarlo a la censura para información previa y los peores augurios se cumplieron: efectivamente los censores machacaron el guión. Entonces, casi como última baza, Víctor Manuel y Joan Manuel Serrat tomaron en consideración la idea con vistas a llevarla a cabo, pero no se logró levantar la producción.

¿En qué consistía la historia?

Era una visión crítica del patriarcado castellano, aunque ambientada en la época contemporánea del proyecto; el hijo pequeño emigra a Alemania, mientras los dos hijos que se quedan matan al padre para ocupar su lugar, agravando la situación. Al final los dos hermanos acaban suicidándose carcomidos por el sentimiento de culpa, salvándose el pequeño, que aporta un aire nuevo europeo en medio de ese ambiente endogámico y claustrofóbico. Sin darnos nunca por vencidos, Yubero y yo volvimos a la carga con *Hombres varados,* un guión que habíamos escrito hacia 1968-69, a partir de la novela homónima de Gonzalo Torrente Malvido, hijo de Torrente Ballester; se desarrollaba en la Ibiza turística de los años sesenta y era una especie de *Dolce Vita*, una crónica de la burguesía ociosa y frívola con toque internacional. La censura volvió a hacer una sangría con el proyecto en información previa, pues tampoco habíamos logrado convencer a productora alguna para que lo defendiese.

¿La televisión será tu refugio?

Ciertamente el cine me sigue cerrando puertas. Entro en TVE en 1969 como director-realizador. Dirijo muchos programas de diversa orientación, desde *Teleclub, Teatro de siempre, Hora once, Meridiano 71 Oeste, Cuentos y leyendas...* hasta documentales sobre los caballos. Hice cosas interesantes en un momento que ahora se ve como histórico en la TVE, como *El ama y el poeta* (espacio sobre Gabriel y Galán), *De sombras suele vestir* (dramático grabado en vídeo a partir de una narración corta de Pepe Vianco), *El hombre de la esquina rosada* (filmada a partir de un cuento borgiano de *La historia universal de la infamia), Cartas de mamá* (adaptación filmada de un cuento de Cortázar). Quizá lo que recuerdo con más cariño es *Soledad, Rinconete y Cortadillo* y *Entre visillos* (adaptación de la novela de Carmen Martín Gaite con guión de Esmeralda Ávalos). Abandoné TVE con prejubilación forzada en 1989.

Entrevista con

Pere Portabella

El estilo del productor y la reflexión del director

Quim Casas

La práctica cinematográfica de Pere Portabella (Figueres; Girona, 1927) contempla dos facetas distintas en el plano conceptual, pero muy próximas entre ellas en el ideológico. Portabella es, en calidad de productor —atípico, como él mismo se encarga de aclarar—, quien hace posible el retorno a España de Buñuel para rodar *Viridiana,* y eso tiene un peso histórico de indudable calado. Pero cuando abandona la producción en el sentido profesional del término para dedicarse a la dirección, Portabella se convierte en un cineasta de vanguardia y en el más radical de los englobados de un modo u otro en la Escuela de Barcelona, incorporando nuevas fórmulas expresivas bien lejos de la narratividad clásica. Políticamente activo —portavoz de la Assamblea de Catalunya entre 1971 y 1977, senador en las cortes por la coalición Entesa dels Catalans de 1977 a 1982, diputado comunista en el Parlament de Catalunya de 1980 a 1984—, Portabella ha hecho siempre un cine muy comprometido con su tiempo, utilizando la agitación cultural en su faceta de productor y el radicalismo estético en su trayectoria como director.

¿De qué manera llegas al cine y cómo surge la idea de montar la productora Films 59, con las que produces tres títulos clave del cine español de la época, Los golfos *(1959),* El cochecito *(1960) y* Viridiana *(1961)?*

Yo estaba relacionado entonces con el grupo de vanguardia artística que más tarde sería conocido y reconocido como *Dau al set*, formado por Joan Brossa, Antoni Tàpies, Modest Cuixart. En aquella época buscaba un medio con el que pudiera expresarme. No sabía escribir, en el sentido literal de la palabra: era zurdo y desde niño me obligaron a hacerlo con la derecha, y aún hoy escribo mal, con mayúsculas, a veces me cuesta entender mi propia letra. Tampoco me gustaba dibujar y era la música para lo que tenía más sensibilidad, pero te pedían unos conocimientos, saber leer una partitura, ejercitarte con los instrumentos. Dándole vueltas a todo esto pensé en la escultura, en la macro-escultura. En un libro de Alexandre Cirici, creo que *La estética del siglo XX*, están explicadas algunas de las

ideas que tuve. Todas estaban pensadas para espacios públicos. Una de ellas consistía en un gran bloque de cemento colocado encima de unos cables durísimos. Lo que me interesaba era darle una sensación de realidad a la idea abstracta del peso, consiguiendo una forma con la tensión de los cables y el peso que aguantaban.

Con estos conceptos me fui aproximando poco a poco al cine, aunque empecé de manera accidental. Hicimos un cortometraje con Leopoldo Pomés. Yo no era productor en el sentido estricto del término, pero me encargaba de la producción. Así me acerqué un poco más al medio. Un día Antonio Saura me habló de su hermano, Carlos, que había realizado un documental titulado *Cuenca* (1958), que yo no había visto. Fue entonces cuando decidí involucrarme en el cine, pero por una motivación ideológica. Desconocía el medio y no tenía una idea clara de cómo utilizarlo, pero me servía para dar una respuesta a la cultura oficial del régimen: el cine como política y estrategia cultural, algo que después llevaría a las últimas consecuencias como realizador.

Cae entonces en tus manos el guión de Los golfos*...*

Me pareció que tenía las connotaciones indispensables para esa utilización política que quería del cine, la mirada del centro urbano desplazada a la marginalidad, la historia de un individuo que a través de los toros quería salir de una situación concreta, aunque el tema en sí no me interesaba, yo no lo hubiera hecho nunca. Mi planteamiento fue muy simple. No quería tocar para nada el guión ni dar mi opinión. Sólo les exigí un equipo *limpio*, sin contaminar, formado por gente nueva de la escuela de cine (IIEC), y que la parte estética, la utilización de la luz, tuviera que ver con lo que se estaba haciendo fuera, en la *Nouvelle Vague*. Mis referentes eran Raoul Coutard y, en Italia, Gianni Di Venanzo, que haría *Ocho y medio (Otto e mezzo*, 1963). A Carlos aún hoy le interesa mucho la fotografía, el blanco y negro. Su idea era también similar, una mezcla entre el neorrealismo y la nueva ola. Ese era el cine que a mí me podía servir para romper estructural y morfológicamente con las películas que se hacían en aquel momento.

¿A quién se le ocurrió el nombre de la productora?

El nombre de Films 59 salió en noviembre o diciembre de 1959, en una reunión que celebrábamos en casa con Mario Camus, Carlos y mi esposa en aquel momento, Elena Córdova. Estábamos discutiendo sobre el guión de *Los golfos*, que me habían enviado un día antes. Nos salían nombres muy cursis para la productora, no quiero ni recordarlos. Entonces mi mujer, que estaba en una habitación contigua, nos dijo: "*¿Por qué no le ponéis Films 59, ya que haréis la película ahora?*"

Además es un nombre que hoy posee un valor premonitorio, teniendo en cuenta que 1959 fue el año de la ruptura cinematográfica, de la eclosión de la nueva ola francesa, del Free Cinema *británico…*

Pero fue idea de mi esposa, hay que hacerle justicia. Es un nombre que se aguanta por sí mismo, la contextualización queda hecha automáticamente. Después me fui a Madrid e hicimos la película. Cuando la estábamos terminando vino a verme Rafael Azcona, a quien no conocía. Me explicó la historia de Marco Ferreri, que entonces se había ido a Canarias a vender electrodomésticos, o urinarios, y estaba sin un duro. Azcona me pasó un guión que habían escrito juntos. Tenía relación con el esperpento y todo aquello que Berlanga había insinuado en sus películas, magníficas por cierto. Era una tendencia distinta a la de *Los golfos*, pero que se complementaba con mi visión como productor. Y entonces empezamos a preparar *El cochecito* cuando aún no teníamos acabada *Los golfos*.

Después vino la repercusión de estas películas, incómodas para el régimen franquista, en los festivales cinematográficos de mayor prestigio.

En el año 1960 *Los golfos* fue a Cannes invitada directamente por el festival, y Venecia hizo lo mismo con *El cochecito*. La censura me hizo cambiar el final de ésta y rodar el plano en el que José Isbert llama arrepentido a su familia para decirles que ha envenenado su comida, pero en Venecia se vio la película tal como la había hecho Marco. Aquí se subieron por las paredes, y además el film ganó el premio internacional de la crítica (FIPRESCI). En Cannes conocí a Luis Buñuel, que había ido a presentar *Los ambiciosos (La fievre monte a El Pao*, 1959). Nos lo encontramos al salir del ascensor y Carlos comenzó a gritar: *"¡maestro, maestro!"*. Fue una emoción muy fuerte. Piensa que para mí sólo existían dos películas de verdad, *La edad de oro (L'age d'or,* 1930) y *Un perro andaluz (Un chien andalou*, 1928). Buñuel no acostumbraba a ir a las proyecciones, pero nos acompañó a la de *Los golfos.* La película fue vista con mucho respeto y, al terminar, hubo unos aplausos de cortesía. Cuando se encendieron las luces, Buñuel se levantó y nos abrazó a Carlos y a mí emotivamente. La gente estalló entonces en una gran ovación.

Fuisteis bendecidos por el maestro...

Imagínatelo. Los franceses ya se habían apropiado a Buñuel y encima nosotros íbamos por la línea de la *Nouvelle Vague*. Fue una bendición total.

Y te involucras en Viridiana*, quizá tu mayor logro como productor.*

Nos vimos en el verano de aquel año, entre Cannes y Venecia. Viajamos por España con Carlos, y fue él quien me sugirió que le propusie-

Pere Portabella.

ra hacer una película a Buñuel. Él era un exiliado que había negociado la entrada en España y se la habían dado por oportunismo político. Estaba el Opus, las bienales empezaban a funcionar, los pintores como Tàpies salían fuera. La idea de producirle una película a Buñuel en España resultaba atractiva, y se lo dije. Tenía un guión a punto de terminar, titulado entonces "La belleza del cuerpo", y lo comenzamos a rodar en la Navidad de 1960 a 1961. Nos llamaron de Cannes diciendo que, por supuesto, contaban con la película si la teníamos terminada para sus fechas. Ya es de sobra conocido todo lo que hicimos para que la administración franquista no viera la película, el revelado de negativos fuera de España, etc. Total, llega Cannes y *Viridiana* gana la Palma de Oro.

No podías esperar más, en cuanto a repercusión crítica, de tu corta faceta como productor.

Ese fue mi éxito, producir en poco más de un año y medio aquellas tres películas, y además sin que ninguna de ellas me interesara personalmente. El guión de *Viridiana*, por ejemplo, era un culebrón feroz. Se lo comenté a Luis. ¿A quién podía interesar la historia de una novicia encerrada que tiene un tío fetichista que se viste con las ropas de su mujer? Y luego lo de los pobres, cuando la lucha de la clase obrera era una cosa muy seria y habíamos tenido muertos en España recientemente. Pero me dijo que estuviera tranquilo, que él siempre le daba sentido a sus films con cosas que no aparecían en el guión.

Tuviste una buena relación con Buñuel...

Sí. Hizo una caricatura muy divertida de mí. Decía: "*Pere Portabella es un productor muy atrevido. Está en su apartamento, mirando por la ventana, ensimismado. Entra alguien y dice: Hola. Sin darse la vuelta, responde: Hola. El otro dice que es un director y trae un guión. Portabella le pregunta, sin darse la vuelta: ¿Es atrevido? El director dice que no. Portabella le dice que ya se puede ir*".

El escándalo de Viridiana *significa tu fin como productor...*

Ganamos premios en Venecia y Cannes con Films 59, pero me echaron de la asociación de productores. El éxito más grande de mi vida es que con la última que produzco, con *Viridiana*, descabalgo al Director General de Cinematografía y, al cabo de tres o cuatro meses, al ministro.

Los films de Saura y Ferreri fueron producidos por Films 59, pero en Viridiana *participó también la compañía UNINCI, que se encontraba en un momento muy delicado...*

Si, atravesaban un momento delicado. Conviene recordar, además, que habían rechazado antes el guión de *Los golfos*. Buñuel tenía una gran amistad con Domingo Dominguín, el hermano de Luis Miguel Dominguín, que era entonces el gerente de UNINCI. Fue él quien me lo presentó y un día Domingo me dijo que era un buen momento para que uniéramos fuerzas, ya que teníamos las dos únicas productoras de izquierdas. Le dije que me parecía bien; siempre he creído que las coproducciones son la solución perfecta. Después se sumó Gustavo Alatriste a la producción de *Viridiana*. Buñuel me dijo el mismo día que formalizamos la coproducción: "*Mira Pere, tú eres el productor de la película y tú decides con quien coproduces. Tanto si la haces sólo como si la haces con otro, tú para mí eres el productor*".

A raíz de la relación con UNINCI, con Ricardo Muñoz Suay, surge tu participación como guionista en El momento de la verdad *(Il momento della verità, 1964), de Francesco Rosi.*

Pasé dos años bastante complicados después de todo lo ocurrido con *Viridiana*. La película ya sabes que nunca fue prohibida, simplemente no existía. A mí me empapelaron por todos los lados, tenía algunos proyectos en marcha pero no podía hacer nada porque me echaron de la asociación de productores. Además, *L'Osservatore Romano* nos fulminó, aunque tenían razón en una de las cosas que escribieron: no podía tolerarse que el estado que tenía un concordato con el Vaticano, el estado más vaticanista del mundo, hubiera hecho la película más anticlerical. En el Pardo fue un auténtico escándalo. Como productor estaba técnicamente muerto. Muñoz Suay había entrado en la producción de *El momento de la verdad*. A mí me conocían por el tema de *Viridiana* y por haber producido a Ferreri. Muñoz Suay me dijo que podía ayudar mucho en la película con el tema de los diálogos, ya que conocía bien el mundo de los toros. Tuve así la oportunidad de entrar como coguionista exclusivamente para los diálogos, con el fin de mantener el tipo de lenguaje, los giros, teniendo en cuenta que los protagonistas no eran actores.

Y ahí empieza un nuevo aprendizaje...

Comienza entonces una fase fundamental para mí. Estuve presente en todo el rodaje, junto a Gianni Di Venanzo, Pasquale de Santis, que era el cámara, y con un profesional como Francesco Rosi, un chusquero del cine en el buen sentido de la palabra. Con ellos tuve la suerte de aprender toda la mecánica para construir las imágenes. Pasamos muchas horas juntos. Mi trabajo era facilitarle la comunicación con los intérpretes y asesorarlo, no tenía la responsabilidad de un ayudante de dirección, y por eso podíamos hablar mucho sobre la planificación. Aprendí entonces que lo primero es saber con qué óptica del objetivo ves el plano, y después colocar la cámara. Lo importante realmente es la óptica. Lo último que has de prever es el emplazamiento de la cámara. Has de entrar en el lugar de la filmación y mirar, eso te da la óptica. Después te paseas por el espacio y los lugares en los que te paras serán los posibles emplazamientos de la cámara. Y cuando la pones al final, haces el encuadre ajustado a la óptica. Así es como lo hacían ellos. Luego Francesco me llevó a Roma para el montaje. Estaba todo el día con él en Cinecittà, y allí conocí a Fellini, que estaba rodando *Giulieta de los espíritus (Giulietta degli spiriti,* 1965), y a Bertolucci, a quien nadie hacía caso. Una cosa que me sorprendió mucho es que tampoco sabían nada de Glauber Rocha, que a mí siempre me ha gustado mucho. El único que lo defendía era Buñuel. Un día me dijo: "*Ya quisiera yo tener la mitad de talento como cineasta que Glauber Rocha*". Aquello me impresionó mucho.

Y después de Roma vuelves a Barcelona. Comienza a fraguarse la idea, dispersa si quieres, de la Escuela de Barcelona, y das sentido a tu rechazo de la narrativa clásica con tus dos primeros films, No compteu amb els dits *(1967) y* Nocturno 29 *(1968).*

Aquí empieza un movimiento, en el cual me enroló, que reside en convertirse en autores-productores. Una de las cosas que hicimos fue un guión titulado *Guillermina*, escrito con Joaquín Jordá y planteado para Lucía Bosé. Pero al cabo de poco tiempo me desinteresé totalmente del proceso del guión. Al final, estábamos en mi casa trabajando y yo me limitaba a preguntarle si tenía sed y a traerle café. Tenía claro desde el principio que no quería trabajar con guiones tradicionales, y fue entonces cuando contacté con Joan Brossa. No tenía ni idea de la mecánica del cine, pero era un gran aficionado a las películas. Lo primero que le dije fue que no me interesaba ilustrar su teatro o su poesía, si no trabajar con él. Brossa, que como poeta estaba en la línea de los *sketchs* visuales, sugirió la idea de hacer *spots* y, con su textura y el tratamiento del tiempo, crear una suite. Esto me encantó.

¿Cómo se reciben desde la administración, y desde la propia industria, estas películas vanguardistas dirigidas por la misma persona que había producido tres títulos también radicales, aunque lo fueran en el estricto plano ideológico...?

Rodaje de *Nocturno 29* (Pere Portabella, 1968).

Yo hago dos películas para que sean proyectadas en un cine, en 35 mm. y con el mejor operador que había entonces, Luis Cuadrado, planteadas con total libertad en cuanto al lenguaje cinematográfico. Tengo la impresión de que cuando vieron las películas que hacía no les dieron ningún tipo de importancia, les parecían pedestres. La censura tampoco se metió mucho, no dijeron nada de los títulos y me hicieron cambiar algunas cosas. Supongo que consideraron que iba por mal camino, pero no les molestaba tanto como antes. *Nocturno 29* se estrenó comercialmente, pero enseguida me di cuenta de que el esfuerzo necesario para hacer este cine, en relación con la respuesta que podía tener por parte del espectador, no estaba justificado, de modo que corté de manera radical.

Y realizas tu película más compleja y, a la vez, la más influyente de toda tu obra, Vàmpir-Cuadecuc *(1970)...*

La idea era adaptar los mínimos a mi favor. Es lo que hacía Buñuel, para quien las limitaciones no eran un problema. Él preguntaba de cuánto dinero y tiempo dispondría. Le decían una cantidad y que querían la copia estándar en quince días. Y hacía films como *Él*. La idea que teníamos con Brossa era la de hacer una versión de una película ya hecha, pero entonces me enteré de que Jesús Franco iba a venir a Barcelona para rodar *El conde Drácula* (1970). Se me ocurrió la idea de hacer una lectura mía sobre el tema pero a partir del rodaje de Franco, que aceptó encantado la propuesta. El productor, cuando le dije que quería hacerla en 16 mm. y en blanco y negro, y que no sería un reportaje, puso cara de no entender nada. Me preguntó como iba a resolver la cuestión de las voces de los actores. Le dije que iba a rodarla sin sonido, y que eso no representaba

problema alguno. Él se río. "*¿Sabe porqué no me interesan los diálogos?*", le pregunté. "*Porque todo el mundo sabe la historia, es inmensamente popular*". Así hice *Vàmpir,* y fue una experiencia apasionante.

¿Cómo te planteaste el trabajo?

Partía de un hecho que tenía delante, el rodaje de un film, para construir mi propia película, integrando siempre el fuera de campo en el campo. Debo decir que Franco se portó muy bien. Y el final de la película, que para mí es el mejor posible, llegó por accidente. Pocos días antes de rodarlo, Franco me dijo que con el productor habían decidido trasladarse a Albania, o a Rumania, no lo sé, para hacer el final. Había hablado con el productor para que pudiera acompañarlos, pero le dije que no. Entonces fue cuando se me ocurrió la idea de concluir con un plano del actor, en el camerino, explicando como acaba el relato. En el plano lee la última página de la novela de Bram Stoker, regresando así a los orígenes de la historia, que es la literatura. Esto es otro ejemplo de cómo asumir las limitaciones. Debes estar muy receptivo y sensible, porque siempre puede pasar alguna cosa que mejore lo que habías pensado inicialmente.

Todo tu cine parece reposar en esta idea y forma de trabajar...

Lo mismo ocurrió con la fotografía de *Vàmpir*. Quería que fuera como las tintas chinas, donde el blanco es blanco y el negro es negro, sin más. No lo encontrábamos, hasta que un día Cuadrado me proyectó un negativo de sonido y quedé fascinado.

Umbracle *(1972) se sitúa en un espacio distinto, menos reconocible, más aleatorio...*

Umbracle es quizá la más seca de mis películas, pero es también la que refleja mejor todo lo que quería hacer como director. El film está en un territorio en el que me siento muy cómodo, con una estructura muy trabajada pese a que pueda parecer lo contrario, pero visualmente muy libre, con una banda sonora espléndida de Carles Santos. Pero noto que es la menos gratificante para la gente. Cuando se pasó en el Centre Georges Pompidou, hablando de Jean-Luc Godard, el comisario del ciclo me dijo que Godard siempre le deja al espectador algo a lo que agarrarse, mientras que en *Umbracle* eso no ocurre.

El Nuevo Cine Español coincide en el tiempo con los otros nuevos cines, pero es la Escuela de Barcelona el movimiento que está más cerca de las rupturas, de las nuevas olas. ¿Qué relación había entre vosotros y los cineastas de Madrid?

Creo que había una incomunicación total. Hubo alguna excepción como Ricardo Franco, que estuvo un tiempo entre nosotros y le produje *El*

***Umbracle* (Pere Portabella, 1972).**

desastre de Annual (1970), y algunos críticos, que nos respetaban un poco. Pero nada más. Yo tomé mi opción porque creo que nada tiene límites.

Tras tu etapa de cine más político, con El sopar *(1974) e* Informe general... *(1976), estás inactivo como cineasta durante años. Regresas en 1989, con* Puente de Varsovia*, y en 1996 colaboras en la producción de* Tren de sombras*, de José Luis Guerín. ¿Qué motiva este doble retorno?*

Es muy cíclico. No he separado nunca mi compromiso político de lo que es mi trabajo, por eso depende de los ciclos. Creo que, con Víctor Erice, soy el director con menos películas. *Puente de Varsovia* llega en un momento en el que tengo la necesidad de hacerla, recuperando un poco la idea de *Nocturno 29.* Necesito un tiempo determinado para no ser reiterativo, para buscar nuevas estrategias que me permitan avanzar en lo que quiero hacer. Ahora vuelvo a tener ese deseo.

¿Qué significó regresar a la labor de productor con Tren de sombras*?*

No hice de productor en el sentido clásico del término. Cuando José Luis me explicó su proyecto, le dije que me llamara si tenía algún problema. Así ocurrió. Un día vino a verme con Héctor Fáver, el productor del film, y les di un dinero sabiendo que no iba a recuperarlo. Consideraba importante que la película se hiciera, pero no me impliqué en la producción. Guerín me ha dicho alguna vez que es una lástima que no invirtiera aquel dinero en *En construcción* (2001), que entonces si que lo habría recuperado. A mí me gusta más *Tren de sombras*.

Entrevista con

Francisco Regueiro

Resistencia frente a la censura

José Vicente García Santamaría

Francisco Regueiro es, pese a sus innegables altibajos, que parecen por lo demás irremediables en el seno del Nuevo Cine Español (NCE), un cineasta de fuste. Alguien que, curiosamente, y una vez traspasada la barrera de los cincuenta, y ya en plena época de libertades democráticas, logra concluir una trilogía de films sobre las relaciones paterno-filiales (*Padre nuestro*, *Diario de invierno*, *MadreGilda*) que, con algunos de su etapa anterior, desde *El buen amor* a *Duerme, duerme mi amor* o *Las bodas de Blanca*, configuran un pequeño grupo, aunque muy significativo, de relevantes obras en la historia del cine español.

El hecho de que en cuarenta años de profesión sólo haya podido rodar diez largometrajes, uno de ellos (*Carta de amor de un asesino,* 1972) no estrenado comercialmente, habla mucho de las dificultades que ha encontrado en todos estos años —fundamentalmente por parte de la censura— para materializar sus proyectos.

Porque Regueiro, caso curioso en su generación, apenas ha hecho películas de encargo, si exceptuamos quizás *Si volvemos a vernos*, y se ha empeñado, con una insobornable actitud, en crear un universo ficcional muy personal; en realidad, un tipo de cine muy imaginativo y de honda raigambre esperpéntica, muy necesitado del oxígeno que proporciona un adecuado marco de libertades para desarrollar sus proyectos. Ahora, a sus casi setenta años, el cineasta vallisolletano aún espera conseguir financiación para llevar a cabo un proyecto que, como es habitual en él, lleva años tratando de poner en marcha, *El Hermano de Venus*, film que culminaría su trilogía anterior.

Háblanos de tu ingreso en la Escuela de Cine...

Antes de tomar la "sublime decisión" de trasladarme a Madrid, poco antes de cumplir los veintidós años, acabé el profesorado mercantil e hice estudios de derecho en mi ciudad natal, Valladolid. En esa época desarrollé una carrera muy paralela a la de Miguel Delibes; ambos trabajamos como caricaturistas en *El Norte de Castilla*, hicimos oposiciones a banca y lle-

gamos a trabajar en una sucursal bancaria. Ya en Madrid, y antes del ingreso en el IIEC, comencé a trabajar en 1957 en el semanario de humor *La Codorniz,* e inauguré también al poco tiempo en el diario *Pueblo* la sección de dibujante de humor de la tercera página, aunque en este último medio duré poco porque mis dibujos diarios resultaban demasiado abstractos. Al mismo tiempo, y en ese mismo año, entré como oyente en la Escuela de Periodismo y meses después trabajé como meritorio en un film de Javier Aguirre. En ese territorio de la cultura fue donde realmente me orienté por el cine, porque yo no venía ni de los cine-clubs ni de las Conversaciones de Salamanca, sino del autodidactismo. Así que en el año 1959 me presenté al examen de ingreso en el IIEC, junto con otras setecientas personas, y tuve la fortuna de ser uno de los diez aprobados en esa convocatoria, junto con otros compañeros como Angelino Fons, Joaquim Jordà, Antxon Eceiza o Manuel López Yubero.

¿Cuáles eran vuestras principales actividades dentro de la Escuela?

Creo que nunca viví con pasión ni los planes de estudio ni las clases de mis profesores. El mismo Berlanga, que era profesor de Dirección, no daba pié a ser sublime ni a escuchar sus lecciones como las podría impartir D. Miguel de Unamuno en la Universidad de Salamanca. Además, Luis se reía de todo aquello y de sí mismo. Quizás el único profesor docto, tradicional y un poco antipático era Carlos Saura, y eso le llevaba a tener grandes desencuentros con algunos alumnos, fundamentalmente con Joaquim Jordà, por entonces el personaje más culto de la Escuela. A mí, por ejemplo, trató de suspenderme después de haber visto mi práctica fin de carrera, *Sor Angelina virgen* (1961). Recuerdo también que existía como una cierta psicosis por conseguir el Diploma, porque ese título te daba la posibilidad de rodar una película; de lo contrario, había que entrar en una especie de largo meritoriaje. Quizás esta falta de apasionamiento por las clases y por los planes de estudio podía deberse, también, a que en aquella época los alumnos de la Escuela éramos, en general, personas muy formadas, o lo que es lo mismo, podría decirse que estábamos ya como muy hechos antes de ingresar en ella.

¿Cómo llegaste a la realización de El buen amor, *tu primera película?*

Al poco tiempo de entrar en la Escuela ya escribía guiones, y mucho antes de acabar los estudios contaba con buenas conexiones en la industria. Por ejemplo, le había llevado a Luis Lucia una historia escrita ex profeso para Marisol; algo así como una especie de Agustina de Aragón hecha para una niña, y también fuí a ver a Ana Mariscal para ofrecerle el guión de *El descubrimiento del Mediterráneo*, que había hecho con mi compañero de escuela, Manuel López Yubero, en 1963. Así que incluso antes de diplomarme en Dirección había firmado prácticamente el contrato de

***Sor Angelina virgen* (Francisco Regueiro, 1961).**

mi primer film, *El buen amor* (1963), con Alfredo Matas. No me acuerdo si llegué a conocer a Alfredo a través de Berlanga, pero sí puedo recordar perfectamente que en aquella época existía una distancia enorme entre Matas y el resto de los productores españoles. Era una persona que, una vez que había hecho su elección, te dejaba trabajar tranquilamente y apenas aparecía por el rodaje. *El buen amor* costó un millón y medio de pesetas del año 1962. Aparte de esa cantidad, Matas se gastó alrededor de medio millón en una campaña de publicidad y promoción. Como era muy listo, creo que, gracias a las subvenciones, amortizó la película incluso antes de su estreno. La verdad es que nunca supe como se llegó a financiar el film, si se llegaron o no a inflar los presupuestos; algo que resultaba relativamente fácil, porque la película parecía más cara al haber sido rodada en Toledo y en interiores naturales. Pero es cierto también que, en aquella época, las subvenciones ayudaban a mantener la producción cinematográfica, porque la mayoría de las películas permanecían muy poco tiempo en cartel y recaudaban muy poco dinero, incluyendo *La tía Tula* de Picazo.

Después diriges Amador *en 1965...*

Firmé el contrato de mi segunda película, *Amador*, durante mi estancia en Cannes, donde presenté *El buen amor*. En aquel momento, Matas entrevió la posibilidad de realizar una coproducción con Francia y así pudimos

Francisco Regueiro (en la ventana derecha) durante el rodaje de *El buen amor* (1963).

contar con el actor francés, Maurice Ronet, que acababa de obtener el premio de interpretación del Festival. El gran problema que tuve con *Amador* fueron las sucesivas prohibiciones del guión que retrasaron considerablemente el rodaje. Así que puedo decir que me resultó relativamente fácil rodar mi primera película, pero cuando has tardado dos años en hacer la segunda, porque prohiben el guión una y otra vez, te entra una gran decepción y llegas a creer que el cine no es más que una gran mentira.

¿Cómo fueron tus relaciones con la administración?

El buen amor la escribí un poco antes de que José María García Escudero llegase a la Dirección General de Cinematografía y Teatro. De haberlo sabido, quizás hubiera modificado algunas cosas. *Amador* tuvo, como ya he comentado, grandes problemas con la censura, que desvirtuó por completo el film, quitando todas las voces en *off* y obviando las referencias relativas a las represiones sexuales. Por ejemplo, el censor, el dominico padre Fierro, me instó a que el protagonista podía cometer el asesinato, pero que, a continuación, debía robarle el monedero a la mujer, con lo cual se cambiaban las motivaciones de tipo sexual por las de tipo económico. Así que rodé esa escena dejando que el asesino cogiese el monedero sin mirar apenas su contenido, con lo cual lo convertía en puro objeto de fetichismo.

La censura prohibió también otros proyectos tuyos...

He escrito bastantes guiones que, por motivos de censura, han permanecido inéditos, y muchos de los proyectos cinematográficos que intenté desarrollar en los años sesenta fueron absoluta y ferozmente prohibidos. Fue el caso de *Aurelia y los hombres* o de *Jimena*, una película que Marco Ferreri pretendió poner en marcha, con guión mío y de Jordá, Picazo y Camus, y que era algo así como un *Cid Campeador* a la "española", hecha al pairo de la publicidad que originó el film producido por Samuel Bronston en España. Pero lo cierto es que en todo este tiempo he llegado a la conclusión de que la censura se estimula cuando te atreves a cuestionar las relaciones familiares en pantalla, y, en mi caso, todas mis películas han tratado de asuntos relacionados con los núcleos familiares. Además, la autocensura nos hacía ser Mr. Hyde: uno podía leer por la mañana a los autores más fuertes, más imaginativos, y por la tarde te ponías a escribir y el resultado era demoledor.

¿Cuales eran las principales influencias que teníais los alumnos de la Escuela?

La mayor influencia que tuvo la gente de mi generación procedió sin duda de la *Nouvelle Vague*. Para nosotros, la utilización más ágil de la cámara, el rodaje en interiores y exteriores naturales, la falta de preocupación por respetar algunas reglas convencionales como el *raccord* o el salto de eje, suponían por entonces una auténtica revolución, y eso que el nivel de preparación de la gente del IIEC era sin duda muy alto. Además, veíamos también al cine francés y al cine americano como a cinematografías de otras galaxias. Por ejemplo, en la década de los sesenta nos impresionaba la cantidad tan grande de directores que tenían acceso a la dirección de películas en Francia. Así que, comparando nuestro cine o nuestra cultura con la de nuestro país vecino, podría decirse que estábamos aún en la Edad Media; salvo en Cataluña, donde gente como Jordá, Aranda o Jacinto Esteva, que habían heredado un cierto desparpajo, un cierto esnobismo, como el de Dalí y Buñuel, gozaban de otra dimensión más europea.

¿Cuáles crees que fueron las causas que condujeron, finalmente, a la liquidación del Nuevo Cine Español?

El Nuevo Cine Español (NCE) duró, como tal movimiento, unos pocos años. Quizás tuvo una existencia tan corta por su falta de imaginación; o tal vez, porque en aquellos años era inevitable chocar con la censura y con los poderes establecidos. Rodar, por ejemplo, *Me enveneno de azules* (1969), una película que trataba sobre el parricidio, era en el fondo como intentar matar a Franco: una tarea imposible. Como también resultaba una tarea imposible aplicar esas metáforas tan arduas o elaborar esas escrituras tan

sublimadas. Por nuestra parte, también se produjeron muchas restricciones. Por ejemplo, si hacías un tipo de cine "poco comprometido" podían tacharte de "escapista", como fue el caso de Antonio Mercero. Había que rodar un cine de conciencia crítica y eso taponaba nuestra imaginación. Creo que, en aquel tiempo, los realizadores estábamos muy intimidados y la culpa, claro está, era nuestra, porque siempre elegíamos el proyecto menos adecuado, pero que, sin embargo, encajaba perfectamente con las propuestas del "realismo crítico", proveniente de Italia. Así que el NCE no podía, en ese sentido, dar mucho más de sí. No fue extraño, por tanto, que alguno de sus componentes, como Mario Camus, hiciera su gran película, *Los santos inocentes*, en plena democracia. La batalla resultó muy cruel y mucha gente se fue quedando en el camino.

A partir de entonces,¿cuáles fueron las vías de continuidad profesional que quedaron a vuestro alcance?

En los períodos en que no he podido rodar me he dedicado a pintar y a dibujar, y a exponer mi obra, algo que para mí es tan satisfactorio como rodar una película. En cambio, mi afición como escritor se acabó con la concesión del *Premio Sésamo* en 1961, porque supe que no podría nunca llegar a la altura de un Juan Benet, que es en mi opinión el mejor escritor español de los últimos cincuenta años. Pues bien, en esos años de parón cinematográfico escribí guiones para otros y participé en diversas exposiciones de pintura; rodé también algunas cosas para televisión, aunque muy de tarde en tarde, como, por ejemplo, *Los toros en la literatura*, en mi opinión lo mejor que hecho para la pequeña pantalla. Pero, en general, la televisión siempre me dio poco alimento: un par de capítulos de la serie *Los pintores del Prado*, sobre Zurbarán y Murillo; un capítulo de la serie *Cuentos y leyendas: La niña que se convirtió en rata*, y otro de la serie *Las Pícaras*, titulado *La viuda de Valencia*.

Con Elías Querejeta ruedas dos películas. La primera de ellas es Si volvemos a vernos*, en 1967, un film que parece un poco alejado de tus preocupaciones y casi de encargo, y la segunda,* Carta de amor de un asesino*, en 1972, no llega ni tan siquiera a estrenarse y solamente es emitida por TVE años más tarde...*

La propuesta de *Si volvemos a vernos* era realmente ambiciosa: un film con un reparto de actores españoles y norteamericanos, y con la idea de ser estrenado en Estados Unidos. El problema fue que, con la mirada puesta en el mercado norteamericano, Elías se empeñó en controlar mucho la producción, y dado el clasicismo imperante entonces en Hollywood, me obligó a rodar de una manera muy "correcta" toda la película, sin permitirme licencia alguna, como los famosos saltos de eje; y, cuando alguna vez me opuse a rodar de esta manera, él zanjaba directamente la discusión con algún exabrupto del tipo: "*¡Pues si continuas pretendiendo rodar la película como*

***Amador* (Francisco Regueiro, 1965).**

te venga en gana tendremos que resolver la situación a puñetazos¡". Elías era un poco *cowboy* en aquella época. En cuanto a *Carta de amor de un asesino* fue, desde el principio hasta el fin, una historia un tanto desquiciada. Elías tuvo la ocurrencia de decir en un libro que todo productor que se precie debería tener una película maldita en su filmografía. Así que en el libro que sobre mí obra escribió Carlos Barbachano le contesté diciendo: *"los usos y costumbres del fascismo cotidiano de Elías Querejeta"*.

Todo lo relacionado con esta película ha estado lleno de incidentes...

Creo que *Carta* es una de mis historias más personales, con un argumento muy convincente, y que se podría rodar perfectamente hoy día, aunque adolece de no tener un colaborador como Ángel Fernández- Santos. Es una historia que sucede en Vitoria un sábado por la noche en una céntrica cafetería; allí una de las personas más conspicuas de la ciudad empieza a disparar en ese lugar y mata a varias personas sin motivo aparente. Su producción fue un cúmulo de casualidades. A través de un amigo llevé el guión a *Mercurio Films* y les gustó mucho; tanto que me dijeron que estaban dispuestos a producirla si encontraba productor. Rápidamente, llamé a Elías Querejeta, quien me instó a firmar inmediatamente el contrato, porque en aquella época tener distribución lo era todo. Rodamos, por tanto, la película pero como el dueño de la distribuidora se encontraba en ese momento en un viaje alrededor del mundo no había podi-

Si volvemos a vernos **(Francisco Regueiro, 1967).**

do visionarla ni controlar previamente. A su vuelta, y una vez visto el resultado, el film le produjo tal alucinación que le planteó un pleito al productor; pleito que, lógicamente, perdió. Pero como el litigio se había anunciado públicamente a través del periódico *ABC*, Querejeta dijo con buen criterio que era necesario poner a dormir la película durante un año, aunque al final acabó por dormirla *ad aeternum*. Me han contado que años más tarde se pasó por TVE, pero todavía estoy esperando oír de repente un grito anunciando de nuevo su estreno, quizás por aquello de que Chita siempre creyó en Tarzán.

En la década de los años setenta ruedas también dos películas muy interesantes. La primera es Duerme, duerme, mi amor, *rodada de manera muy sencilla en 1974...*

Duerme, duerme, mi amor me ha parecido siempre un milagro de explosión poética; el mismo milagro que un año antes se había producido con *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice. La película fue producida por Serafín García Trueba para la Paramount y mucha gente sigue diciendo que es mi gran película. Lo cierto es que dudo mucho de que hoy día pudiera rodarse, porque era un film enloquecido, rompedor, que podía tener la misma osadía que poner en marcha *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura. Por otra parte, desde *El buen amor* había ensayado a nivel formal todo lo que había podido, y sentía que debía desarrollar al máximo las capacidades del lenguaje cinematográfico. Pero en el rodaje de *Duerme,*

duerme, mi amor me pasó algo especial: fue una de esas raras veces en tu vida en las que llegas a sentirte taurino, y, a partir de ahí, tomas la decisión de rodar solamente con cámara fija, sin ningún tipo de efectos, ni grúas ni *travellings* espectaculares; algo así como si fueras a recibir al toro a puerta gayola. De esta manera, fue como Francisco Regueiro volvió a nacer: colocando la cámara como en el cine mudo. En este sentido, *Duerme, duerme, mi amor* fue para mí como una ascesis personal total.

Y la segunda es Las bodas de Blanca*, rodada en 1975, pero después desaparece durante casi una década...*

Sucedió que el crítico de cine de *ABC*, Lorenzo López Sancho, se enamoró de *Duerme, duerme, mi amor* y me hizo una gran crítica, que, a la postre, sirvió para que José Frade financiase mi siguiente película, *Las bodas de blanca*, con la que comencé mi colaboración profesional con Ángel Fernández-Santos. La verdad es que Frade confió en mí y fue capaz de producirla a ciegas, dándome libertad total para rodarla. Así que Ángel y yo planteamos una historia que se podía hacer muy bien, sin roces de ningún tipo. Lo más curioso del caso es que estas dos últimas películas, filmadas con total libertad y que funcionaron bien, me castigaron con diez años de paro forzoso.

Tuviste que esperar entonces un largo tiempo para poder rodar lo que muchos consideran tu mejor película, Padre nuestro*, en 1985, con la que inauguras una trilogía de films muy notables sobre las relaciones paterno-filiales...*

Una vez que muere Franco y tiene lugar esa gran explosión democrática de recuperación de las libertades, se produjo un momento trascendental en mi carrera cinematográfica. Recuerdo que me reuní con Ángel Fernández-Santos en la cervecería alemana de la Plaza de Santa Ana, en Madrid, y le dije: *"Ángel, ahora ya no tenemos ni una puta excusa para no hacer el cine que queramos. Si de verdad valemos para esto vamos a demostrarlo. Ahora, o podemos hacer* El Apartamento *o, por lo contrario, una porquería"*. Y es que a finales de los años setenta y a primeros de los ochenta casi podías escribir lo que quisieras e incluso hasta te lo producían. El guión de *Padre nuestro* estaba ya escrito en 1975, y desde ese año hasta 1985 recorrió muchos despachos. Al final tuvo que ser un productor marginal, que llevaba mucho tiempo sin hacer cine, Eduardo Ducay, el que gracias a la Ley Miró llegó a producir la película. A su éxito ayudó sin duda la actitud de Fernando Rey, que hizo un periplo por Estados Unidos para promocionarla, y que incluso se presentó en Bruselas para apoyarla. Hoy día creo que esta historia de Papas no entraría ni de broma en los planes de la televisión pública y resultaría casi imposible de producir, porque la nueva historia que deseo llevar a la pantalla es muy parecida a ésta y no he obtenido hasta el momento respuesta alguna por parte e los responsables de TVE.

Con tu siguiente film, Diario de invierno*, consigues triunfar en San Sebastián...*

Ángel Fernández-Santos y yo veníamos muy motivados de *Padre nuestro*, y, por decirlo en el mejor sentido de la palabra, nos "disparamos" bastante en el guión de la película. De esta manera nos metimos en un territorio de oscuridades entre padre e hijo, inventándonos un ámbito poético muy personal e inquietante. Lo cierto fue también que *Diario* es un film rodado con mucha comodidad, con muchos medios y de una forma muy relajada. El guión estaba muy trabajado y la estructura de la película era muy sencilla; eso nos dio pié a colocar perfectamente la cámara y a sacar lo mejor de los actores. Creo que es de mis películas más líricas y en las que mejor pude expresarme.

Tu última película, MadreGilda*, tuvo bastante éxito, pero la supresión de diez minutos de su montaje final desvirtúa un poco el film...*

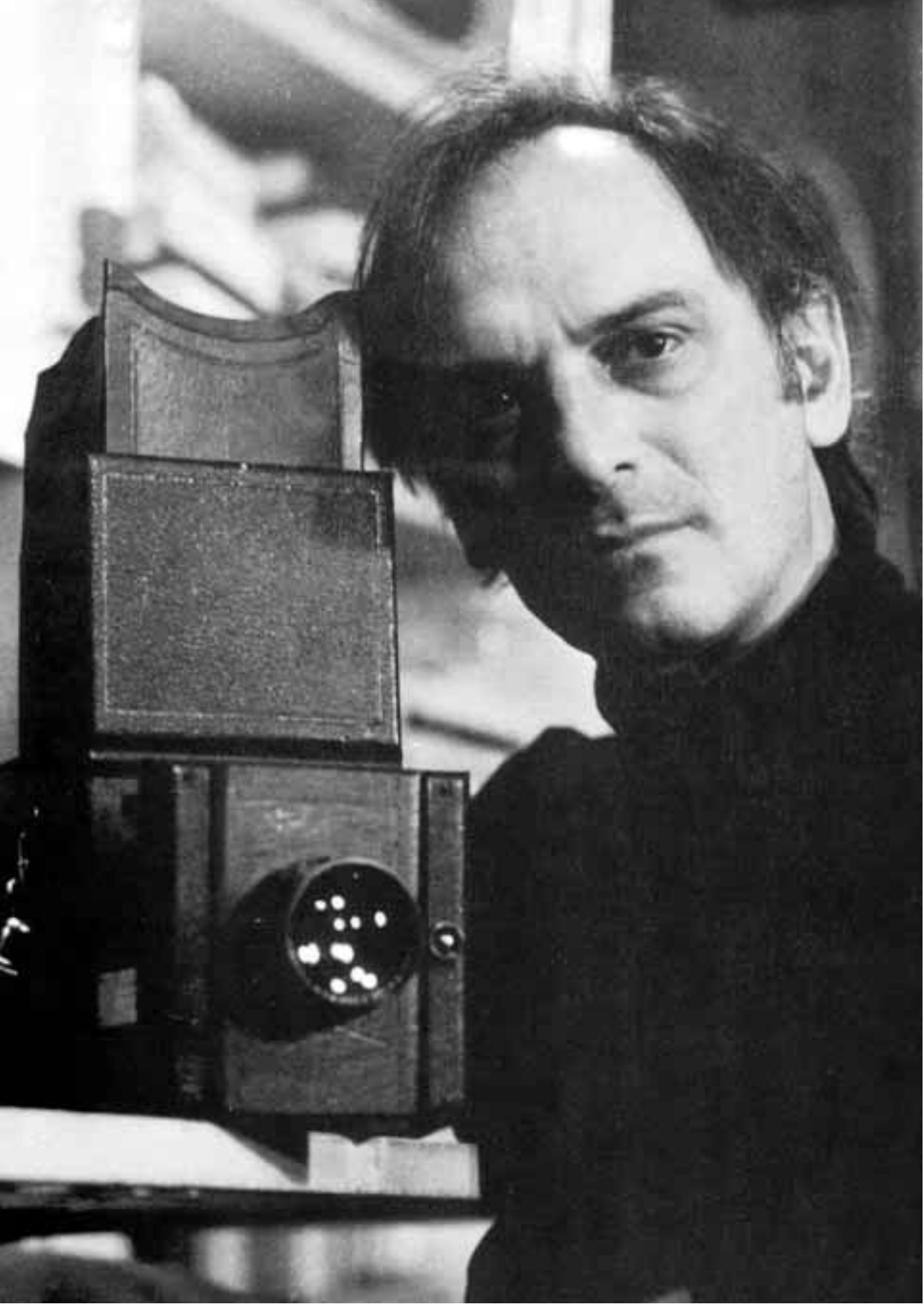
Con eso de las supresiones en el montaje final hay alguien que ha jugado turbio y está claro quién ha sido. La verdad es que me sorprendió mucho la reacción de los periodistas cuando presentamos la película en el Festival de San Sebastián, porque, a diferencia de *Diario de invierno,* a los pocos minutos de comenzar la conferencia de prensa se levantaron y se marcharon, sin apenas formular preguntas. Intuí entonces que la película era larga, y que Franco, el gran personaje del film, entraba tarde. Así que tomé la decisión de hacer un corte limpio de diez minutos de duración, que no deterioraba en absoluto la historia. La verdad es que, cuando tardas tanto tiempo en volver a ponerte delante de una cámara y ya has acabado el film, no sabes exactamente cuál va a ser el comportamiento ni del público ni de la crítica, porque ya no estás en el "ajo" y puedes equivocarte en la postproducción. Pero solo corté esos diez minutos y no los veinte que algunos dijeron; mientras que en las copias para video y para televisión la película ha conservado la duración original. Por otra parte, ese corte se hizo poco antes de su estreno en salas de cine, cuando las copias estaban prácticamente listas para ser proyectadas, y yo, que he sido una persona criada en el catolicismo, me sentí culpable por esta acción, y fui, por tanto, incapaz de reclamarle al productor, Gerardo Herrero, la parte de los beneficios de la película que por contrato me correspondían. A raíz del estreno de *MadreGilda,* y cuando más le necesitaba, Fernández-Santos rompió su relación conmigo y desapareció del mapa. Se rompió así el "noviazgo" con mi gran amigo y compañero de fatigas de los últimos veinte años; pero como es sabido, la vanidad de los escritores es mucho más grande que la vanidad de los directores, porque ellos pertenecen al siglo XIX y nosotros a los albores del siglo XXI.

¿Cómo han sido tus relaciones con los diferentes productores que han hecho posible el rodaje de tus películas?

Mi primer productor, Alfredo Matas, era un caso aparte entre los productores españoles: una persona culta, que sabía idiomas, algo inaudito en la España de los años sesenta y setenta, y que además había vivido en París y conocía muy bien la cinematografía francesa y europea. En realidad, Alfredo fue mi padre, mi padrino y mi gran amigo, y hasta el día de su muerte se interesó por todos mis guiones. Eduardo Ducay era un personaje que venía del pasado, de producir con Buñuel, y cuando *Padre Nuestro* empezó a tener éxito, abandonó y desapareció por completo de escena. José Frade, con el que mantengo todavía una buena relación, siempre me ha parecido una persona muy sabia, con mucho talento para descubrir nuevas historias. Ángel Somolinos, el productor de *Diario de invierno,* es un poco un caso aparte. Sociólogo, aunque dedicado a la construcción como aparejador, es un personaje con una biografía muy privada. Como productor te daba mucha cuerda, nunca te la tensaba como Querejeta, y con él podías llegar a territorios insospechados. De Gerardo Herrero me extraña que nunca haya citado a *MadreGilda* como una película producida por él, como si este film nunca hubiera existido en su filmografía. En cuanto a Elías Querejeta vaya por delante que admiro su coraje por haber llegado a producir tantas películas en aquellas épocas tan oscuras. Nuestra relación siempre fue fluida, quizás porque ambos habíamos jugado al fútbol. Como productor estaba siempre muy interesado en los detalles del rodaje, en controlar todos los aspectos técnicos, y obsesionado a veces con cosas futiles, como por ejemplo, no saltarse el eje. Creo que Elías nunca llegó a comprender que imponerle esas restricciones a los directores era algo así como decirle a un escritor que no se podían meter adverbios en un texto. Pero lo cierto es que siempre me ha intimidado, me ha comido el terreno; tal vez porque yo siempre he ido de extremo izquierda por la vida, y él de interior retrasado y cerebro del equipo.

¿Cómo ves ahora al cine español, a comienzos del nuevo siglo?

Creo que el cine español sigue estando como en vida de Franco. Es como si hubiésemos regresado al franquismo. Por ejemplo, cuando ves la producción de una película francesa, te das cuenta de que en Francia el cine es un fenómeno cultural, con sus sistemas de ayudas, de protección, con sus tribunas y debates culturales, con sus publicaciones específicas, y que como hecho cultural sigue estando todavía a años luz de España, donde seguir haciendo cine es una tarea ímproba y latosa. En mi opinión, lo peor del cine europeo, lo peor de los usos y costumbres del cine americano, lo peor incluso del cine mundial, es lo único que está quedando actualmente en el cine español.



Entrevista con

Carlos Saura

La pasión de explorar nuevos caminos

Concha Gómez

Es un caso singular, diferente y un tanto *outsider* —como él se considera— del Nuevo Cine Español (NCE). Forma parte de esa generación puente entre los disidentes de los años cincuenta y los jóvenes cineastas que año tras año irían saliendo de las aulas del IIEC/EOC, un centro donde Carlos Saura (Huesca, 1932) había ingresado como estudiante empujado por su hermano mayor, el pintor Antonio Saura. Allí trató de aprender todos los secretos del documental, género al que se quería dedicar y terminó siendo profesor durante seis años. Allí conoció a los que serían sus alumnos —Mario Camus, Manuel Summers, Angelino Fons—, simultaneó su tarea como docente con el rodaje del documental *Cuenca* (1958), y decidió cambiar de rumbo narrativo para explorar terrenos en el campo de la ficción. En esa búsqueda de nuevos caminos, *Los golfos* (1959), su primer largometraje, escrito al alimón con Camus, intentaba dar un paso más en el neorrealismo aún imperante, recogía la influencia del cine negro americano y tenía una cierta herencia buñuelesca. Tras ser seleccionada por el Festival de Cannes, sorprender a la crítica, ser considerada precursora de un "nuevo cine español" y proyectarse mutilada en nuestro país (para disgusto de su creador), Carlos Saura inició su particular travesía del desierto.

Decidido a no repetir la fórmula del realismo, asfixiado por la falta de libertad y la imposibilidad de sacar adelante cada uno de sus proyectos, y empeñado siempre en experimentar, su siguiente trabajo, *Llanto por un bandido* (1963), supuso el intento de abordar un subgénero popular, el bandolerismo, bajo un planteamiento de gran producción. La experiencia no pudo ser más decepcionante: escasez de medios, innumerables problemas durante el rodaje y la postproducción y una enseñanza clave: no volver a trabajar en esas condiciones. Producto de esa rabia personal y del encuentro con Elías Querejeta, una persona decisiva en su trayectoria profesional, fue su siguiente largometraje. *La caza* (1965) significó el inicio de una larga y fructífera colaboración —trece películas en diecisiete años— entre productor y director, y se convirtió en uno de los títulos más emblemáticos del NCE, además de ganar el Oso de Plata en el Festival de Berlín de

1966. En sus imágenes, construidas con una gran fisicidad, Saura propuso una parábola sobre la violencia, el afán depredador del ser humano, la animalidad de sus sentimientos, la angustia claustrofóbica, en clara convivencia también —Buñuel, siempre Buñuel— con referencias metafóricas, evocaciones oníricas y el más puro simbolismo. A partir de aquí llegaría el reconocimiento internacional, una trayectoria profesional fecunda —más de treinta largometrajes avalan su filmografía— y una obsesión creativa: explorar nuevos caminos. Como él mismo considera, hoy forma parte del anciano cine español.

Con apenas 25 años pasaste de ser alumno en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), donde te graduaste en 1957 con el cortometraje La tarde del domingo*, a ser profesor en el mismo centro, ¿por qué decidiste dedicarte a la docencia tan joven?*

Cuando me lo propusieron debieron pensar que era la persona ideal o que no había nadie mejor por ahí. En aquel momento creí que no había otra posibilidad de seguir en esto y acepté. Simultáneamente, hice el documental *Cuenca* (1958). Estuve seis años de profesor, primero de prácticas escénicas y después de dirección. La primera promoción a la que me tocó examinar, aunque ya habían estudiado con otros profesores, fue la que integraban Mario Camus, Basilio Martín Patino, Manolo Summers…

¿Y cómo recuerdas aquellos primeros años de profesor?

En la etapa en que yo era profesor, la Escuela, que entonces se llamaba Instituto, empezaba a tener una importancia considerable y comenzaban a llegar alumnos de toda España. Eso era muy interesante y muy apasionante, porque te relacionabas con gente del País Vasco, de Valencia, de todas partes. Era gente muy liberal y, en el noventa por ciento de los casos, era gente muy de izquierdas… El ambiente era estupendo: muy amigable y bastante relajado, aunque se trabajaba muy duro porque se analizaban mucho las películas y las prácticas. Recuerdo que había una gran camaradería entre los alumnos y una estupenda relación conmigo como profesor.

Y, en esa especie de microcosmos que era la escuela, ¿es cierto que se vivía ese espíritu de ruptura con el pasado y de hacer cosas diferentes?

Sí, lo que pasa es que ninguno sabíamos lo que queríamos hacer. Se quería romper con la estructura del cine tradicional español, y los antecedentes estaban en Bardem y Berlanga, pero creo que nosotros andábamos por otro lado porque buscábamos otras cosas. A los alumnos les decía que yo sabía un poquito más que ellos, pero tampoco mucho más porque, en

***La tarde del domingo* (Carlos Saura, 1957)**

definitiva, yo estaba aprendiendo cine mientras daba clases. Les explicaba lo que sabía, que fundamentalmente eran cuestiones técnicas elementales. El gran problema de la gente de la escuela, sobre todo los que venían del campo de la crítica o los que tenían un bagaje literario muy fuerte, era que sabían escribir muy bien, pero tenían grandes problemas para visualizar las historias. Era curioso ver cómo Víctor Erice, Santiago San Miguel, Mario Camus o Manolo Gutiérrez Aragón, por ejemplo, escribían cosas muy bonitas, pero cuando llegaba el momento de contar las historias en imágenes no sabían visualizarlas bien. Yo trataba de enseñarles eso.

El hecho de que fueras un gran aficionado a la fotografía, ¿te ayudó especialmente?

Creo que me ayudó muchísimo porque está muy ligada al cine. En aquella época me quería dedicar al documental y desde muy joven había estado muy interesado por la fotografía en movimiento. Eso me daba una gran facilidad para encuadrar, para mover la cámara y, de hecho, nunca he tenido problemas de ese tipo. Mis problemas venían por otro lado; por ejemplo, me costó muchísimo vencer mi timidez para trabajar con los actores. Eso era completamente nuevo para mí y tuve que aprender solo porque nadie me enseñó. Por eso me interesaba mucho enseñar a los alumnos lo que sabía; es decir, contar las historias.

Carlos Saura.

Y, en ese ambiente de descubrimiento y de aprendizaje, ¿cuáles eran los referentes cinematográficos en la escuela?

Cuando era estudiante y tenía como profesor a Carlos Serrano de Osma, la referencia era el cine soviético. Resulta curioso que en pleno franquismo nosotros pudiéramos ver las películas de Pudovkin, Einsenstein y tantos otros… Años después, cuando se proyectaba una película francesa había hasta pateos porque la considerábamos una cursilada, dado que no planteaba ningún problema político, que era lo que nos interesaba a todos nosotros en aquellos momentos.

Porque había una gran conciencia política entre los alumnos…

Al menos hasta que yo me marché, la escuela estaba muy politizada, inteligentemente politizada. No había manifiestos ni había escándalos, pero existía un intento de provocación continuo entre los alumnos. Ahora, con el paso del tiempo, parecen tonterías pero entonces estaban cargadas de significado. Por ejemplo, con las referencias sexuales. Conmigo como profesor no tenían ningún problema, porque yo estaba con ellos, pero había otros que sí los planteaban. Les aconsejaba que escribieran las cosas lo más vagamente posible para que, cuando lo viera el profesor o el director de turno, lo dejaran pasar, y que luego rodaran lo que les diera la gana. Es que si no era imposible hacer nada.

¿Es verdad que el cine de Luis Buñuel no interesaba demasiado?

Cuando se proyectó *Tierra sin pan* para mí fue un descubrimiento, pero creo que no le gustó a nadie. A la gente no le interesaba el cine de Buñuel y para algunos era casi una antireferencia. Había un profesor de Historia del Cine, Carlos Fernández Cuenca, que incluso en su libro liquidaba a Buñuel con cuatro palabras. A mí me indignaba.

Y, hablando de Buñuel, ¿qué influencias cinematográficas tenía un debutante como tú cuando te planteabas realizar con Los golfos *tu primer largometraje?*

Ninguna. Hay quien dice que *Los golfos* recuerda a *Los olvidados*, y yo la vi mucho tiempo después. No había ninguna influencia clara. Solamente quería hacer una película que reflejara una cierta realidad española a través de la historia de unos chicos. En eso estábamos completamente de acuerdo Mario Camus, Daniel Sueiro y yo.

Pero Los golfos*, que está considerada como precursora del NCE, tenía ecos de la* Nouvelle Vague*, intentaba superar el neorrealismo que aún imperaba, y poseía un cierto aire buñuelesco…*

Vamos por partes. Primero, de la *Nouvelle Vague* no había nada porque cuando hicimos *Los golfos* se estaba terminando *À bout de souffle*, hasta el punto de que muchos críticos franceses, cuando vieron la película en Cannes, consideraron que nuestro montaje era tan avanzado o más que el de Godard. O sea que, en todo caso, era paralela a la *Nouvelle Vague* y no le debía nada. Con respecto al neorrealismo, es verdad que me gustaba mucho, pero yo no quería hacer una película sentimental porque precisamente eso era lo que me parecía peor y lo más blandengue del neorrealismo. En España queríamos y deseábamos hacer un cine más agresivo. Y con respecto a Buñuel todo es más complicado.

¿Por qué?

Porque cuando le conocí en Cannes hubo una especie de simbiosis muy grande, un acuerdo tácito extraño que no puedo explicar. Si alguien dijera que soy discípulo de Buñuel le diría que es imposible porque nadie puede serlo. Sí es verdad que había mundos muy coincidentes y tuvimos larguísimas conversaciones sobre muchos temas. Puede ser que hubiera alguna influencia, seguro que sí. La influencia que de manera clara sí estaba era la del cine americano y, más concretamente, del cine negro. Los españoles veíamos el cine americano antes que los franceses. Cuando empezaron a descubrir a Ford, a Preminger, a Minnelli... nosotros ya lo habíamos visto en España. Durante el franquismo los cines de Madrid sólo proyectaban cine americano y algún día habría que analizar por qué. Lo

***Los golfos* (Carlos Saura, 1959).**

cierto es que cuando empecé a leer *Cahiers du cinéma* descubrí que las había visto todas.

Los golfos *fue la primera película que reunió a un grupo de gente procedente de la escuela, ¿cómo fue el proceso de gestación del proyecto?*

Mario Camus y yo éramos uña y carne, estábamos siempre juntos, y decidimos escribir el guión basándonos en una idea de Daniel Sueiro. Hicimos un guión un poco volátil, muy cambiante, que a mí me gustaba mucho. Mario escribía la mayoría de los diálogos sobre la marcha, de un día para otro, con una rapidez asombrosa. Eran estupendos.

Y también supuso el debut como productor de Pere Portabella. ¿Cómo llegasteis hasta él?

Portabella era amigo de mi hermano Antonio. Al principio, cuando contactamos con él, nos dio muchas largas, así que Mario y yo nos fuimos a Barcelona en coche para preguntarle si quería hacer o no la película, hasta que dijo que sí y empezamos a prepararla. La verdad es que no sabíamos muy bien qué íbamos a hacer. Yo sabía que quería hacer una película sobre este tema, pero no sabía qué íbamos a hacer. Portabella fue muy valiente en ese momento.

La película fue seleccionada para representar a España en el Festival de Cannes de 1960. En tan sólo tres años habías pasado de graduarte en la escuela a participar en un certamen internacional, ¿cómo viviste aquello?

Con la sensación de que en la vida pasan cosas muy extrañas. Fue la primera vez que el Estado no podía decidir qué película iba, sino que fue una comisión de profesionales organizados por el Festival quienes decidían la película española elegida para la sección oficial. Seleccionaron *Los golfos* cuando aún no estaba terminada. Imagino que tuvo mucho que ver Bardem, porque a él le había gustado mucho, pero no lo sé con certeza. Sólo sé que Sáenz de Heredia, que estaba en la comisión, me dijo que la película estaba muy bien, pero que debía cambiar todo el final porque los trapos sucios se lavan en casa. Nunca olvidaré esa frase. Le dije que por encima de mi cadáver y se mandó así a Cannes. Mientras estaba en el festival aprovecharon para quitarle diez minutos a la película. Me cogí un cabreo espantoso. Pensaba que al ir al Festival la película estaba salvada. No fue así y aquí se proyectó mutilada.

¿Y qué recuerdos positivos te quedan de tu paso por Cannes?

Primero fuimos a París a subtitular la película. Allí vimos *À bout de souffle*, conocí a Godard, a Truffaut, a algunos críticos de *Cahiers du cinéma* a los que después les gustó mucho la película. Yo me había planteado ir a Cannes a pasarlo bien y a ver películas, nada más. Cuando llegamos, estaban todos: Antonioni, Bergman... y allí fue donde conocí a Buñuel, que para mí fue lo más importante. En una reunión de un grupo de amigos le convencimos para que volviera a España y, aunque él tenía miedo, Ricardo Muñoz Suay movió determinados hilos y se enteró de que no había ningún impedimento político. Así que volvió.

Y realizó Viridiana *y se produjo el gran escándalo. Eso supuso el derrumbe de UNINCI y con ello la paralización de proyectos como el que Mario Camus y tú teníais pendiente de rodar,* La boda*...*

Lo de UNINCI fue una cuestión de mala suerte. El dinero de *Viridiana* era mejicano, de Gustavo Alatriste, y UNINCI prestaba su infraestructura y su apoyo en la producción. Nadie podía imaginar que se fuera a montar semejante escándalo con la película y eso hizo paralizar un montón de proyectos.

Mario Camus y tú continuabais escribiendo historias que se iban frustrando una detrás de otra, hasta que decidisteis hacer una película de aventuras, ¿por qué?

Después de *Los golfos*, Mario y yo queríamos hacer una película sobre el mundo del boxeo, que era *Young Sánchez*. Habíamos estado en los gim-

***Llanto por un bandido* (Carlos Saura, 1963).**

nasios, habíamos hecho amistad con algún boxeador, pero yo tenía muchas dudas. Decidí que no quería seguir haciendo películas realistas, que era un camino al que siempre podría volver, pero que en esos momentos quería hacer otras cosas. Así que le dije a Mario que la dirigiera él. Habíamos escrito varios guiones pero ninguno salió adelante hasta que hicimos *Llanto por un bandido*. Contactamos con Dibildos, un productor que nada tenía que ver con nosotros, y la rodamos porque era imposible hacer otra cosa.

Mientras filmabas Llanto por un bandido*, que desde el principio se había planteado como una gran producción y cuyo rodaje y postproducción estuvieron rodeados de problemas, comenzaste a darle vueltas a* La caza*, ¿cómo fue madurando este nuevo proyecto en tu cabeza?*

Llanto por un bandido podía haber sido una película preciosa. Estaba concebida como una película grande de aventuras y de bandolerismo. Juré que nunca más haría una película sin los medios necesarios y no la he vuelto a hacer. A mí me engañó Dibildos, porque me había prometido muchos medios, pero como coincidió con el rodaje de *El tulipán negro*, todo lo que teníamos preparado se lo llevó para allá. Lo que tenía que haber hecho en *Llanto...* era haber parado la película, pero era mi segunda experiencia en el cine... De todas formas, hay películas mías, como *La caza* o *Deprisa, deprisa*, que son producto de un momento de violencia, de rabia personal...

¿Y La caza *a qué momento respondía?*

Pues a que estaba harto de no poder hacer nada. Era un momento muy angustioso. Si no llego a encontrar a Elías Querejeta no sé que hubiera hecho, porque ya no podíamos más. Estábamos estancados...

¿Os asfixiaba la falta de libertad?

Claro. No es que fuera difícil hacer cine, es que era durísimo hacer lo que querías hacer. Resultaba complicadísimo hacer algo que reflejara la realidad del país; incluso a nivel documental era imposible. Todo estaba edulcorado.

En esos momentos tan angustiosos y de desesperanza, ¿cómo surge el encuentro con Elías Querejeta?

Alfredo Mayo estaba entusiasmado con el guión y quería que hiciéramos *La caza* a toda costa. Me llevó a varias productoras y no había manera. Consideraban que no era un guión, que no había historia, que no le iba a interesar a la gente... Y apareció Elías, al que yo había visto en UNINCI, y que formaba parte de ese grupo de jóvenes valores. Es la única película que he producido en mi vida, y la hice al cincuenta por ciento con Elías. Él consiguió un millón de pesetas y yo otro, y con eso hicimos *La caza*.

Fueron sólo cuatro semanas de rodaje y con unos medios técnicos muy sencillos, ¿por qué un planteamiento de producción tan modesto?

Quería hacer un film con los mínimos elementos posibles, con cuatro actores y unos conejos. Decidí hacer una película de cámara y controlarlo todo en el rodaje. Es una maravilla poder trabajar así. Y, además, rodar por riguroso orden de guión. Todas mis películas a partir de *La caza* siguen ese esquema, aunque con alguna variación. Si es posible, empezamos por el principio, reservamos el final de la historia para el final del rodaje y, mientras tanto, ves cómo crece la historia y cómo crecen los personajes.

En La caza *hay una mezcla de realidad y de simbolismo, de evocaciones documentales aderezadas con referencias metafóricas, ¿qué estabas buscando en ese momento?*

Escribí el guión con Angelino Fons. Cuando Buñuel vio la película, que le gustó mucho, y hasta dijo que la querría haber hecho él, me pidió que le mandara el guión. Cuando lo leyó, me dijo que eso no era un guión, y era verdad, porque sólo había cuatro personajes hablando y cazando. Me interesaba mucho no sólo la realidad de esos tipos, sino también lo que pensaban. Quizá era bastante novedoso insertar lo que pensaban y lo que soñaban. En ese sentido, estaba muy cerca de Buñuel, en jugar con los

***La caza* (Carlos Saura, 1965).**

tiempos, con los espacios, en cómo interfieren el sueño o la imaginación. A excepción de *Los golfos*, siempre he trabajado sobre esto porque siempre me ha interesado ese terreno.

La caza *es una contundente parábola sobre una guerra cruel y sus vencidos, ¿crees que la censura entendió la película?*

Hay una anécdota muy estúpida y es que el primer guión tenía por título *La caza del conejo*. La censura dijo que *La caza* sí, pero que del conejo ni hablar. Nos hicieron un favor tremendo, porque no sé por qué se me había ocurrido ese título tan horrible. Cuando la película estaba ya terminada y la vio García Escudero, dijo que era igual que una que había hecho Jean Renoir hacía tiempo y que ésta no la vería nadie. Según mucha gente, *La caza* es mi mejor trabajo, pero hay que recordar que no la quiso el Festival de Cannes y que por eso fuimos a Berlín.

Violencia soterrada, imágenes oníricas en un universo claustrofóbico y abrasador, ¿el equipo técnico y artístico era consciente de lo que estaban haciendo?

Creo que la única persona que sabe realmente lo que sucede en este tipo de circunstancias es Elías. Es muy listo, es un gran jugador, se lanza y apuesta muy fuerte. Confiaba muchísimo en esta película. Luis Cuadrado quería hacer esa fotografía que yo le pedía porque era muy especial, era

muy dura y para él suponía un desafío. Utilizamos un objetivo que prácticamente no se había utilizado en España y que se llamaba *macro-killer*, porque tiene un foco muy corto y es precioso para este tipo de películas. Estaba muy implicado por el desafío que suponía un trabajo difícil y con unos medios tan escasos.

La caza *fue seleccionada para competir en el Festival de Berlín de 1966, donde obtuvo el Oso de Plata. En esos momentos, en que la administración franquista mandaba a los festivales internacionales las películas de los jóvenes como una forma de lavar su imagen en el exterior, ¿tuviste algún apoyo por parte del Estado?*

Ninguno. Elías y yo llegamos el primer o el segundo día del festival porque la película se proyectaba al comienzo, lo que significaba que estábamos condenados al fracaso. Nos habían invitado por tres días y fuimos sin un duro, completamente pelados. Cuando pasaron la película nos dijeron que nos podíamos quedar tres días más, nos cambiaron a un hotel mejor y nos pusieron un coche a nuestra disposición. Después, un miembro del Jurado, Pier Paolo Passolini, a quien le había gustado mucho el film, nos dijo que él consideraba injusto que el Oso de Oro lo hubiera ganado Polanski[1]. Él había defendido a muerte *La caza*.

La película ha sido considerada como uno de los títulos emblemáticos del NCE, ¿qué opinión tenías de este movimiento de renovación?

Es preciso tener en cuenta que los nuevos cines ya estaban inventados porque existían en otros países. Ahora bien, creo que los que estábamos haciendo películas en ese momento no éramos conscientes de que estábamos haciendo un "Nuevo Cine Español". Queríamos cortar con el pasado, con el cine franquista, y cada uno quería hacer el cine que le salía de dentro. Eso era innato, no había que esforzarse. No es que hubiera una premisa sobre cómo había que hacer cine, sino que salía del alma hacerlo diferente. Creo que sí hay un momento interesantísimo del cine español, en el que coinciden una serie de películas y de directores, y que son casi todos de ese núcleo que nace en la escuela, que se expande y que todavía pervive. Hoy es el anciano cine español.

¿Entonces para ti es más una suma de individuos con diversidad de estilos que un grupo homogéneo con unas características comunes?

En España es imposible que haya un movimiento homogéneo. Quizá pudiera existir en Cataluña, pero no en el resto del país. Aún poniéndose de acuerdo, que no nos poníamos, cada uno hubiera hecho lo que le hubiera dado la gana. Eso de vamos a hacer películas con la cámara en

[1] El Oso de Oro fue ganado por *Cul de sac*.

la mano o como Lars Von Trier, con una serie de premisas, aquí es imposible.

Con la perspectiva que da el paso del tiempo, ¿qué valoración harías de la política cinematográfica de García Escudero?

No le doy ningún valor. Creo que jugaba a dos paños y que se encontró con un material estupendo. Pasaba como liberal, daba sugerencias en la escuela de cine, le escuchábamos todos, pero era un liberal de derechas, católico, apostólico y romano. Entendámonos, la iglesia por delante. No quiero ser negativo, pero creo que él no fue tan determinante, sino que lo fue la gente que salió de la escuela.

Pero durante su mandato impulsó una serie de medidas, como la categoría de Interés Especial o la creación de las salas de Arte y Ensayo, entre otras, que pretendían liberalizar las viejas estructuras del cine español…

García Escudero hacia una política de derechas sin paliativos. Lo que pasa es que los tiempos empezaron a cambiar, las presiones de fuera hicieron que la censura y el país se fuera suavizando, porque éste era un país de burros... No quiero quitar méritos a García Escudero, pero desde luego no es el que hizo el cine español de los años sesenta. Me niego a eso.

A la hora de analizar las distintas causas que pudieron influir en el declive del NCE, una de ellas fue el escaso apoyo del público a estas películas, ¿a qué crees que se debía?

Hombre, no eran películas taquilleras como ciertas comedias del momento, pero algunas sí tenían un éxito relativo. Es verdad que muchas no tenían apoyo del público, pero eso ha pasado siempre en el cine español. Entonces se pensaba que eran películas difíciles, y ahora las ves y te das cuenta de que no eran tan complicadas. Además, tampoco tenían un apoyo publicitario importante. Yo no recuerdo, por ejemplo, ver anuncios de *La tía Tula*. El público de estas películas eran los universitarios y la gente más culta, y esto porque estaban interesados en ese tipo de cine, no porque tuvieran una promoción fuerte.

También se produjo un cambio en la política cinematográfica, la administración cesó a García Escudero, el régimen cedió en su aperturismo y el sector inmovilista se hizo más fuerte. Quizá fueran muchos obstáculos para que determinadas personas pudieran hacer un cine diferente...

Durante todos esos años, el cine español estuvo sujeto a numerosos vaivenes. Era todo muy caprichoso y dependía siempre de quién estaba en el ministerio y de la censura previa. Hasta la muerte de Franco parecía

que había una cierta apertura, pero cuando presentabas la siguiente película pensando que pasaba sin problemas, la tumbaban.

Con el resquebrajamiento del NCE, cada uno de sus integrantes vivió un destino diferente: desde los que se integraron en el cine más comercial, pasando por los que se retiraron total o parcialmente de la profesión, hasta los que se incorporaron a TVE...

Los que tenían una economía muy precaria se metieron en TVE y durante muchos años vivieron con un sueldo mensual de contratados. Si no hicieron cine, fue por otras razones. He tenido muchos compañeros que decidieron dejar TVE porque les limitaba mucho y otros que pidieron una excedencia. Es cierto que un sueldo mensual, bastante alto, proporcionaba una seguridad que en el cine no se vive. Me da mucha pena pensar en directores como Angelino Fons, que después de hacer una película tan bonita como *La busca,* después no continuaron su carrera. Yo le conozco y le quiero, y es él quien se ha ido retirando poco a poco. Mucha gente se ha ido retirando porque hacer cine les ha parecido una cosa muy dura o porque no les apetecía. Hubo un momento en el cine español, un período bastante similar al de hace pocos años, donde un joven tenía bula para hacer una película porque era lo que se llevaba. Nunca he entendido nada de producción, pero creo que era más fácil hacer cine incluso que ahora.

En tu caso, La caza *supuso el inicio de una colaboración larga y fructífera con Elías Querejeta que se prolongaría durante diecisiete años. ¿El NCE os ayudó y os dio el empuje necesario para comenzar esa carrera?*

No, porque siempre he sido un *outsider* y he estado un poco fuera de todo esto. Quizá le ayudó a otros directores, pero a mí no. Es posible que Elías tenga otra visión, porque era él quien manejaba todo el papeleo, quien luchaba contra la administración, quien conseguía los créditos y yo nunca me enteraba de todo ese proceso. Él era el encargado de presentar a la censura los guiones amañados y luego rodar el guión original. Sólo sé que si había un proyecto, escribía el guión con Azcona, con Angelino Fons o con quien fuera, y comenzábamos a rodar en la fecha prevista. Lo más importante es que nunca he tenido problemas con él y que siempre me ha dado una libertad total en todo lo que he hecho.

Gonzalo Suárez mira por la cámara durante el rodeje de *Ditirambo* (1967)

Entrevista con

Gonzalo Suárez

La imaginación frente a la realidad

Alberto Bermejo

Tras una intensa actividad como actor de teatro en el Madrid de los años cincuenta, Gonzalo Suárez (Oviedo, 1934) se traslada a París y a su regreso se instala en Barcelona, donde inicia su trayectoria literaria con la publicación de las novelas *De cuerpo presente* (1962), *Los once y uno* (1963), *El roedor de Fortimbrás* (1964) y *Rocabruno bate a Ditirambo* (1965), más el libro de relatos *Trece veces trece* (1963). Al mismo tiempo desarrolla una intensa actividad como periodista deportivo bajo el seudónimo de Martin Girard. Su relación profesional con el cine comienza cuando el productor Elías Querejeta se interesa por su novela *De cuerpo presente*, cuya adaptación es dirigida en, 1965, por Antxón Ezeiza, y también con la colaboración en el guión de *Fata Morgana* (1965), a partir de uno de sus relatos cortos, que dirigiría Vicente Aranda.

Su interés por el medio cinematográfico y su amistad con Joaquim Jordà le introduce en los círculos de lo que después se llamaría Escuela de Barcelona. Ya en sus primeros cortometrajes, *Ditirambo vela por nosotros* (1966) y *El extraño ser nunca visto* (1966) intenta trasladar a la pantalla el tono, una mezcla peculiar de lógica aplastante frente a la realidad y una desbordante imaginación, y los personajes que habían marcado su experiencia literaria. Ese mismo concepto de autor o responsable absoluto le lleva también a situarse delante de la cámara, como actor, en sus dos primeros largometrajes, *Ditirambo* (1967) y *El extraño caso del Doctor Fausto* (1969), propuestas que formaron parte de un ambicioso proyecto que el mismo cineasta denominó "Las diez películas de hierro del cine español", en un intento de hacer un cine más libre, ajeno a las convenciones de la industria. La escasa repercusión de estos primeros trabajos le permitieron llegar tan solo a la tercera entrega del proyecto, *Aoom* (1970). A continuación, Gonzalo Suárez decidió cambiar de rumbo y someterse a algunas exigencias del cine comercial sin renunciar totalmente a sus propias pretensiones. Primero dirigió *Morbo* (1971), *Al diablo, con amor* (1972) y *La loba y la paloma* (1973) con argumentos y guiones propios. Después aceptó dirigir la adaptación de *La Regenta* (1974), como paso definitivo a su incorporación a la industria y salvoconducto para una carrera nada convencional que se prolonga hasta el presente.

Tu primera actividad fue la literatura, la escritura, primero como periodista deportivo, después como novelista y finalmente el cine se cruzó en tu camino ¿Cómo llegaste al mundo del cine?

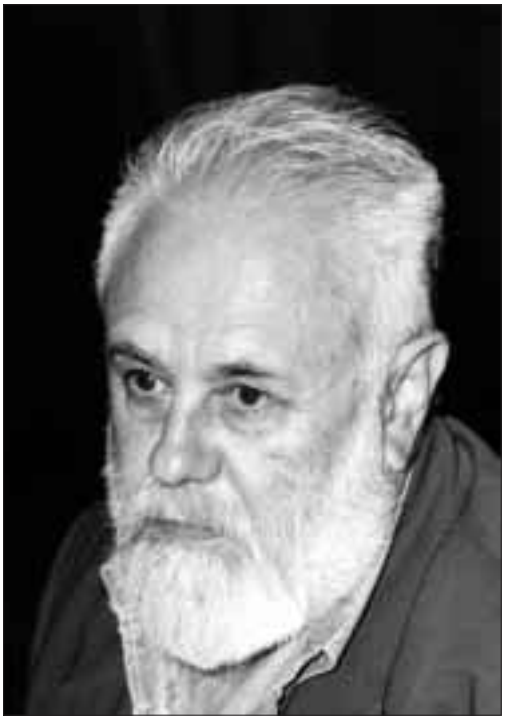
Nunca hay una sola causa para un efecto. Creo que fue un cúmulo de circunstancias. Yo era simplemente un espectador. Me gustaba el cine como espectador, sin llegar a la categoría de filmófilo, aunque sí había descubierto *Cahiers du cinéma* y tenía ya veleidades de ese tipo. Pero confieso que no participaba de esa actividad de todos esos filmófilos fanáticos de la época. Sin ser un ignorante en cine, creo que era un buen espectador y en cierta manera creo que lo sigo siendo, pero la verdad es que no pensaba en hacer cine. La vinculación con el cine partió de que Elías Querejeta, que me compró la primera novela que se editó, *De cuerpo presente*, para que la hiciera Eceiza. Eso despertó mi curiosidad, pero no quise colaborar en el guión. Pensé que el director era absolutamente libre de hacer una adaptación, pero luego, al ver la película, me disturbaba que el tono no era exactamente lo que yo buscaba. Quizás, en ese momento, yo adolecía de falta de sofisticación. Encontraba que estos actores españoles llevaban hacia un tipo de humor, que no era el que yo veía, que a posteriori a lo mejor lo que intentaba era acercarme a un concepto más pop, no tanto o no sólo en el contenido sino también en la forma. Había algo que me chocaba y me disturbaba, que me resultaba difícil de aceptar. Sin llegar a irritarme, porque no es una película que yo denostara. Ese creo que fue el primer incentivo.

¿Y cuáles pudieron ser los otros...?

Entonces fue cuando Vicente Aranda me compró los derechos para hacer lo que fue luego, bastante tiempo después, *Las crueles /El cadáver exquisito*. Le propuse, o nos propusimos, hacer un guión, que fue *Fata Morgana*, que inicialmente íbamos a codirigir, lo que después creo un conflicto entre nosotros. Como me había obsesionado con codirigir la película, me frustró mucho no hacerlo. Y eso ya fue sin duda el segundo empujón. Fue entonces cuando decidí hacer cine. En cuanto al porqué, me pierdo en un bosque de porqués, pero creo que básicamente porque intentaba ver si era posible que el universo que para mi tenía coherencia en la literatura era extrapolable a la imagen. En cierta manera era como manejar la ficción con elementos reales, físicos, acercarme a un juego mucho más excitante. Viéndolo desde la perspectiva actual, no entiendo cómo me volví tan obsesivamente, diría sin ambages, fanático a la hora de hacer cine por encima de lo que fuera.

Y empezaste realizando un cortometraje...

Lo primero que hice fue el corto *Ditirambo vela por nosotros*, ya en el contexto de lo que después se denominó la Escuela de Barcelona (EB). Se ha-



Gonzalo Suárez.

blaba en aquel entonces de un cine en 16 mm. como la panacea de la libertad. Pedí prestado el dinero, que por cierto no tenía, y contribuyeron incluso los padres de mi mujer, que vivían en París. Estaba dispuesto a todo. Hoy en día no tendría ese valor. Hice *Ditirambo vela por nosotros* con la ingenuidad de creer de que aquello podría verse, venderse, etc. Fue un detonante más de lo que después sería la EB. En ese momento, mostré la película con gran entusiasmo. Se puede situar, más o menos, en el origen de la reunión que tuvo lugar después en casa de Ricardo Bofill. A partir de ahí, cada uno hizo después una película. En principio iban a ser cortos para presentar conjuntamente, pero cada uno derivó por su lado. Joaquim Jordà, del que yo era muy amigo, el que me parecía el más inteligente, era en cierto sentido el verdadero ideólogo de la EB. Se propuso entonces que cada uno hiciera una película en 16 mm. Joaquim y Jacinto Esteva hicieron *Dante no es únicamente severo* y así, cada uno en función de sus medios. Bofill hizo *Circles*, creo recordar. Muchas no fueron exactamente películas en 16 mm. Respecto a esto, por cierto, no dejo de recordar a los jóvenes que me dicen que ahora es muy difícil hacer cine y piensan que antaño era más fácil, pero evidentemente no lo era, puesto que el 16 mm. era carísimo, como todo lo que pasaba por un laboratorio. Ahora, al menos, tenemos la oportunidad de saltarnos esa etapa. De la reunión en casa de Bofill también surgió otro corto que no se llegó a sonorizar, y que por tanto es una película muda, *El horrible ser nunca visto*. Todos empezaron a condicionar: yo lo voy a hacer en color, yo en tal... y yo dije: yo lo voy a hacer mañana. Por un lado, se había ofrecido Antonio Senillosa a financiármelo y pensé que a lo mejor se arrepentía, y, por otro lado, porque realmente tenía una avidez tremenda y como en esta ocasión tenía ya el cuento escrito, que era el de *13 veces 13*, pues lo rodé.

Tú no pasaste por ninguna escuela de cine ¿Cómo fue tu aprendizaje profesional, si es que lo hubo?

No tenía ni idea de nada. Lo que sí tenía claro era el tono que buscaba, que sí era una prolongación, aunque no exactamente una adaptación, por-

que ya el propio medio se encargaba de marcar las diferencias entre lo que era la literatura y el cine, entre lo que era el juego con palabras y el trasladarlo a imágenes. Dentro de las torpezas estaba muy seguro de lo que intuía que buscaba y naturalmente arrastraba las deficiencias propias de no haber tenido ningún aprendizaje. Ni siquiera era de los filmófilos que contaban los planos de las películas y que estudiaban los diferentes directores. No. En mi caso, máximo primitivismo, máxima sofisticación. Eso es lo que pretendía.

Funcionabais al límite de la industria y eso marcaba los métodos de producción y la formación de los equipos.

Ditirambo vela por nosotros, y en general los cortos, lo que hicieron fue cargarme de deudas y eso me obligó a presentar la batalla con el Inter de Milán. Como había estado haciéndoles informes técnicos o tácticos cuando Helenio Herrera era el entrenador, entonces lo que hice fue pedirle un empleo a Moratti. El hijo, el actual presidente del Inter, había estudiado el tema y cuando me dieron audiencia me ofreció trabajar como publicista o algo así para la gasolina Esso y allí mismo le dije que no. Quiero hacer cine, le dije, y eso fue decisivo. Él se echó para atrás como si le hubiesen dado una bofetada. Dijo no, yo cine no hago, pero lo pensaré. Helenio se quedó escandalizado de que hubiese rechazado esa propuesta. Efectivamente, al cabo de quince días me llamaron, me organizaron una cita en Roma con Bolognini, uno de los hermanos, no el director. Me proponían hacer una coproducción, pero yo había leído que no se por qué razón las coproducciones se iban a interrumpir entre España e Italia y por otro lado, como no estaba seguro, en una coproducción me encontraría menos seguro y tendría menos control sobre lo que quería hacer. Por lo tanto defendí la hipótesis de una película española, como al final se hizo. Hablé con Helenio y le pedí que le dijera a Moratti que lo produjera él y finalmente Moratti me dio el dinero, que fueron tres millones setecientas mil pesetas, y ese fue el presupuesto de *Ditirambo*.

Así que llegaste al cine a través del fútbol...

Paradójicamente, así fue, lo cual no era ni muy ortodoxo ni muy aleccionador como camino a imitar. En ese momento yo me defendía un poco o un mucho de la EB como germen, porque mi sensación era siempre de extranjería, por el mismo hecho de haber caído en Barcelona casi por casualidad. Además, siempre he eludido los grupos y me he debatido en decir que no tenía nada que ver con la EB, pero evidentemente la conjunción se establecía en el momento de formar los equipos. Los participantes en las películas, como Carles Durán, el ayudante de dirección, o Juan Amorós, el operador, eran elementos que iban a ser comunes y eso también marcaba ciertas similitudes. Creo que yo derivaba menos al esteticismo, incluso en las películas

más enloquecidas como *El* o *Aoom*. Lo que buscaba era un lenguaje, un tono, un universo propio, y eso no me hacía adscribirme a la tónica general. Me resistía como gato panzarriba cuando se trataba de englobar todo en eso que Ricardo Muñoz Suay acabó llamando la Escuela de Barcelona. En todo aquello había algo de inocencia. Había una ingenuidad y una inocencia que preservaba y hacía válido lo que de otro modo hubiera sido una locura o una veleidad. Y eso ahora lo echo de menos. Retrospectivamente, creo que aquello tenía un sentido, incluso cuando yo trataba de zafarme de todo lo que era el grupo, pero ahora creo que con los esfuerzos que se han hecho por darle coherencia como movimiento, el impulso ese sí merecía la pena, eso de hacer películas disparatadas y todo eso.

La Escuela de Barcelona se identificó con los movimientos de ruptura que se habían dado antes en cinematografías de otros países, como la Nouvelle Vague *en Francia o el* Free Cinema *en Gran Bretaña, pero hasta en eso tú fuiste en cierto modo una excepción, sobre todo porque tenías como modelo tu propia literatura.*

Sí, yo era un autista. Siempre me noto, incluso ahora, una querencia que me ha hecho ocupar un lugar de marginación que no era especialmente deseado ni buscado, pero eso sí, estaba indebidamente seguro, desde los inicios, y eso me diferenciaba. Al renunciar al contenido y dar relevancia a las formas, pues se estaba en una cuerda floja. Aunque sería incapaz de volver a ver las películas, empezando por las mías, pero así globalmente creo que aquello tenía sentido, ya que la vida no sé que sentido tiene, pero tenía el sentido incluso de no tener sentido. Todo se hacía con cierta intensidad y un poco por derecho. Era una toma de posición interesante, que en el lado teórico había enunciado Joaquim Jordà con aquello de que si no podíamos hacer Víctor Hugo, entonces haríamos Mallarmé. Yo no es que pretendiera romper ni con el realismo socialista en boga ni con nada, pero me salía una deriva con respecto al enfoque más realista. Este mundo no me apetecía así. No hay que olvidar que Barcelona estaba realmente más cerca de Europa en aquel momento. Creo que aquellos fueron los mejores años de Barcelona. Hubo allí algo importante. Barcelona, la ciudad, para mí ha sido decisiva y también, por tanto, todas las personas que he encontrado. Fue clave para mí, porque llegué como un extranjero. Mi mujer y yo vinimos de París a cara o cruz. Salió Barcelona y allí fue donde publiqué los primeros libros, hice las primeras películas, incluso nacieron mis cuatro hijos. Los años de Barcelona, dieciséis creo recordar, han sido muy fructíferos.

¿Cómo entraste en contacto con la gente del cine en Barcelona y con quién te relacionabas?

En realidad todo se lo debo al periodismo deportivo. Empecé haciendo los informes técnicos cuando Helenio Herrera estaba en el Inter. De ahí se

***Ditirambo* (Gonzalo Suárez, 1967).**

me ocurrió un día hacerle una entrevista, dada la relación que Helenio mantenía con mi madre. Yo había entregado la entrevista sin firmar y al final lo hice como Martín Girard. Girard porque era el apellido de mi mujer y Martín porque un amigo me dijo que era un buen nombre para un periodista. Yo escribí también una serie de crónicas que se llamaban "Noches de la ciudad", en el *Noticiero Universal*, y Joaquim Jordà preparaba una película que estaba inspirada más o menos en esto, en un reportero de noche. Se le ocurrió que yo la interpretara y ese fue en realidad mi primer contacto con el cine, a través del periodismo deportivo y de Joaquim Jordà. Hacía sobre todo entrevistas de fútbol y de boxeo, pero también de hockey, de tenis, entrevistas a los jugadores del trofeo Conde de Godó y después ya hice entrevistas de todo tipo. Hice algunas muy interesantes, como una a Buñuel cuando no había concedido ninguna en España o a exiliados que volvían, como Alejandro Casona, José Bergamín, o una que conseguí del ex dictador Batista, que nadie había conseguido. Me gustaba mucho el periodismo deportivo en su acepción más amplia. Nunca he sido un periodista de redacción y además siempre rechazaba el carné. Nunca he querido tener carné ni filiación...

El nombramiento de Fraga Iribarne como ministro de Información y Turismo y de García Escudero como Director General de Cinematografía marcó decididamente a los que empezaron a hacer películas en Madrid en aquellos años, pero no está claro cómo os sentisteis respecto a eso los de Barcelona.

Gonzalo Suárez y Helenio Herrera (primero y tercero por la izquierda) durante el rodaje de *Ditirambo* (1967).

Nunca he tenido una visión global sobre el cine español, sinceramente nunca me ha interesado un pijo. Ahora bien, el hecho de que existiera la categoría de "Interés Especial" fue para mí y para todos esencial, porque fue el incentivo por el que pude encontrar dinero, inflando el presupuesto que es lo que se hacía, así la película ya salía cubierta y etc., etc. Luego dependía mucho de lo que concedieran o no concedieran, fue una ayuda, naturalmente. Y como siempre se da esa contradicción de si hay que aprovecharse del dinero de la Administración... Yo era un marciano, pero no era muy consciente de todo eso. Lo único que quería era hacer un tipo de cine, y las subvenciones y todo eso del "Interés Especial" estuvo bien para todos. No creo que más para unos que para otros. Todos luchábamos para conseguir las ayudas, pero entre la gente de Barcelona había gente de buenas familias, sin problemas económicos, y eso les permitía tirar para adelante y hacer lo que quisieran, sin tanto aval.

El cine que se hacía en Barcelona era algo más elitista, alejado de los posibles intereses del público convencional.

Cuando hice *Ditirambo* tenía la impresión de que iba a tener mucho éxito. Me había vuelto mucho más ingenuo. Creo que como escritor, al tener publicado ya varios libros, había llegado a un grado de madurez mayor. El cine me llevó a una regresión en ese aspecto. Creía que *Ditiram-*

***El extraño caso del doctor Fausto* (Gonzalo Suárez, 1969).**

bo iba a tener mucho éxito, lo cual, paradójicamente, me hacía despreocuparme del público. Estaba convencido de que debía tener éxito por aquello de que la película me representaba, no por hacer cine tratando de acercarme a una visión de la vida que era precisamente con la que estaba yo en lucha. Era la rebeldía básica. No quería ver las cosas como se veían, no quería verme metido en las películas de otros o en la película de otro. Concretamente, hubo un momento en que llegué a la convicción de que acabaría con el franquismo borrándolo de mi película y probablemente no deja de ser una estrategia. Me gustaría ahora, con el Aznar este, que me irrita cada vez más, me gustaría poder tener también esa actitud de borrarlo de mi película, de echarlo del mapa. No hay que tomarse a broma lo de quitar a esta gente del mundo. Hay que empezar a no verlos, como en las tribus primitivas, en las que el mayor castigo para alguien era hacer como que no existe. Y esa sensación de crear una realidad alternativa, o una percepción distinta de la realidad, para ser más exacto, diferente, que haga vivible y habitable el mundo, eso es lo que básicamente me movía y me sigue moviendo.

¿Crees que has cambiado en esto con el paso del tiempo?

En ese aspecto, desgraciadamente o no, no he conseguido cambiar. Eso hace que no tenga tan en cuenta el mercado y que carezca de la reconocibilidad que pueden tener otros respecto a representar un cine español o

una literatura española. Cuando propuse *Ditirambo* no sabía lo que iba a hacer. Escribí el guión y después, para las siguientes, ni siquiera escribí guión. *Fausto* no tiene guión. Está improvisada día a día. *Aoom* era una idea de salida y nada más. Buscaba lo mismo que hacía cuando escribía, que era sentarme como si fuera el primer lector. Iba escribiendo y la escritura era la que me iba descubriendo el camino, pero claro, eso en el cine es mucho más difícil de hacer, porque tienes que convocar a la gente y contarle de qué va.

En tu caso, y tal vez por influencia más de la literatura que del cine, se observa una práctica insistente en la mezcla de géneros o al menos se intuyen los ecos de una serie de géneros muy diluidos.

No buscaba tanto la mezcla de géneros como el *alibi* de utilizar géneros para mi provecho. Porque si no partes de la realidad tienes que partir de la ficción, que conlleva el género. Por ejemplo, en *Ditirambo* prevalece el género de novela negra, pero con una disolución de humor, pues si hago una serie negra solo puedo ser mimético y sospecho que si soy mimético será siempre peor que el original. Ya se han hecho muy buenas series negras. También trato de emanciparme del género, de utilizarlo impunemente para recuperar la libertad que requiere la falta de contexto. Lo que pasa es que olvido que esos géneros también tenían su contexto. La serie negra tenía un contexto social concreto y yo lo utilizo igual que cuando veía en su día a Gary Cooper o a Victor McLaglen. Una de las mayores sorpresas que me llevé en Los Angeles fue darme cuenta de que Gary Cooper era un tejano, que era como decir, aquí, que alguien es andaluz. Allí no lo veían como ese dios que en la posguerra aparecía moviendo las caderas con las pistolas al cinto e impartiendo justicia. Por cierto una justicia mucho más peligrosa que la de Peckinpah, porque era muy apetecible. Por eso yo me retrotraigo más a recoger el espíritu de los géneros.

¿Tuviste algún problema de censura con alguna de tus películas en aquella época?

Si, claro. ¿Quién no? Aunque, en ese aspecto la EB no era tan comprometida. Era comprometida en la ruptura de formas. Los censores veían cosas curiosísimas. Te sugerían cosas que tú ni siquiera habías pensado. Pero no tuve muchos problemas, porque mi cine no era explícitamente político. Recuerdo mejor algunos cortes ya mucho más tarde. En 1974, *La Regenta* sí tuvo muchos problemas. El mismo día del estreno Emiliano Piedra llegó con trozos de película entre los dientes para reponerlos. En *La loba y la paloma*, la disputa con los censores se centró en que a Carmen Sevilla se le viera solo una teta en vez de las dos. La verdad es que cuando lo piensas...

En esa primera etapa, tu lanzaste una especie de reto, cuando proclamaste que ibas a hacer "Las diez películas de hierro".

Eso fue una cólera jupiterina, porque, como decía antes, tenía tanta confianza en que *Ditirambo* iba a tener mucho éxito... Si lo había tenido *À bout de souffle*, ¿por qué no iba a tenerlo *Ditirambo?*..., aunque sí tuvo una acogida crítica muy entusiasta y posiblemente inocente por parte de los jóvenes críticos. El público que iba se lo pasaba bien y me sorprendía mucho que la película gustara, pero no funcionara en taquilla, como finalmente no funcionó, independientemente de dónde se estrenó ni cuándo. Tardó en estrenarse dos años. Eso me irritó y decidí echarme al monte con el dinero que recuperara, el dinero de la subvención. Rodé en diez días *El extraño caso del Dr. Fausto* con mi hermano Carlos. Así que lo de las "diez de hierro" fue una reacción visceral, porque, como decía, a mí *Ditirambo* me parecía una película adecuada, no entendía que pudieran encontrarla rara o extraña. Así que me dije, vamos a hacerlo ya con total y salvaje libertad y pensé entonces que la forma de desmoralizar a los enemigos, entendiendo por enemigos una mentalidad determinada que no aceptaba este cuerpo extraño que eran mis películas, pues era en vez de hacer de una en una, hacer diez, y efectivamente lo intenté.

¿Y qué balance extraes ahora de todo aquello?

Pude hacer *Fausto*, que apenas costó dos millones, o ni siquiera llegó a eso, y se amortizó a pesar de lo extraña que era. Despertó gran pasión. Había pateos, abucheos, aplausos. Todavía había capacidad de escándalo. Entonces emprendí *Aoom*. No me iban a parar. Pero claro, me pararon porque a mitad de *Aoom* se acabó el dinero y entonces encontré un productor, un hombre soñador también, que había hecho como productor *Bahía de Palma,* de Enrique Esteban. Buscaba el dinero por ahí, un socio pastelero y tal. Buscaba aquí y allá para terminar la película, que en definitiva se fue al traste. No se llegó ni a explotar comercialmente. Tuvo una presentación en San Sebastián, también desastrosa, aunque recabó algunos entusiasmos. Es muy curioso, porque tenía una fe absoluta en aquello y hubiera querido seguir. Claro, yo lo enfocaba más como un pintor y, para ser más exacto, como un pintor impresionista, que era lo que admiraba más desde muy joven. La idea de salir al monte y pintar, dejando que la pincelada tuviera tanta importancia como el tema. Eso me obsesionaba y era la idea con la que abordé *Fausto* y *Aoom*, los movimientos de cámara y demás, tratando de buscar una plasticidad que al tiempo estuviera imbricada en las sensaciones y que se tomara no tanto como un tema retratado, no como una reconstrucción puesta delante de la cámara para ser retratada, sino como un intento de escribir con la cámara y, al mismo tiempo, conferirle impulsos poéticos. Eso no se entendió así, salvo algunas excepciones, pero desde el punto de vista del público y de la mentalidad

***El extraño caso del doctor Fausto* (Gonzalo Suárez, 1969).**

imperante no podía funcionar. Cuando hice *Fausto* con esa cámara a mano, y el gran angular y todo eso, no había llegado todavía el video-clip, que luego machacaría esa posibilidad expresiva. Es una paradoja, porque se me acusa de ser literario, y lo soy, pero en los hechos mi tendencia ha sido emancipar el cine de la literatura, porque la literatura es el cine realista, que nunca ha dejado de ser literario ni teatral. Mientras sean actores parlantes retratados, estamos en el teatro. En el otro extremo está la imagen por la imagen, el video-clip, que es lo que se hace ahora. Habrá que indagar para ver dónde están los resquicios, o más que indagar, seguir haciendo lo que puedas.

¿Recuerdas cómo definías "las diez películas de hierro"?

Saqué un manifiesto, una especie de decálogo. La idea era hacer un cine más allá de todas las premisas. Debo tenerlo en la oficina. Había una serie de puntos: más que pretenciosos, resultaban muy ingenuos, pero creía que aquello podía suscitar una revolución. Era un cine fuera de contexto, rompiendo con todo, pero ahora no sería capaz de reconstruirlo. En un examen no aprobaría si me preguntaran cuáles son los puntos del decálogo aquel.

***Aoom* (Gonzalo Suárez, 1970).**

También está tu faceta de actor en tus propios films. Interpretas al personaje de Ditirambo *en esta película y a Mefistófeles en* Fausto.

En aquellos momentos todo me parecía tan natural. La inconsciencia era enorme, pero la convicción era total. Me preparaba la bañera y me lanzaba sin saber nadar. Creía que mi presencia en la película ayudaba a dar el tono, que al espectador le serviría para entender con qué actitud había que tomarse aquello. Lo que pasa es que ya con *Fausto* empecé a recabar reproches de que a lo mejor era excesivo, que a lo mejor mi presencia irritaba, con lo cual en *Aoom* ya no quise intervenir. A lo mejor por eso las películas no tuvieron éxito.

Ese primer impulso tuyo termina con Aoom*, de forma simultánea, más o menos, a la disolución de la Escuela de Barcelona.*

Mi sentimiento fue de absoluta frustración, porque no había conseguido encontrar una vía de cine que me satisficiera. En mi fuero interno pensaba volver a intentarlo en los mismos términos. Pero es verdad que fue un final de época, al final de los años sesenta. Yo no era precisamente un entusiasta de mayo del 68. De hecho me pilló en París y me volví. A mí no me apetecía todo eso de empezar a levantar adoquines. Pero es verdad que es una época, que está en el aire, que las ondas funcionan y que posiblemente se comparte más allá del lado consciente. La imaginación, como para mí tiene tanta verosimilitud, tanta existencia como la realidad, es como si cogieras frutos de un árbol del que otros también cogen. Es lo que ocurrió con *Remando al viento*: nadie había hecho ni se le había ocurrido una película

sobre Mary Shelley. Apenas la aparición aquella en *Frankenstein*, y cuando me presenté en Londres para hacer el *casting*, me encuentro que están haciendo el *casting* para dos películas, que al final fueron tres. Cuando hice el intento de Sade, me presenté en Francia y me encontré que también estaban haciendo ya algo en esa línea. Le presenté el guión a Daniel Auteil, que no se portó demasiado bien, porque no me contestó nunca, pero luego él hizo la película de *Sade*. En este caso hay un referente externo, pero es una casualidad que estas películas se planeen a la vez. Las cosas funcionan así, por el aire, aunque también percibo que cada vez hay más barullo en eso. Hay demasiadas ondas, demasiada comunicación y ahora estas casualidades que antes nos parecían más sorprendentes, ahora con toda esta inflación que hay de películas, de libros..., es un poco desmoralizador.

En cualquier caso, estabas convencido de que todo aquello tenía un sentido, pero no sé si ahora sigues viéndolo de la misma forma...

Ahora da la impresión de que nada vale ya para nada. Tienes incluso la sospecha más que fehaciente. Antes las cosas tenían un sentido, el que le dabas, pero lo tenían, el mismo hecho de creer que se podía cambiar el mundo... Ahora habrá que hacerlo de otra forma, pero no sé cómo. Si tuviera dinero, capacidad económica, lo dedicaría a arruinarme volviendo a las andadas. No de la misma manera, evidentemente, pero a lo mejor, para bien y para mal, ya no sería capaz de hacer esas películas. Probablemente las haría bien, pero seguramente no tendrían aquello que las hacía diferentes. Tampoco sé si son recuperables. Tampoco ocupan ningún lugar en la historia del cine español. Un caso curioso y muy significativo es que entre las cuarenta y tantas películas en DVD que ha sacado *El País* no hay ni una mía. Está bien, porque debo seguir siendo una vieja promesa y a lo mejor algún día cumplo las expectativas.

Después de ese corte en tu trayectoria decides hacer dos películas con una voluntad decididamente comercial, por lo menos en la superficie.

Claro, miro a mi alrededor y me digo, bueno, bien, vamos a adecuarnos. *Morbo* es una idea estupenda. Nunca he sido muy partidario de volver sobre lo que ya he hecho, pero la idea inicial era muy buena. Estos dos personajes jóvenes que de repente se sienten espiados por otros dos detrás de los árboles. Lo que yo pretendía es que, al final, fueran los mismos años después, o se descubriera que eran los mismos. Había un incendio y se descubría que eran los mismos que estaban viviendo en una mezcla de tiempos. Aquello, cuando lo conté, asustó a todo el mundo. Y ahí recurrí a Juan Cueto, que era un hombre mucho más sensato, para que le diera un contexto más social, más representativo. Pero yo no estaba cómodo. Yo estaba mucho más a gusto con Michael Pollard detrás de los árboles que con la pareja allí delante. Fue una tentativa que afortunadamente funcionó.

***Aoom* (Gonzalo Suárez, 1970).**

Quizás aquello fue la puerta que abrió un nuevo camino...

Es curioso y paradójico, después nunca me ha faltado productor. *Al diablo con amor* fue un intento de volver a las andadas utilizando una historia de cuento, muy inocente, pero utilizando otra vez cámaras a mano, que tiene gracia en una comedia musical, así, silvestre, por decirlo de alguna manera. La comercialidad reside sobre todo en la utilización de Víctor Manuel y Ana Belén, porque formalmente son películas altamente sospechosas, que están tratando de dar el pego sin renunciar a lo que se les pide. En un momento determinado hago *La loba y la paloma*, que también creo que va a ser una película, o me aplico a que sea, ortodoxa. Además con actores como Donald Pleasance, Michael Dunn, Carmen Sevilla, con un factura decente, y es un éxito comercial pero soterrado.

Y después aparece La Regenta*, que es bastante diferente...*

Eso fue ya para licenciarme. También surgió muy de repente. Estaba tratando de sacar dinero para hacer una película que iba a ser *Reina Zanahoria* y un día, a las tres de la mañana, Emiliano Piedra llamó a mi padre para preguntarle mi teléfono. Porque Pedro Olea le había dejado plantado, además eso, a las tres de la mañana. Mientras Emiliano va al enésimo cabaret en Oviedo, ya al amanecer, Olea le dijo: *"para aquí un momento"* y abrió la puerta y salió corriendo carretera abajo diciendo: *"No puedo más,*

no puedo más" y Emiliano llamó a mi padre, me ofreció la película y le dije que sí. Lo entendí como algo providencial. Pensé: *"debo pasar por esto para aprender"*. En todo ello pesó mucho la influencia de Sam Peckinpah, al que había conocido en *Aoom,* y la sensación de que, efectivamente, tenía que aplicarme a aprender a hacer cine, pero era a regañadientes. Pensaba que entraba en un territorio común en el que ese tipo de películas ya existían y no era necesaria mi contribución.

Sólo que no te quedaste allí, porque lo que vino a continuación fue muy diferente...

Luego llegan películas que sí me representan y con las que me siento a gusto, como son *El detective y la muerte*, la misma *Remando al viento*, *Parranda*, que es uno de los casos en los que no tengo tanto conflicto en eso de aceptar el naturalismo, pero no deja de ser un camino para abordar lo clásico y renunciar un poco a la rebeldía, a hacer algo equiparable al impresionismo, volver a Pousin. Esa evolución que yo esperaba del cine no sólo no se ha dado, sino que ha funcionado al revés. En esa época estaba como acechante, buscando el momento de reincidir. Siempre he tenido la impresión de que los demás siempre pensaban que yo estaba intentando darles gato por liebre, cuando yo en realidad intentaba dar liebre por gato. Mis películas nunca acaban de formar parte del cine español, y tampoco es eso, porque no es que uno no quiera formar parte del cine español, pero al final te encuentras que eres un cuerpo extraño, que paradójicamente vas encontrando productor. Por ejemplo, estuve dos años escribiendo el guión de *La colmena* con Dibildos, que quería también que hiciese una película, y Emiliano Piedra siempre quería que volviera a hacer una película con él, pero yo me sentía exhausto. El propio Vicente Gómez ha mantenido siempre la apuesta de hacer películas conmigo, pero tampoco acaba nunca de entenderlas, intentando siempre que hiciera otra cosa. Todo el mundo quiere que haga algo y yo intento hacer lo que puedo. El caso claro es el de *Epílogo*, para la que tardé cinco años, porque pensé que tendría que producirla yo. Si quería hacerla tal cual, no habría ni Emiliano Piedra, ni Dibildos, ni nada.

En tu paso a trabajar dentro de la industria habrás tenido algunas etapas en blanco, en las que habrás tenido que recurrir, por gusto o por pura supervivencia, al ejercicio de actividades alternativas, como la televisión o la publicidad.

En el caso de la televisión no ha sido realmente un trabajo alternativo, porque todo lo que he hecho, los cuatro capítulos de *Los pazos de Ulloa*, los he rodado como si fueran una película, y *El lado oscuro* también. No he asumido en todo eso un concepto de televisión, que por otro lado tampoco entiendo muy bien, porque en ese cacharro se puede meter todo. Otra cosa es que metan solo lo que meten. En publicidad he hecho a lo tonto cerca de trescientos *spots*, fue una temporada larga, unos cinco años.

EL BUEN AMOR (Francisco Regueiro, 1963)

Destellos de modernidad

Diego Galán

Una pareja de enamorados en la España de los sesenta. Un viaje en tren a Toledo. Un día de libertad para los novios. Una aventura… Sin embargo, *"el mismo tedio, el mismo aburrimiento, ese mismo no saber qué hacer, ese no poder hacer apenas nada"* que la pareja sufre en Madrid se repetirá al dedillo en su día de ocio. Con tan breve historia de amor y desamor, Francisco Regueiro (Valladolid, 1934) se presentó como director en el panorama cinematográfico español. Era ya algo conocido como guionista, aunque caído en desgracia con la censura que había abortado casi todos sus proyectos; su nombre también sonaba como pintor, caricaturista y escritor de cuentos. Era el cine, sin embargo, su pasión principal.

Corría el año 1963, aquel en que también otros jóvenes cineastas españoles sorprendían con propuestas originales, atentas a la descripción de problemas sociales y al margen del cine de consumo que entonces se estilaba. Carlos Saura, Miguel Picazo, Mario Camus, Manuel Summers, Jaime Camino, Antxon Eceiza, Antonio Mercero… provenientes de la Escuela Oficial de Cinematografía, intentaban m,odernizar el lenguaje cinematográfico adaptándolo a las revoluciones estéticas que se estaban viviendo en otros países, especialmente en Francia, donde la *Nouvelle Vague*, con François Truffaut, Eric Rohmer y Jean-Luc Godard, entre otros, había sacudido los cimientos de la narrativa tradicional.

Vista hoy, tal vez *El buen amor* sea la película española de aquel momento más influida estéticamente por el movimiento francés. Incluso el actor, Simón Andréu, recuerda en ocasiones al Jean Paul Belmondo de *À bout de souffle* de Godard, aunque al decir de Francisco Regueiro aquellas películas francesas no eran comparables con las que se podían filmar en España: *"Nuestras raíces son tan singulares, nuestras referencias éticas tan personales e intransferibles… Los franceses tenían toda la libertad, administrativa, educacional, mientras que aquí…"* Precisamente de esa falta de libertad es de lo que *El buen amor* quiere hablarnos, ya que, en definitiva, la película es la crónica de una represión, que en el caso de la pareja protagonista se concreta en la sexual. El Toledo monumental sugiere todo el peso de la ancestral Castilla religiosa e inquisitorial asfixiando sus jóvenes sueños.

***El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963).**

"No debía haber dejado que me dieras un beso", dice ella timorata, *"eres un fresco"*, a lo que él replicará más tarde: *"Yo lo que quiero es casarme contigo"*, mientras que la cámara nos muestra al mismo tiempo una fotografía de Brigitte Bardot colgada en la pared, símbolo entonces de todas las posibles libertades sexuales…

Como trasfondo a este viaje ritual de la pareja, Regueiro desliza imágenes y comentarios, probablemente inspirados en otros grandes autores como Antonioni o Fellini, que le sirvieron para afianzar su pesimismo respecto a la realidad que España vivía. La constante presencia de una pareja de la Guardia Civil, las monjas con sus enormes tocas, el misal que el chico lleva consigo, algunos de los personajes episódicos que viajan en el mismo tren como el novio apasionado o el pajillero de tierra firme, la frase *"La tierra es para el que la trabaja"*, que alguien pronuncia, los deseos de la chica de *"leer en un libro algo más sobre la Guerra Civil española"* van apuntalando una visión de la España de los años sesenta, que probablemente arroja hoy más información de la que su autor tuvo intención de plasmar. Lo que entonces era cotidiano aparece ahora cargado de significados.

El buen amor es mucho más que *"el seguimiento minucioso de un* voyeur *vigilante de todo lo que hace una pareja a lo largo de un día solar"*, según la definió Regueiro en una conversación con Carlos Barbachano, origen del libro editado por la Filmoteca Española en 1989. Es cierto que *El buen amor* es una obra plagada de pequeños detalles que enriquecen su núcleo principal, abriéndolo por caminos muy diversos que confluyen para construir entre todos un mosaico viviente de los mitos de la España eterna, o mejor de la España negra, no exento de humor ácido e incluso de apuntes su-

rrealistas, elementos que fueron reconocidos en el festival de Cannes, donde se le concedió el Premio Especial de la Crítica. En España, sin embargo, no fue tan bien recibida. Según cuenta Regueiro *El buen amor* fue *"masacrada tanto por la derecha como por la izquierda"*, recibió *"un palo tremendo de mis compañeros de la Escuela de Cine y de los críticos españoles de turno…"*

Sorprende hoy negativamente el doblaje, que en ocasiones hace sonar a hueco algunos de los diálogos, pretendidamente frescos y espontáneos. La autocensura, que Regueiro reconoció haber ejercido al escribir el guión, contribuyó seguramente a que algunas de las frases nos parezcan ahora redichas o falsas, algo, por otra parte, muy frecuente en el cine español de aquel momento, en el que no se utilizaba el sonido directo y los actores protagonistas eran habitualmente doblados por profesionales del doblaje, que aplicaban el mismo falsete que a las producciones extranjeras. Pero por encima de estos inconvenientes, *El buen amor* supuso una de las ofertas más arriesgadas y modernas del cine español, y hoy asombran estas cualidades. Arriesgada por la escasa trama que cubre el film cuando las películas de consumo exigían argumentos complejos y entretenidos; moderna, por la composición plástica de los encuadres y por el "distanciamiento" con se presenta a los personajes. Este aspecto de su modernidad resulta hoy asombroso y deslumbrante ya que, como es sabido, nada ha quedado más antiguo según los actuales parámetros de la moda que el cine "moderno" de los años sesenta. Dice Regueiro que suele tener *"un extraño y misterioso pudor, y a la vez un gozo inmenso, por que la cámara esté lejos"* de lo que narra, que la suya es *"una tendencia, gozosa y a la vez morbosa, por contar una historia a nivel del susurro, del murmullo, por dar la tragedia en clave cotidiana, cada vez con menos elementos, a través de una enorme economía de medios"*. Puede que esta consideración del autor, tan sincera y poco sujeta a vaivenes del gusto, determine que el estilo de la película, por mucho que en el momento de su rodaje se atuviera a influencias afrancesadas, aparezca hoy fresco e intencionado.

Efectivamente, ese "pudor" de Francisco Regueiro se dejar ver en sus películas siguientes (especialmente en *Amador*, filmada dos años después) hasta convertirlo en el estilo indiscutiblemente personal de *Duerme, duerme mi amor* (1974), *Las bodas de Blanca* (1975), *Padre nuestro* (1985), *Diario de invierno* (1988) y *MadreGilda* (1993), algunas de sus mejores obras. Regueiro es una *rara avis* en el panorama del cine español, tanto de los sesenta como de las décadas siguientes. Independiente y exclusivo, sin sujetarse nunca a las exigencias de la industria (excepto, claro está, a la censura), ha desarrollado su labor creativa caminando por los caminos poéticos que le han apetecido, con o sin la complicidad del público. Si bien hay que lamentar que esa postura comprometida no le haya permitido realizar cuantas películas hubiera deseado, hay que felicitarse, en cambio, de su libertad. El tiempo, como en el caso de *El buen amor*, acabará dándole la razón.

DEL ROSA AL AMARILLO (Manuel Summers, 1963)

De la pérdida y la resignación

Marta Selva

Del rosa al amarillo reúne en dos episodios una particularísima recreación de la experiencia amorosa, situada en los dos polos opuestos de la vida: en sus inicios infantiles y/o pre-adolescentes, motivo central de la primera parte del film, y en sus finales, ya en la vejez.

El film, premiado con la Concha de Plata del Festival de San Sebastián de 1963, acabó resultando un tímido ejemplo de los intentos de nuestros cineastas de llevar las innovaciones de una cierta modernidad cinematográfica emergente en Europa a los lugares comunes asumibles por una España que desde alguna de sus instituciones, empezaba a querer representarse como aperturista. *Del rosa al amarillo* resulta por otra parte paradigmática de una manera, culturalmente muy arraigada en nuestro país, de querer parecer por encima de ser. Es decir cambiar las formas sin que éstas tengan ninguna consecuencia en el tratamiento de los contenidos y hacerlas convivir sin traumas con el statu quo del momento. Impidiendo así a toda costa que se produzca una fractura que ponga o pusiera en jaque aquello sobre lo que se sostenía la tramoya imaginaria franquista.

Este ejercicio neutralizador de las capacidades transgresoras de una orientación hacia lo nuevo, Summers lo desarrolla con cierta maestría dando un buen gato por liebre. Pero por otra parte, no seria justo, desmerecer alguno de los innegables logros que el film contiene en su viaje-crónica por el desencuentro amoroso de unos niños y unos ancianos. Todo ello, por supuesto, en una España donde la sexualidad no reproductiva a efectos públicos y notorios era poco menos que la encarnación del mal.

Si puede considerarse particular esta visión se debe esencialmente a la perspectiva que el director ofrece con respecto al punto de partida de las historias escogidas que de forma clara están abiertamente orientadas a destilar desde su inicio aromas de fracaso. En ninguno de los dos casos se trata de historias complacientes o abiertamente celebratorias de una retórica romántica sino que se proponen casi de antemano, en sus primeros planos, como crónicas de un inevitable destino hacia la pérdida y la resignación insistiendo además en una interesante desafección que las honra y la conecta con más derecho a esta asunción de una cierta modernidad. Allí

Del rosa al amarillo **(Manuel Summers, 1963).**

donde el film podría caer en una complaciente ñoñez, el desarrollo de la narración y la puesta en escena se desentienden con una relativa rapidez dando paso a otra tonalidad. No aparecen recurrencias tampoco al melodrama amoroso ni al tratamiento heroico de sus personajes. Todo está expuesto a pie de calle.

Esto no desmerece tampoco los intentos del director por describir de una manera casi *kitsch*, algunos de los momentos del episodio amoroso de Guillermo con su amada Margarita, recurriendo a lo más tópico de las primeras palabras usadas para dar cuenta de su estado en una carta que le escribe desde el campamento de verano de la OJE (rama juvenil de Falange Española). Allí, donde Guillermo recrea en la distancia su amor, Summers da rienda suelta a lo más sensiblero, dejando aparecer por la respuesta epistolar que el chaval recibe de su amada, la brecha que se abre a partir de las dos experiencias de veraneo y su trascendencia en el desarrollo de la historia. Margarita, en la playa, vivirá momentos de relación con un grupo de chicos y chicas de donde surgirán nuevas experiencias que la distanciarán de él de forma irreductible. Con la misma rapidez con la que ella decide "hacerse novia" de Guillermo, también lo deja, utilizando de mensajera a esa amiga que, indiferente a todo, le comunica a Guillermo que Margarita sale ya con otro chico a su regreso a la ciudad. El director no se entretiene aquí ni un segundo y da por concluida su historia pasando de forma casi brusca, pero que es de agradecer, al segundo episodio, que recibirá igual trato de contención.

En el *...amarillo,* Valentín y Josefa, viven de forma casi clandestina la emergencia desconcertante de su atracción, mientras esperan acabar sus días en una residencia de ancianos. La utilización de un recurso sencillo como el de la voz en *off*, que da puntual noticia del contenido de las notas que los dos personajes se envían, evita al director enfrentarse a lo que realmente debía manejarse en esta historia y que aún hoy sigue sin tener un espacio digno en la representación cinematográfica como es el deseo sexual en la vejez. El film de Summers no es desde luego una excepción a esta regla y sigue puntualmente los dictados de una convención que continúa poniendo en lo obsceno todo lo que no sea concebible, en un sentido literal y figurado, católico.

Los recursos utilizados por el director, como los planos cortos que describen la vida monótona y reiterativa de sus personajes, le permiten poner en juego una distancia respecto a ellos que desde el principio facilita describirlos como unos seres abandonados a su suerte. Incluso por parte del director. El film, por encima de lo que aparentemente parece querer contar, descansa más en el comentario social que no en la indagación de lo que la emergencia del deseo podría suponer en un marco como el escogido. Summers hace intentos sin embargo para contar aquello que las palabras no dicen, ese algo que circula fuera de ellas, como el deseo, la cobardía y el miedo a dar un salto y escaparse de la residencia, la repetición insufrible de sus vidas de nuevo bajo control, las reglas y normas de una intransigencia

arbitraria e inhumana, y dar cuenta y justificar también, las ganas de fugarse que enciende las intenciones de Valentín, así como la resistencia que Josefa, su amada, ofrece al proyecto. Su logro no es en ningún caso excelente y peca toda su propuesta de un cierto espíritu *naïf* perdidamente simplón a excepción de los momentos en que los personajes furtivamente se buscan y se miran desafiando la separación a la que la normativa moral nacional-católica los obligaba. O también en la secuencia en la que refiere la mezquindad del ambiente de la residencia de ancianos y la indiferencia mutua de sus moradores y moradoras cuando durante un "recreo" en el patio uno de ellos, inválido, muere y la inmediata reacción de otro residente es pedirle el carrito a la monja, sin mediar por parte de nadie condolencia alguna. Todo el mundo indiferente a los demás.

Por todo ello, *Del Rosa al amarillo* es un film que tímidamente se acerca a una cierta apuesta de cambio y abre lugares a la representación de espacios y gestos que si bien son tratados desde presupuestos más metonímicos que metafóricos destilan con el paso de los años ejemplares significados de gran utilidad para el trabajo historiográfico. Es decir, el film sigue vigente en su potencial enunciador. Sigue contando algo, quizás no aquello que su director pretendía que fuera, pero sí da cuenta de la relación que se establece entre el retrato social que propone en sus dos relatos y la discusión implícita que subyace respecto al entorno de presión moral y política en que se vivían historias como las que cuenta. Entorno sin el cual, probablemente gran parte de los conflictos que plantea el film no hubieran tenido lugar.

La modalidad escogida por el director para conseguir la desheroización del retrato de lo cotidiano, de lo sencillo, nos acerca por ejemplo a una retórica de lo simple asociado a lo popular que también da cuenta con precisión de unas ciertas formas catequísticas más desnudas, menos ornamentales muy de los sesenta que nos mueve a pensar en una conjunción de *tendencias* más allá de lo cinematográfico en forma estricta. Y por esta extraña amalgama y convivencia de distintos puntos de vista que consigue poner en juego el film, las señales que destila el imaginario que éste pone en movimiento, cita, relaciona y construye, son de imprescindible lectura para comprender no solo nuestro cine sino nuestra historia.

EL PRÓXIMO OTOÑO (Antxon Eceiza, 1963)

Sentimientos y realismo crítico

Carmen Arocena

El próximo otoño, *opera prima* de Antxon Eceiza *"es"* la película de ese colectivo de críticos que reunidos en las páginas de la revista *Nuestro Cine* difundieron una nueva manera de hacer cine en sintonía con los criterios de la Dirección General de Cinematografía durante la década de los años sesenta. La película surge tras la elaboración de un guión colectivo firmado por Víctor Erice, Santiago San Miguel, José Luis Egea y Antxon Eceiza, todos ellos miembros del consejo de dirección de *Nuestro cine*, que en sus páginas la publicitó como *"la puesta en práctica de toda una teoría de la crítica estética que a lo largo de sus dos años de existencia Nuestro Cine ha ido exponiendo"*[1]. A partir de esta premisa y siguiendo el ejemplo de la *Nouvelle Vague* originada a partir del pensamiento de *Cahiers du cinéma,* los críticos españoles se incorporan a la práctica profesional como "*un acto de afirmación, de asumir un criterio racional y proyectarlo*"[2]. Cinco años más tarde, los redactores de *Nuestro Cine* tuvieron que retractarse declarando que *El próximo otoño* fue "*una película realizada muy precozmente, falta en general de matizaciones*"[3].

Han pasado cuarenta años desde que Elías Querejeta confió en este proyecto colectivo en el que tantas esperanzas se depositaron y que fue definido, en tono benévolo y al calor de la época, como poseedor de "*un auténtico sentido de la narrativa moderna cinematográfica y una aplicación más justa y precisa a las exigencias comerciales de un cierto modo de entender el realismo*"[4], pero que vista hoy resulta algo caduca. Los resultados de una encuesta realizada por la misma revista destinada a valorar la influencia de este movimiento político-estético que se llamó Nuevo Cine Español (NCE) diagnosticaron la enfermedad de *El próximo otoño* con mucha claridad cuando algunos especialistas cinematográficos se atrevieron a definir al NCE.

---

1 "La foto del mes", *Nuestro Cine,* nº 25, diciembre, 1963

2 Ibídem.

3 "Antxon Eceiza" en "Abecedario muy incompleto del cine español", *Nuestro Cine,* nº 77-78, noviembre-diciembre 1968

4 García de Dueñas, Jesús: "Un año de cine español", *Nuestro Cine,* nº 27, febrero 1964

***El próximo otoño* (Antxon Eceiza, 1963).**

como "*tópico y más que tópico. No va a ninguna parte. No tiene nada de "nuevo", sino de "reciente"*[5]. La aplicación de unos principios tan modernos, la sacralización de la juventud personificada en realizadores que habían dejado la adolescencia poco tiempo antes y la ausencia de verdaderas novedades tanto en la forma como en el contenido hicieron nacer un cine que envejeció prematuramente y murió. Y estos argumentos negativos pesaron como una losa en *El próximo otoño* convirtiéndola en una película obsoleta aún antes de ser expuesta al criterio de los espectadores, algo que nunca ocurrió.

La primera película que Antxon Eceiza firmó intenta analizar un sentimiento, en concreto, el nacimiento y la extinción de un amor veraniego entre dos jóvenes, Monique (Sonia Bruno), una joven burguesa y francesa, y Juan (Manuel Manzaneque), abrumado por la miseria y por una amargura interna inexplicable e inexplicada, que surge y desaparece sin dejar demasiada huella como un *souvenir* veraniego que la muchacha protagonista lleva de recuerdo a París, resumida en la última frase de la película: "*Mis amigos me preguntarán ¿qué he hecho este verano?*". Cuarenta años después la impresión que deja la película es la de una voluntariosa obra plasmada de retazos autobiográficos de unos autores manifiestamente jóvenes[6] y, por ello, incapaces de observar con la distancia crítica que nos da el tiem-

[5] Fernández Santos, Ángel: "Encuesta sobre el Nuevo Cine Español", *Nuestro Cine,* nº 60, 1967

[6] Cuando se rodó la película, Antxon Eceiza contaba con veintiocho años.

po las experiencias vividas pocos años antes que, en la pantalla se resumen en los abrazos de los protagonistas mientras pasean por un playa malagueña en los inicios del *boom* urbanístico de la Costa del Sol.

Completando el retrato de estos amores adolescentes surgen otros temas más en sintonía con la doctrina del realismo crítico en boga en el momento. La película retrata dos clases sociales permanentemente enfrentadas: los explotadores, esa burguesía que hizo su agosto edificando apartamentos veraniegos representada por D. Joaquín y sus parásitos descendientes, y los explotados, Juan y Manuel, obligados a trabajar para sobrevivir míseramente y a observar las diversiones de los "chicos bien" desde fuera, sin llegar a mezclarse. Y cuando ese trasvase social se produce (el romance entre Monique y Juan es muestra de ello) no puede ser más que una situación momentánea (es un romance con un punto final en conjunción con el ocaso del estío), transgresora (en un momento de la película el personaje que interpreta Sonia Bruno dice: "*Esta historia es demasiado increíble para ser contada*") y reprobable (la madre de Juan interpretada por Maria Luisa Ponte censura la amistad entre los dos jóvenes al igual que el resto de los lugareños reprueban la intromisión de la muchacha francesa en su *modus vivendi* cuando decide prologar sus vacaciones en una habitación alquilada tras la partida de D. Joaquín y su familia). Eceiza nos hace un tímido guiño obligándonos a adoptar la mirada de un extranjero cuando la cámara de Monique retrata momentos típicos de la vida de la España rural: sus cementerios, sus procesiones, el rostro arrugado de los habitantes de un pueblo pesquero andaluz, el entierro del abuelo de Juan... Esa es la España que Juan le enseña y que contrasta profundamente con la que le muestra uno de los jóvenes cachorros de la burguesía, la embellecida para los turistas que visitan las cuevas de Nerja. Sin embargo, estos momentos no pasan de ser adornos que se pierden en el desarrollo del film.

Uno de los grandes problemas que plantea *El próximo otoño* es la poca definición de sus principales personajes. Poco sabemos de Monique, salvo que es francesa, que estudiará en otoño en París y que pasa sus vacaciones en casa de D. Joaquín sin que quede clara la relación que les une. Poco más sabemos de Juan salvo que parece atenazarle una angustia constante cuyas razones permanecerán ocultas para el espectador, que ha estudiado en el seminario y que tras el verano se verá obligado a sustentar a su madre viuda con un trabajo que nada le agrada. Poco es para un personaje protagonista en crisis permanente, observador de la vida de los demás, incapaz de vivir la suya. Por ello, las palabras de su amigo Manuel increpándole son sintomáticas: "*Si no te importa, podríamos divertirnos un poco*". Juan se aburre en el pueblo como él mismo confiesa y aburre al espectador, incapaz de identificarse con su experiencia vital.

Sin embargo, la falta de definición de los personajes y la inexistencia de una trama argumental sólida que ponga de relieve los conflictos sociales esbozados no impide que Eceiza intente construir una historia basada

en el conflicto entre lo opuesto: las clases sociales ya mencionadas; la modernidad de Francia y el retraso de una España que inicia un lento desarrollo; el hombre y la mujer; la tristeza del que no posee y la alegría del que tiene la vida solucionada…

Esta primera experiencia de un grupo de críticos convertidos en cineastas y encabezados por un director en ciernes peca de racional. No en vano de *El próximo otoño* se ha escrito que "*era aún un film absolutamente adscrito a los postulados del realismo crítico, tal y como se entendía unos años atrás. No había ni un cabo suelto. Ni una imagen sin una significación racionalmente decidida. Ni un escenario, ni un personaje, ni un encuadre que no respondieran a la concreción cinematográfica del presupuesto ideológico. Aquélla era una realidad emanada de una concepción ideológica, que la conformaba de un modo total. Paradójicamente, se introducía en el proceso creador cierta ganga idealista, que constreñía el mundo representado y lo convertía en eco sistemático, en demostración aritmética de unos principios socioeconómicos (…) Sobre el papel, el film era casi intachable. En imagen, en su medida de creación concluida, la película era agotadoramente gris y cerebral (…) El próximo otoño aparecía como un film austero, honesto hasta la enfermedad, rígido y patético. Se salvaba todo el mundo. Todo estaba bien y justificado. Pero al film le faltaba, a chorros, vitalidad, anchura, sensorialismo, verdad…*"[7]. La inexperiencia de Eceiza confunde el sentimiento con su expresión estereotipada, confunde el amor con sus gestos y, en otro sentido, confunde la preocupación por la forma con la excesiva racionalidad construyendo un *leit motiv* compositivo previsible y recurrente en el que los personajes siempre miran más allá de los bordes del encuadre, la composición triangular de la proa de la barca se utiliza recurrentemente, la utilización de los escenarios es rutinaria y previsible, y la alternancia de planos se convierte en un esquema en el que a los cercanos de los dos enamorados sigue indefectiblemente uno general de ambos paseando por la playa…

A Eceiza y a su equipo les faltaba un toque de locura que los abocara a la improvisación, a la sorpresa, en definitiva, a la eclosión del sentimiento en una película que intenta hablar de sentimientos. Sin embargo, sería demasiado pretender que de esta primera experiencia surgiera una obra de arte perfecta y en los defectos mencionados también se encuentran las virtudes de una película honesta, meditada, preocupada por la forma visual, por la realidad de un país y por los sentimientos de sus habitantes. El listón colocado por Eceiza y sus colaboradores fue imposible de saltar, pero no por ello *El próximo otoño* debe quedar al margen de la historia del Nuevo Cine Español pues sus valores históricos la hacen merecedora de ello. Aunque de esta película sus resultados estéticos no fueron relevantes, sí lo es la búsqueda que emprendieron un grupo de críticos empeñados en plasmar su pensamiento en imágenes.

---

[7] Monleón, José: "Eceiza y los problemas del nuevo realismo", *Nuestro Cine,* nº 51, 1966

YOUNG SÁNCHEZ (Mario Camus, 1963)

La fisicidad de los sentidos

EDUARDO RODRÍGUEZ MERCHÁN

"Dejó el trozo de peine en uno de los ángulos del pequeño lavabo metálico con vaso en forma de cacerola. Con las palmas de las manos se planchó el pelo hacia la nuca. Silbaba. No se molestó en limpiar el peine; lo dejó donde lo había encontrado, junto al grifo, que daba un hilo de agua y no se podía cerrar. Orinó en el sumidero de la ducha (...) Con el pañuelo se secó la melenilla. Se ahuecó en torno del cogote el cuello de la camisa, húmedo, gastado, seboso. El cuarto olía a cañería de desagüe..."[1]

Con esta minuciosidad descriptiva. Con este lúcido detallismo formal, que casi obliga al lector a oler, sentir y oír el sórdido ambiente en el que se va a desarrollar la historia de Paco, un joven boxeador, comienza el relato de Ignacio Aldecoa en el que se basará Mario Camus para rodar *Young Sánchez* (1963), su segundo film como director. Tras colaborar con Carlos Saura en el guión de *Los golfos* (1959) y después de debutar con *Los farsantes* (1963), no resulta extraño que Camus —quizá el más bisoño de los creadores que pasarán a la historia de nuestro cine como parte de un heterogéneo grupo de directores que conforman el llamado Nuevo Cine Español (NCE)— se sintiera en su salsa ante el encargo de adaptar ese cuento de boxeo y perdedores escrito por Aldecoa. El novelista vasco, junto con Sánchez Ferlosio, Matute, Martín Gaite, Martín Santos, Marsé o Goytisolo, entre otros, formaba parte de la que algunos han llamado la generación de los *niños de la guerra*[2] y otros prefieren definir como los *júniores*[3]; un grupo de escritores "realistas" que, alimentados de sus propias experiencias vitales y espoleados por la oscuridad y la tristeza de la España gris de la posguerra, apuestan por una literatura dura, descarnada y directa. Un tipo de escritura que le venía como anillo al dedo a un cineasta que —al menos en

---

[1] Los párrafos del cuento original han sido trascritos de la edición de Alianza Editorial. Cuentos completos. Tomo II. Madrid, 1973.

[2] Domènec Font, en *Dos son siempre pareja*, artículo publicado en Carlos F. Heredero (coord.). *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, ed. Cuadernos de la Academia. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid 2001, p. 331.

[3] Torrente Ballester, citado por Santos Zunzunegui (*De cuerpo presente*), en Carlos F. Heredero, *Op. Cit*, p. 109.

Young Sánchez **(Mario Camus, 1963).**

esos momentos iniciales de su carrera— había decidido decantarse por un *postneorrealismo moral* que se desmarcaba de la tradición deformante y paródica, cuyo paradigma se situaba en las recientes obras maestras del dúo Azcona-Berlanga, para sumergirse en un criticismo más realista, más objetivo o —si se prefiere— más *"verdadero"*[4].

Manteniendo el espíritu y las coordenadas estéticas del relato original de Aldecoa, pero permitiéndose una gran libertad[5] a la hora de adaptar el texto a la escritura cinematográfica, Camus prepara por encargo un guión que ni Luis Lucia, para quien inicialmente estaba pensado, ni Carlos Saura, a quien intentan posteriormente involucrar en la historia, quieren dirigir. En palabras del director aragonés: *"Yo no quiero hacer* Young Sánchez *porque para mí sería como repetir* Los golfos. *Quiero hacer algo distinto, no tan documental sino más imaginativo"*[6]. La fortuna se va a aliar con Mario Camus en lo que en principio parece una desgracia, pues los productores, al ver sin futuro el proyecto, le ofrecen al guionista cobrar su trabajo con los derechos de la novela que ya estaban adquiridos. Este curioso acuerdo le va a

---

[4] Ver Santiago San Miguel: *Posibilidades de un realismo cinematográfico español*, en: *Nuestro Cine*, nº 12, verano de 1962. Ver también Santos Zunzunegui, artículo citado, p. 107.

[5] Libertad que curiosamente recuerda —vistas las obras desde la perspectiva actual— la que mantuvo Miguel Picazo en la adaptación de la que resultaría la película más paradigmática del periodo que estudia este libro, pues el director se permite en *La tía Tula* (1964) una transposición de la literatura *unamuniana* tan libérrima como enriquecedora.

[6] Oscar de Julián. *De Salamanca a ninguna parte. Diálogos sobre le nuevo cine español*, ed. Junta de Castilla y León, Salamanca, 2002, p. 55.

permitir a Camus volver a tomar contacto con Ignacio F. Iquino, quien ya le había producido *Los farsantes* y quien ve una oportunidad en la oferta del director. De nuevo la paradoja que se repetirá en diversas ocasiones: son los productores veteranos, los artífices del *"cine de muñequitas pintadas"*[7], tan denostado por los nuevos autores, los que permitirán a éstos desarrollar sus ideas y fabricar un cine que hable de la realidad cotidiana desde una veta profundamente realista.

Así, en las precarias condiciones que le ofrecía la productora catalana de Iquino, Camus se dispone a poner en imágenes —en sólo dieciocho días de rodaje— la triste historia de ese aspirante a campeón de boxeo que vende su dignidad a un perverso cazatalentos en un gimnasio suburbial impregnado de olor a moho, naftalina y linimento: *"Para hacer* Young Sánchez *firmé un contrato en el que se especificaba que si gastaba más de 8.500 metros de material, lo pagaba yo. Tenía que rodar un plano y preguntar al cámara cuánto habíamos gastado, y cortar antes, y no decir acción, para decir motor en el momento justo..."*[8]. Cine auténticamente *mesetario* (a pesar de filmarse la mayoría del metraje en Barcelona y con financiación de IFISA), no sólo por la sordidez y el realismo de la historia, sino también por la estética documental a la que estaba abocado el director, tanto por sus planteamientos estéticos como por el reducido presupuesto. Aunque de nuevo Camus sabe sacar partido a la comprometida situación. Gracias a la colaboración del espléndido operador Víctor Monreal y del decorador Andrés Vallvé, el director convierte la iluminación y la ambientación en el auténtico clima moral que necesitaba la película para traducir visualmente con pulcritud y coherencia ese tono directo, minucioso y descriptivo que destilaba la literatura de Aldecoa.

Desde los primeros fotogramas, totalmente documentales, rodados cámara en mano en el metro de Barcelona, el espectador de *Young Sánchez* se sumerge en un clima de marginalidad y de viaje premonitorio hacia el fracaso del joven protagonista que caerá en las garras de la corrupción perdiendo su ingenuidad y aceptando su nuevo rol en el submundo del desarraigo y la soledad. Porque, como antes he señalado, la adaptación que realiza Camus del relato de Aldecoa, pese a mantener la fidelidad a la atmósfera del texto original, a sus personajes y a casi todas las situaciones, es suficientemente libre como para utilizar la trama argumental como trampolín moral para construir una nueva historia, con toda seguridad más brutal y desgarrada que la ideada inicialmente por el escritor.

Así, mientras Aldecoa narra la íntima trayectoria del joven boxeador que, a la espera de su primer combate profesional, siente la responsabilidad de no defraudar a su familia, ni a su barrio, ni a sus amistades, al tiempo que se va convirtiendo en un pequeño héroe del barrio, Camus aprovechará el abierto final del cuento para —mediante un lenguaje elíp-

[7] Miguel Picazo, en el documental *De Salamanca a ninguna parte* (Chema de la Peña, 2002).
[8] Mario Camus, *idem*. En este caso recogido también en Oscar de Julián, *Op. Cit*., p. 57.

tico, muy visual y lleno de dobles sentidos— continuar la crónica vital de Paco Sánchez, a partir de ese primer combate profesional *("en el que se boxea ya sin camiseta",* como señala un personaje del lúgubre gimnasio). Una historia de traiciones, de corrupción, de combates amañados, de desclasamiento, de enfrentamientos fraternales... Un camino directo hacia la perdición, que concluirá en un final desgarrador, con el distanciamiento de los suyos, con la pelea con Paulino, su antiguo y honesto entrenador, de noche, en la plaza iluminada de manera expresionista, a la puerta de la taberna, con el protagonista atrapado en sus propias contradicciones, renegando de su pasado y de sus principios, asumiendo con claridad su nueva postura frente al destino que le ha deparado su ambición (y también, ¿por qué no?, la ambición de los que le rodean; la desmesurada esperanza de los que habían puesto su fe en el triunfo de su héroe): *"No vuelvo con vosotros. Yo quiero prosperar, salir de este barrio, ser alguien. Vosotros sois incapaces de darme lo que quiero. El otro me explota, de acuerdo, pero me da algo a cambio, y yo me largo con él"*[9].

A pesar de su pesimismo (concentrado en el terrible e irónico grito final que sus compañeros lanzan al protagonista: *¡Campeón*!), Camus mantiene la ingenuidad de los personajes de Aldecoa. No olvida presentar en varios momentos de la acción la solidaridad del boxeador que va a triunfar con sus compañeros de gimnasio: tras la pelea en el inhóspito descampado, baja al mar a mojar su pañuelo y ayudar al herido; después se ofrece como "segundo" en el combate de su compañero. Pero al mismo tiempo humaniza e imprime cotidianidad a las situaciones que ya se encontraban en la novela: aprovecha la presencia de la madre enferma y cansada para profundizar con mayor ahínco en la ternura del protagonista y en la del padre, obsesivo lector del *Marca*, que busca con avidez alguna reseña sobre la hazaña del hijo.

De la misma forma que he señalado que el final abierto del cuento se convierte en el film en una moraleja social que le da tono de fábula, quizá convendría destacar que el texto del Aldecoa despierta el lector sentidos insospechados en una narración literaria: *"La tarde estaba pesada y tormentosa, Llegaban del campo aromas cereales. Olían las cloacas. Olía a humos de locomotoras. La gente que callejeaba olía un poco a sudor, un poco a ropas que han tomado el soso olor de la cal en armarios enjalbegados y sombríos como despensas; olía a campesino puesto de domingo en la ciudad*". Pese a contar casi otra historia, pese a que el texto original casi es sólo una percha en la que colgar una trama más amarga y personal, Camus acepta el reto de la literatura de Aldecoa y apuesta también por la fisicidad cinematográfica de los sentidos. Julián Mateos —en uno de los más interesantes papeles de su vida— aparece reconcentrado, enjuto y atento, casi aspirando los olores del ambiente que le rodea; las escenas documentales de la calle, del metro y de la fábrica parecen iluminadas de manera que describen las comple-

[9] Transcripción de la copia disponible en VHS (emisión TVE 2)

jas fragancias de esa humanidad sombría y gris. Los tonos fotográficos traducen casi con exageración los olores y sabores de esa marginalidad de humilde suburbio endomingado en la que se desarrolla la historia de Paco "Young" Sánchez.

Pero además la película de Camus, que va a obtener diversos premios en el festival de cine de Buenos Aires[10], sin que logre ningún buen resultado comercial en sus estrenos en Madrid y Barcelona, nos aporta otro elemento que en mi opinión hay que tener muy en cuenta. *Young Sánchez* no se queda sólo en la anécdota de ese boxeador fracasado como deportista y como persona, o en la denuncia crítica de un ambiente opresor en una sociedad malsana. Hay una determinante opción sobre la libertad individual, que volverá a estar presente en otras muchas películas de Camus y que enriquece mucho la historia. Como el mismo director señala: "*La película cuenta las peripecias del protagonista que escoge un camino tristísimo. El camino de la esclavitud casi. Pero lo escoge y esto es lo positivo. Esto es lo que yo quiero que se entienda: es importante el hombre que toma conciencia de su realidad, que se da cuenta de su situación*" [11].

[10] Galardón a la mejor película de habla hispana; premio a la mejor interpretación masculina para Julián Mateos; y premio al mejor argumento.

[11] Declaraciones del director a Juan Carlos Frugone, en *Mario Camus, oficio de gente humilde*, Ed. Seminci, Valladolid 1984, p. 61.

LLEGAR A MÁS (Jesús Fernández Santos, 1964)

Retrato de un tiempo angosto y sombrío

Ángel Fernández-Santos

Hay algo que no tiene fácil explicación, si es que tiene alguna, en el hecho de que *Llegar a más*, primer largometraje del novelista Jesús Fernández Santos (Madrid, 1929-1988) —autor de novelas como *Los Bravos, Extramuros, Cabeza rapada, El hombre de los santos, En la hoguera, El libro de la memoria de las cosas*— fuese también el último. La película aguardaba producción desde varios años antes y logró hacerse, con mínimo presupuesto, en el año 1963.

Confesó Fernández Santos un par de veces, y de pasada, a lo largo de dos décadas largas, que, pese a no haber vuelto a realizar otro largometraje, mantenía intacta su pasión por el cine, lo que no concuerda con su apartamiento de él, ya que hay constancia de que pudo realizar otros films de ficción. Llegaron, en efecto, a él varias invitaciones —probablemente vagas, pero fiables, pues fueron hechas por gente solvente— a que se pusiese en ello, pero todo indica que él esquivó las propuestas y calmó su amor a filmar haciendo mediometrajes documentales para la televisión, entre ellos aquel célebre *Goya* que dio la vuelta al mundo y le proporcionó una notoriedad que Fernández Santos pudo haber aprovechado, y no lo hizo, para desarrollar, con presupuestos menos pobres que el de *Llegar a más*, los bocetos de películas de ficción que mantenía dormidos.

Lo habitual era que Fernández Santos explicase su rechazo a hacer cine con alguna alusión a la sensación de cansancio que le causó su larga busca de una salida para *Llegar a más*. Lo más explícito que llegó a decir públicamente lo vertió en una entrevista al semanario *El Socialista* del 29 de julio de 1982: *"Mi entrada en la Escuela de Cine fue absolutamente vocacional. A mí el cine me gustaba mucho. Lo que ocurre es que tardé cinco años en organizar mi primera película y por entonces ya tenía publicados tres libros, y tras este esfuerzo no quedé muy satisfecho de los resultados, por lo que me dije que no valía la pena perder el tiempo en algo que no me llenaba plenamente. De ahí que mi actividad cinematográfica quedase reducida al documental. Hoy pienso que esta decisión fue acertada, pero entonces no estaba muy seguro, porque el cine me atrae mucho, hoy más que antes"*.

Rodaje de *Llegar a más* (Jesús Fernández Santos, 1964).

Parece así evidente que su pasión por filmar ficciones persistía e incluso se había acentuado. De ahí esa aludida vertiente no fácilmente explicable de su rechazo a hacerlo de nuevo. Y este rechazo se hace aún más incongruente cuando en otras ocasiones se contradice y se manifiesta satisfecho de lo que consiguió en *Llegar a más*. *"La película me quedó bien, pero siento como si rindiera más como escritor que como director de cine"*, dijo a José Julio Perlado en 1967. Y ésta era, soy testigo, su manera habitual de zanjar el asunto: *"La película salió bien, pero me cansa con sólo recordarlo"*.

Hoy, cuarenta años después de hecha, *Llegar a más* sigue, entre altibajos, viva y da la razón a su escritor y director cuando, bajo su rechazo, intuía "que le había quedado bien". Algo late y permanece en esta primera y última película de ficción de Jesús Fernández Santos: el retrato —ancho y nítido— de un tiempo angosto y sombrío, al que supo dar luz cinematográfica dotada de distinción, proponer en ella un apunte de estilo que hoy —iluminado por la renuncia de su dueño a pulirlo y desarrollarlo— adquiere el sabor decepcionante de las pasiones inconclusas. Las huellas dactilares del amor al cine de Fernández Santos están impresas con nitidez en el celuloide de *Llegar a más*, en el que se percibe entendimiento del cine, esmero, instinto, buen pulso para dar a la secuencia la profundidad y la velocidad que pide. Con ella se abre y se cierra una vigorosa promesa de inteligencia cinematográfica que, vista desde ahora, tiene inevitables tintes suicidas.

Lo menos convincente de *Llegar a más* procede de los altibajos del reparto, donde el chico protagonista que interpreta Manuel San Francisco es inexpresivo y resulta acartonado y poco convincente, al tiempo que María José Alfonso y Manuel Zarzo le escoltan son solvencia, mientras en el largo reparto de intérpretes teloneros hay de todo, desde la alta precisión de María Luisa Ponte, Félix Dafauce y Adrián Ortega, al poco homogéneo conglomerado de rostros, unos conocidos y otros devorados por el paso del tiempo, que se mueven en el fondo de la pantalla. Pero, a pesar de esta grave arritmia, saltan destellos de verdad desde rincones e instantes de la galería de personajes, una verdad que procede, por un lado, de las poderosas intromisiones de algunos intérpretes naturales y, por otro, de la soltura de la cámara —vivísima, llena de sentido del montaje, realista a la italiana— de Fernández Santos, que logra adentrarse en las grietas y oquedades de la vida cotidiana de la pequeña burguesía madrileña de los años cincuenta, cuando ya asomaban los anzuelos de la trampa desarrollista del fascismo franquista declinante, atrapado por la ideología tecnocrática, y los tipos más despiertos y con menos escrúpulos comenzaban a afilar las garras de los animales trepadores, gentes aplastadas y sin horizontes que empezaban a aprender las leyes de la selva capitalista para escapar de su cerco y *llegar a más*.

El mundo angosto, moralmente sofocante y mísero, en el que vive esta gente queda plasmado con fuerza en su viaje a El Escorial y más tarde en la pintoresca burocracia que canaliza la emigración obrera española a la Europa de entonces. La pelea ante las puertas del tugurio donde el chico protagonista inicia su escalada hacia ninguna parte tiene mucha fuerza y está resuelta en una escena de violencia, dentro y fuera de un coche, de alto voltaje, que nos pone ante un más que notable ejercicio de filmación. Es cine inteligente y elaborado desde el buen oficio, que nos trae una imagen nítida de la trágica encerrona histórica del franquismo. Y, viendo sus cualidades, se echa menos que tan interesante película esté —como ella propone a la vida de las gentes que refleja— fatalmente encerrada en sí misma.

LA TÍA TULA (Miguel Picazo, 1964)

Un alma llena de cuerpo

Juan Miguel Company

1. He pedido prestado a Unamuno, autor de la novela en la que se inspira el film de Picazo, el aserto paradójico que titula este texto. En el original literario, es verdad, dicho aserto se expresa en forma interrogativa y por boca de Ramiro, al tratar de justificar éste ante Tula la progresiva atracción que siente hacia ella:

> *"...¿Es justo que me reproches y estés llenando la casa con tu persona, con el fuego de tus ojos, con el son de tu voz, con el imán de tu cuerpo lleno de alma, pero de un alma llena de cuerpo?"*[1]

Esa corporeizada voluntad, afirmativa de su presencia, es la que Picazo escruta y modula a través, según sus palabras, de *"...la dinámica de aproximación y alejamiento"*, en *"...un transcurrir sin ruptura"*[2] que el plano-secuencia, auténtica matriz visual creadora de sentido, articula en el film. Al comienzo del mismo, Tula (una siempre espléndida Aurora Bautista) tras cerrar, con gesto maternal, el cuello de la gabardina de Ramiro y ver cómo éste sigue el ataúd de su hermana camino del cementerio, se separa de la comitiva que sale del piso, cierra la puerta de cristales del recibidor y se sienta al tiempo que, sobre su imagen, discurre el genérico del film. Ya en este magnífico plano-secuencia están inscritas todas las determinaciones vivenciales y simbólicas del personaje: el infinito dolor de Tula por la muerte de su hermana debe expresarse más allá del duelo oficial y esos *"...ojazos de luto que se le meten a uno en el corazón"*[3] —como dice don Primitivo, su tío sacerdote— deben tan sólo ser ofrecidos al espectador, con toda la sufriente carga de oblatividad narcisista.

---

[1] Unamuno, Miguel de. *La tía Tula*, ed. Espasa Calpe (col. Austral), 8ª edición, Madrid 1964, p. 64.

[2] Declaraciones de Miguel Picazo en el coloquio que sucedió al pase del film en el programa *Versión Española* de la Segunda Cadena de TVE, 25 abril 2003.

[3] *La tía Tula*, Edición. citada, p. 21

***La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964).**

2. Román Gubern ha señalado cómo la adaptación cinematográfica del texto de Unamuno se concentra en el conflicto entre viudo y cuñada, practicando un radical cambio de perspectiva sobre el original literario, donde la sublimadora abnegación de Tula, glosada con fino estilo por el escritor, queda desplazada por la represión y la androfobia, convirtiéndose así el personaje *"...en una víctima del medio, en una reprimida que por ello se convierte a su vez en represora"*[4]. La lectura crítica que Picazo hace de Unamuno no se detiene, empero, en este conflicto y es mérito del cineasta (y sus co-guionistas: Luis Sánchez Enciso, Manuel López Yubero y José Miguel Hernández) el haber sabido contextualizar las acciones de Tula en una asfixiante atmósfera provinciana (Guadalajara) donde las relaciones figura-fondo cobran especial relevancia. Así, por ejemplo, cuando Emilio, aspirante a pretendiente de Tula, siga a ésta por la calle, verá defraudadas sus aspiraciones al ubicarse la arisca mujer entre sus dos amigas, Herminia y Amalia, adentrándose a buen paso por una vía urbana que ostenta, por partida doble, el indicativo de dirección prohibida. Tras un instante de duda —la cámara parece recrearse en su abandono— Emilio hace mutis por el lateral derecho del encuadre.

Beata de círculo parroquial, capaz de dejar a su confesor con la palabra en la boca por exceso de liberalidad —una escena resuelta en un solo plano, tanto o más cruda que la escrita por Unamuno, con un soberbio José María Prada en el papel de Padre Álvarez— Tula se adscribe, ideológica y políticamente, al estamento de los pequeños terratenientes castellanos que fueron predio electoral de Falange durante la República y una de las bases sociales del franquismo tras la victoria del golpe militar en 1939.

---

[4] Gubern, Román. "La tía Tula", en Pérez Perucha, Julio (ed.). *Antología Crítica del Cine Español 1906-1995. Flor en la sombra*, ed. Cátedra/ Filmoteca Española, Madrid 1997, p. 562.

Ejemplar, por lo poco subrayada, es, al respecto, la escena en la que Tula, mientras su acatarrado cuñado toma unos vahos en el dormitorio, atesora en una alcancía las igualas percibidas de manos de los renteros a quienes, caritativa, acaba de obsequiar con los desahuciados vestidos de su difunta hermana, amonestando —de paso— a un aparcero remolón en el pago del impuesto. Los hábitos morales y religiosos del personaje están, pues, en riguroso acuerdo con la clase social a la que pertenece.

3. El *transcurrir sin ruptura* (Picazo *dixit*) del plano-secuencia era, sin duda, el procedimiento fílmico más adecuado para transmitir el agobiante clima diario del hogar de Tula y la confluencia (no siempre acordada) en él de tareas domésticas, escolares y ociosas. El realizador extrae de él una indudable sustancia dramática: cuando la protagonista reciba el impacto de la propuesta matrimonial de Ramiro, su posición subjetiva de asediada quedará subrayada por el propio aherrojamiento al que le somete la cámara, ubicada desde el punto de vista de éste. Otros momentos del film se rigen por los principios del montaje clásico. De esta suerte, al cariñoso roce de la mejilla de Ramiro en la mano de su cuñada sucederá, en perfecta relación causa-efecto, el inserto de las manos de ésta, enérgicamente restregadas con agua y jabón bajo el grifo del lavabo. Picazo recurre también, cuando es necesario, a la puesta en escena de un tiempo narrativamente muerto: la tensa noche de insomnio de Ramiro, que sigue a la desoladora frecuentación de un espacio prostitucional al aire libre y antecede al intento de violación de su cuñada. Sabiamente puntuada, en lo visual, por la luz de una ventana que se apaga en la plaza y, en la banda sonora, por una amalgama de ruidos (coches y motos, ladridos de perros, campanadas del reloj de una iglesia cercana), trasunto perfecto de la madrugada en la pequeña ciudad de provincias, la escena sirve de preludio al climax dramático que le sigue y es una de las más notables del film.

Alma llena de un cuerpo que, a su vez, rechaza otros cuerpos —y el uso gozoso de los mismos— quizá sea la secuencia del baño en el río donde mejor se manifieste el *acorazamiento* simbólico de Tula frente a unas epidermis excesivamente descubiertas para su gusto. El sempiterno luto de esta inmaculada y dolorosa madre se extiende al velo negro que cubre sus piernas y a las impenetrables gafas de sol con las que oculta sus ojos para mejor no ver a su cuñado en bañador. El acercamiento de la cámara al lugar donde chapotean los niños y Ramiro subrayará la histérica inmersión de la prima Juanita entre ellos, que prefiere arrojarse al agua completamente vestida antes que arremangarse, de manera inconveniente, las faldas[5]. Cuando Tula

[5] Más que una adolescente, Juanita es una *niña grande* que juega a los trabalenguas con su sobrino, y niñas grandes son, también, las amigas de Tula del círculo parroquial en su pueril fiesta de despedida de soltera. La censura aligeró considerablemente la secuencia de la primera comunión de Tulita, donde ella y sus compañeros salmodian ñoñas y monjiles jaculatorias piadosas en verso y eliminó por completo otra – montada, en paralelo, con el deambuleo prostitucional de Ramiro— donde Tula y sus amigas reflexionaban, en una suerte de ejercicios espirituales, sobre el valor de la virginidad. Resulta harto significativo este regomello censor ante un discurso que asimilaba la virginidad a la estulticia.

recubra las relativas desnudeces de su prima con la chaqueta de Ramiro, la mirada de éste, entre interrogativa y deseante, preludiará el forzamiento de Juanita como claro objeto sustitutorio de su cuñada.

4. Picazo deja a su protagonista, en el último plano del film, esbozando un gesto de despedida mientras musita para sí el nombre de Ramiro. No es casual que, tras ella, aparezca un desvencijado vagón de tercera arrojado a una vía muerta de la estación, como Tula, en el andén, lo está a su irredenta soledad. Y tampoco lo es que el *travelling* de acompañamiento de la marcha del tren descubra, en primer término, la inequívoca figura de un sacerdote diciendo adiós con la mano. Si el film empezaba con un acorde mortuorio, es literalmente despedido por una figura clerical cuya presencia sirve de corolario a las últimas, fúnebres palabras de Tula a Ramiro: que los niños vengan a ver a su madre el día de los Santos. En 1921, Unamuno cerraba su novela con una invocación de los sobrinos a la Tía (con mayúscula) para que, desde las alturas celestiales, los perdonara, uniera y guiara. Picazo, en cambio, la condena a un destino más prosaico e implacable: la muerte en vida de un sujeto que, en su permanente bipolaridad de víctima y verdugo, siempre será testigo alienado de los actos de su propio yo. Y es que, pese a los ocho cortes de censura, en su lúcida radiografía del nacional-catolicismo franquista, el realizador llevó al límite la contradicción subyacente en la operación política del llamado Nuevo Cine Español y que tan bien supo ver Ángel Fernández-Santos en 1967:

> *"...Patrocinado a medias por la Dirección General de Cinematografía, es decir fomentado y frenado al mismo tiempo por los organismos oficiales, este "nuevo cine" aparece como una tendencia regeneradora provocada desde arriba, al tiempo que se muestra como una tendencia que, precisamente, por ser regeneradora, va contra arriba"*[6].

La Administración favoreció al film con la categoría de Interés Especial, tras los premios que recibiera en el festival de San Sebastián de 1964, lo cual no deja de ser otra unamuniana paradoja. Un crítico de cine católico confesional (José María Pérez Lozano) reprochó a la película su visión *"triste, pequeña, raquítica"* del original literario en el que se inspiraba reprochando a Picazo una *"crueldad crítica innecesaria"* que ignoraba *"algunas de las corrientes intelectuales del cristiano moderno"*[7]; corrientes de moderado progresismo con las que Pérez Lozano comulgaba y que no eran, en modo alguno, dominantes en la España de 1964... ni de la época actual. El discurso ético de *La tía Tula* sigue interpelando con el mismo vigor a los espectadores, cuarenta años después.

---

[6] "Encuesta sobre el Nuevo Cine Español", *Nuestro Cine*, nº 60, p. 17. Madrid, 1967.

[7] José María Pérez Lozano: "*La tía Tula*, de Miguel Picazo", en *Cinestudio*, nº 25- 26, pp. 40- 41. Madrid, septiembre-octubre 1964.

TIEMPO DE AMOR (Julio Diamante, 1964)

Los sufrimientos de la mujer

Manuel Palacio

Tiempo de amor, una película dirigida por Julio Diamante en 1964, tuvo un aceptable éxito de público y de ventas al extranjero, pero, a pesar de su presencia en varios festivales cinematográficos como el de Locarno (Suiza) o el de Valladolid, no consiguió la notoriedad pública que algunas otras películas del Nuevo Cine Español (NCE). El film, ambientado en el Madrid de la época, está articulado sobre la base de tres episodios independientes, vertebrados a partir de otras tantas narraciones que reflejan las cuitas dramáticas de distintas parejas: de unos novios la primera, de requiebros seductores la segunda, de matrimonio con apuros económicos la tercera. Las tres parejas poseen un origen social diverso: empleados en el primer y en el segundo caso, y de universitarios de vida modesta en el tercero, pero todas ellas comparten el desajuste entre sus deseos inmediatos y las condiciones vitales que impiden su satisfacción.

Como corresponde a la militancia antifranquista (comunista) de Julio Diamante, y al hecho de que esa formación política abogaba por propuestas fílmicas de denuncia, pero también realistas y populares, no sorprenden los presupuestos que el mismo director explicitaba en la época de la producción: "*La experiencia de* Tiempo de amor *había sido muy válida para quien, como yo, desea hacer un cine popular y comercial en el buen sentido de la palabra y no productos de catacumba*"[1]. Más recientemente, Julio Diamante ha indicado que *Tiempo de amor* se concibió como una reflexión inicial sobre el amor como esencia de la vida y la dificultad que tiene este sentimiento ancestral para germinar en una atmósfera carente de libertad. En sus palabras: "*El pésimo caldo de cultivo de un tiempo, de un país, para que el amor pueda desarrollarse*"[2].

Pero excusado es decir que, cuarenta años después del estreno de *Tiempo de amor*, la mirada al 'tiempo y el país' en el que se centra la película, obviamente deja muy al margen las ominosas condiciones de la España fran-

[1] Diamante, Julio. *Nuestro Cine*, nº 58, 1967.
[2] Véase: Diamante, Julio. *De la idea al film*, ed. Filmoteca de Andalucía, Córdoba 1998.

Tiempo de amor **(Julio Diamante, 1964).**

quista en la primera mitad de los años sesenta. Y por ello el esqueleto dramático de la película para el espectador contemporáneo trasciende de ese tiempo y se inscribe en parámetros mucho más amplios.

Por supuesto que la película refleja una sociedad gris, alienada, con poco futuro. Una sociedad en la que se viven profundos cambios que el cineasta ejemplariza en la encrucijada entre un pasado con raíces y costumbres de la ancestral España y otra nueva que está naciendo con el 'milagro económico' y con el peso creciente de la ideología del capitalismo. En el film se perciben esas mutaciones no tan sólo por lo evidente que resultan los estereotipos sociales de las profesiones de los protagonistas: opositor-oficinista cuya novia le repasa las lecciones en un bar, la dependienta de unos grandes almacenes o el médico de vocación social, sino por algunos aspectos más sutiles como la decoración de los espacios que se representan; de hecho en el film se pasa del *atrezzo* de la casa de la primera historia, en la que encontramos una fuerte presencia de la iconografía católica, a la de la tercera, en la que las paredes están decoradas con *posters* de actos culturales sobre Machado y de reproducciones de cuadros de Picasso y de otros ilustres pintores.

Pero, sobre todo, *Tiempo de amor* se ve hoy día como un verdadero decálogo de los sufrimientos de la mujer en la sociedad patriarcal, por causas no siempre ajenas a ellas mismas. Las mujeres de la película siempre ceden frente al hombre y consiguen una recompensa muy magra. Parece inevitable remarcar que la coguionista del film fue Elena Sáez de

Diamante, tal como aparece en los créditos, mujer del realizador y de cuya presencia dijo el director andaluz que *"sirvió para dar enriquecer y dar credibilidad a los personajes femeninos"*. De hecho, en *Tiempo de amor* la mirada siempre se centra en la mujer, como si fuera narradora de su propia historia.

La mujer del primer relato, trabajadora en una oficina y novia durante doce años en espera de que su pareja consiga ganar unas oposiciones dignas, está inmersa en un largo trance de silencio, soledad y frustración. En varios momentos de la historia, estruja sus propias manos para tranquilizarse y huir de las turbulencias de su vida. Es decir: la consumación de los deseos sexuales que intuye necesita su novio. La ironía de la película reside en que el sistema de trabajo y oposiciones deja truncada la vida sexual de muchos debido a la imposibilidad de ascender socialmente en la vida. Ilustrativamente se oye decir al novio una vez que ha decidido volver a presentarse a las oposiciones: *"yo no puedo ser un fracasado, soy un hombre como los demás"*. La mujer, para salvar la situación y a su propio novio, decide entregarse. Empero, conoce los riesgos de su decisión y comenta: *"ahora que te he dado todo querrás dejarme, ¿no?"*. El espectador no cree que el pusilánime novio vaya a hacer tal cosa, pero el episodio acaba mientras su mirada se fija en las piernas de otra mujer más joven y más guapa.

La mujer del segundo *sketch* trabaja de dependienta y es tildada de pavisosa por sus compañeras, más atrevidas; lo que no obsta para que en un momento se produzca una situación desagradable en la que una de ellas, llorando, tiene que cortar con la frase *"creéis que porque una vez sea de uno ya todos tenéis derecho"*. La protagonista debe aguantar con estoicismo cuando en el metro un hombre se le junta exageradamente a su cuerpo. En un momento le invitan a una sofisticada fiesta en la que es galanteada por un joven con acento latinoamericano (¿por qué hicieron que Julián Mateos fuese americano?). Se besan *"¿nunca te ha besado nadie?"*, pregunta el galán. Se siente superior a ella por este hecho y por la diferencia social entre ambos; acto seguido el hombre le alecciona sobre el amor y como el hombre se siente más hombre cuando una mujer se le entrega por primera vez. Más tarde intentará forzarla en un descampado. La mujer se escapa, pero además de ultrajada es insultada: *"desgraciada, tu te lo pierdes, te vas a la mierda, muerta de hambre"*. La mujer camina sola entre las vías del tren. Otra mujer sola y angustiada como la del capítulo previo.

La mujer de la tercera parte es ama de casa y, a pesar de que ha estudiado una carrera, no trabaja fuera del hogar. Vive con unos evidentes agobios económicos con su marido médico, que ya hemos dicho que tiene un cierto compromiso social, y con sus tres hijos. El director nos hace ver que el amor aquí no trae ni espera ni acoso sino hijos. En una de las secuencias, la mujer trabaja sin parar en las labores de la casa, el marido fuma un cigarrillo completamente pasivo; *"qué asco"* —anuncia la mujer— *"todo el día de fregona, y yo que era lo mejor del curso"*. Se siente trai-

cionada. En la discusión posterior, ella cuestiona la *"falta de hombría"* de su marido, en este caso económica y no sexual: *"la culpa es de un hombre que no tiene arrestos"*. Ni corto ni perezoso, el médico de vocación social le espeta una bofetada. Él se marcha a socorrer al necesitado y ella se queda de nuevo harta, fregando los platos y planchando. En la última secuencia el médico atiende el parto difícil de una joven gitana, y cuando llega la hora de la minuta su mujer se apiada de la humilde familia y olvida sus deseos de buena vida. Este gesto generoso salva a la mujer del desprecio del espectador y de su marido. El matrimonio se besa, enamorados, en un terreno en el que muchas grúas indican nuevos pisos, nuevas parejas, nuevos amores, premonitorios de una sociedad quizá más igualitaria ¿o no?.

LA CAZA (Carlos Saura, 1965)

Mirada distante, mirada cercana

Santos Zunzunegui

Tercera (y, por mucho tiempo, última) incursión de Saura por las arduas veredas que conducen a la declinación de la idea de "realismo cinematográfico", *La caza* cierra, con su gusto por la "tipicidad" de los personajes y por lo emblemático de un paisaje abrasado por un sol de injusticia, el recorrido iniciado con la asunción, bien patente en *Los golfos* (1959), de buena parte de los estilemas de lo que por aquellos años comenzaba a encuadrarse bajo la etiqueta de "nuevos cines". Recorrido prolongado, a continuación (*Llanto por un bandido*, 1963), mediante la arriesgada apuesta por un cine nacional-popular de corte épico que se miraba (con efectos deformantes) en el espejo viscontiano de *Senso*; apuesta tanto más expuesta si tenemos en cuenta la incapacidad estructural del cine español para hacer suyos y manejar con una mínima soltura los parámetros del cine histórico y que ya había dejado por el camino, pocos años antes, el cadáver cinematográfico de Juan Antonio Bardem, sepultado bajo la sólida losa valle-inclanesca de las *Sonatas* (1959).

Por tanto, fin de trayecto. Pero también, a poco que se reflexione, germen del Saura inmediatamente posterior (el episodio del maniquí; la singular manera de abordar el erotismo bien patente en el personaje adolescente de Carmen) volcado abiertamente hacia una opción de corte *metafórico* a la hora de abordar los avatares de la sociedad española de los años sesenta. Con todo, sería un notable error de apreciación, confundir la opciones creativas de *La caza* con las aplicadas en los films que van a prolongar la filmografía de Saura aduciendo que todas ellas desembocan en un supuesto "hermetismo". De hecho, a la ya citada opción de corte *metafórico-simbólico* que se convertirá en la línea dominante de la colaboración Saura-Querejeta inaugurada con este film, se ve aquí sustituida (sin que, desgraciadamente, sirviera de precedente) por la alternativa que denominaré, para entendernos de inmediato, *metonímica*. Opción en la que priva, en lugar de la convencional sustitución de una figura por otra en función de que ambas compartan determinados rasgos semánticos o figurativos (operación que funda la *metáfora*), la sustitución bien por *contigüidad*, bien explotando la relación (en este caso, implícita) *causa-efecto* que autoriza a

***La caza* (Carlos Saura, 1965).**

ver en una figura otra diferente reemplazada por la que se ofrece ante nuestros ojos.

Porque *La caza* explotará una inusual combinación de ambos efectos retóricos mediante su coagulación en un solo cuerpo fílmico; coagulación concretada en la coherencia con la que la película *compone* un universo clausurado y autosuficiente (a lo que contribuyen el limitado número de personajes, la construcción cerrada del guión, lo desnudo y esencial de los escenarios convocados) que oscila entre una *geología de la historia* ("aquí murió mucha gente y ahora sólo quedan los agujeros. Buen lugar para matar") y una *endoscopia del comportamiento* (la negativa de los personajes a recordar, a hacerse cargo de su pasado; el personaje de Arturo cuyo suicidio planea sobre los amigos).

De esta doble dimensión deriva, justamente, lo trascendental del film, rápidamente convertido en buque insignia de ese Nuevo Cine Español surgido al calor de la tímidas vías abiertas en la política cinematográfica por la gestión de José María García Escudero. A la primera pertenece el tratamiento del paisaje como lugar de sedimentación del pasado, como terreno en el que permanecen las huellas secretas pero indelebles del drama colectivo y en el que las bocas oscuras de las cuevas abiertas durante la guerra se homologan con los negros agujeros donde pulula una "civilización de los conejos" perseguida por los hurones y sometida al riesgo de extinción por los implacables cazadores y la mixomatosis que convierte los cuerpos de los animales en deshechos irreconocibles. Pero también esa

superposición a la que el film se entrega entre el *actor*, el *arquetipo* cinematográfico y el *personaje* concreto y que permite extraer un rendimiento máximo de la meditada confrontación, que se explota a fondo, entre determinados actores del "Viejo Cine Español" bien marcados por poseer una imagen precisa como sucede con los casos de Alfredo Mayo que compone un Paco brutal y directo e Ismael Merlo que da cuerpo a José, un personaje que se debate en el lodo de su mezquindad, y otros popularizados por el teatro o la entonces todavía emergente televisión: José María Prada, como ese Luis alcohólico y servil, lector incansable de una ciencia-ficción de tintes apocalípticos, germanófilo y probable ex-divisionario azul y un joven Emilio Gutiérrez Caba testigo incrédulo de unos hechos de los que se le escapan las determinaciones profundas.

En la segunda dimensión se encuadra la observación cuasi entomológica con la que se recogen los rituales de la preparación (el montaje de las escopetas, la selección de la munición, ese encararse de los fusiles previo a la caza del conejo que, como se sabe era el título inicialmente previsto para el film y que un, por una vez, afortunado gesto censor obligó a cambiar y en el que, mediante un sencillo efecto de montaje se designa el antagonismo entre Paco y José) y ejecución de la cacería (que no puede negar sus deudas con la que se encuentra en *La règle du jeu* de Jean Renoir) y, por supuesto, lo mismo esos hurones de instinto inequívocamente asesino que ese insecto traspasado por un alfiler y clavado sobre el maniquí abandonado; pero sobre todo la morosa descripción de los cuerpos dormidos a la que se entrega la cámara cinematográfica en la escena de la siesta y que acaba igualando, a través de un gesto caligráfico admirable, la geografía de la carne con la del paisaje.

Búsqueda, por tanto, de la "buena distancia", de un equilibrio entre una *mirada distante* de corte antropológico (Saura hablará de su film en términos de un "documental de una situación límite") y una *mirada cercana*, analítica y capaz de interesarse por los aspectos más singulares que individualizan un cuerpo, un lugar. Todo ello filmado en un blanco y negro esencial (prodigiosa fotografía de Luis Cuadrado) que tensa la película conduciéndola hasta caminos en los que la depuración de la imagen sirve de ardiente matriz para el implacable brote de la violencia.

NUEVE CARTAS A BERTA (Basilio Martín Patino, 1965)

Sin remedios, sin facturas...

José Luis Castro de Paz

Producida por Eco Films (Madrid) y Transfisa (Madrid) al amparo de las normas de regulación y protección del cine español puestas en marcha por José María García Escudero y dirigida por uno de los realizadores de más relevante actividad anterior (creación del cine-club universitario de Salamanca, organización de las célebres Conversaciones de 1955...) de entre los que se incorporan a la compleja y a la postre fallida dinámica del "nuevo cine", el film de Martín Patino puede hoy considerarse no sólo una de las cimas de un *movimiento* exiguo en títulos realmente relevantes, sino digna punta de lanza de la filmografía de un cineasta en extremo singular que ha hecho de los límites entre el *territorio* documental y la ficción su privilegiado objeto de reflexión.

La propia y peculiar estructura epistolaria de la película —nueve "capítulos" que se corresponden a otras tantas cartas enviadas por Lorenzo, el estudiante de derecho protagonista (Emilio Gutiérrez Caba), a la joven Berta, hija de españoles exiliados a la que conoció en su breve estancia en Inglaterra y que nosotros oímos, fragmentadas, a través de la voz en *off* del muchacho— que recoge una clásica tradición literaria reforzada todavía por el tono medievalizante de los "cartones" pintados por Alfredo Alcaín para iniciar cada una de los bloques, se contrapone dialécticamente a un trabajo fotográfico en blanco y negro (a las ordenes de Enrique Torán, director de fotografía, encontramos a Fernando Arribas, Teo Escamilla y José Luis Alcaine) en el que la universitaria pero provinciana, inmovilista y grisácea Salamanca de 1965 adquiere un marcado protagonismo "documental", sin ajustarse tampoco el film a tipo alguno de convención narrativa, sino bien al contrario, aproximándose a un testimonio poético y personal, en cierto sentido autobiográfico, sobre dicha realidad[1], todavía transformada, musicalmente ennegrecida, por la excelsa partitura para clavicénvalo de Carmelo Bernaola.

[1] Como señala José Enrique Monterde, *"Nueve cartas a Berta podría inscribirse en aquello que Pasolini denominaría agudamente 'cine de poesía'* (Monterde, J. E. "Nueve cartas a Berta 1965 [1967]" en Pérez Perucha, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid 1997, p. 612).

Nueve cartas a Berta **(Basilio M. Patino, 1965).**

Ese constante juego de contrastes y contraposiciones —a la postre, como veremos, auténtica *figura formal* del film— parte sin duda del que enfrenta a una España vieja, aferrada al pasado, y otra que trata desesperadamente de emerger del silencio, y se manifiesta en complejas espirales (entre la aldea familiar y Salamanca, entre la provincia y Madrid, entre España e Inglaterra, entre el "mudo" y desesperanzado padre falangista y su revista "que nadie lee" y el profesor José Caballeira, padre de la muchacha, afamado ensayista sobre literatura española y reconocido docente en universidades extranjeras...) cuya densa materialización formal hace hoy de *Nueve cartas a Berta* —ensalzada primero y vilipendiada después, en función de los vaivenes críticos e historiográficos sufridos por el Nuevo Cine Español (NCE)— un texto de inexcusable referencia en la historia del cinema hispano.

Así, y si incluso muchos de los conflictos (familiares, religiosos, sexuales, socioculturales) aunque *encarnados* aquí en el muy determinado contexto histórico de la España franquista, permiten vincular estrechamente el film con otros títulos de los "nuevos cines" (y, en particular, de la *Nouvelle Vague* francesa), es la intransferible manera de *ensamblar* textualmente sus materiales visuales y sonoros la que nos lleva a considerar su indiscutible modernidad como algo más que un embrión de las experimentaciones llevadas a cabo por su autor en posteriores "documentales" reflexivos tan relevantes como *Canciones para después de una guerra* (1971) o *Caudillo* (1976).

El interés de su complejo montaje, construido a modo de auténtico *collage* en el que Patino recurre a la más variada paleta significante (fotografías, congelación de la imagen, cámara lenta, constantes asincronías, música y voces en *off* que se entrecruzan en ocasiones con las de los personajes que vemos, reencuadres, bruscas rupturas de todo tipo) va mucho más allá de la simple novedad o el coyuntural "distanciamiento" para lograr, en ocasiones de manera en verdad extraordinaria, sutilísimos cambios de nivel o fértiles *ensamblamientos* entre el esquivo mundo diegético y la siempre latente presencia de lo que de *histórico* y doloroso tiene la materia "real" situada ante la cámara.

Esa en cierta forma precedente ciudad-símbolo de la *Calle Mayor* bardemiana —que, como anotó Victor Hugo hablando de Zola, aspiraba nada menos que a la reconstrucción de un mundo (la España de los 50) a partir de un diente o una uña (los paseos por la calle mayor de una provincia perdida)[2]—, sujeta y contenida en/a una narración férrea, salta ahora por los aires, fragmentada y rota, haciendo brotar, incluso por debajo del testimonio o la *confesión* personal que la película pueda contener, las heridas bélicas que se esconden entre los rostros y las piedras salmantinas.

---

[2] Zunzunegui, Santos. "Los felices sesenta", en Castro de Paz, J.L.-Pérez Perucha, J.- Zunzunegui, S. *La nueva memoria. Historia(s) del cine español.* Vía Láctea, A Coruña en prensa.

Un solo ejemplo (y un solo plano), si bien excepcional, bastará para explicar lo que decimos. Mediada la segunda *carta* ("Rosario en familia"), y mientras la voz de Lorenzo nos habla con distancia y cariño de su padre, de su desesperanza, de su fracasada vocación de escritor y su oscura vida de bancario sin ilusiones, un montaje de fotografías del personaje (Antonio Casas) da paso a la presencia de éste en el acto que los alféreces provisionales celebran en la Plaza Mayor. Partiendo de un primer plano oblicuo de su rostro, la cámara gira lentamente —trazando un movimiento de 360º— hasta retornar finalmente a él. En ese *trayecto* —rodado realmente en dicho acto, pese a las dificultades de todo tipo que se le presentaban[3]— el encuadre *salta* literalmente de la diégesis para aferrarse a unos rostros que, por el azar del momento y el movimiento, entran y salen al modo, diríamos, de los primitivos obreros de Lumière. Pese a que la voz de Gutiérrez Caba nos ancla todavía de algún modo en el *relato*, es tal el peso real, el pasado brutal, al que esas imágenes nos enfrentan que ese real-fotográfico, aun conviviendo con el padre del protagonista, acaba por eclipsarlo momentánea pero absolutamente. Y si, como señaló Román Gubern[4], la toma bien puede ser deudora en origen de aquel pasaje de *À bout de souffle* (1959) en que Jean Paul Belmondo se integraba en la multitud que acudía a los Campos Elíseos con motivo de la llegada de Eisenhower a París, aquí Patino da un nuevo sentido discursivo al "original" godardiano al conjugar y entrelazar ficción y realidad, personaje y persona, pero también pasado y presente, de *forma* tan pregnante como (aunque de manera en todo diversa a) los célebres *travellings* "históricos" de ciertos films de Theo Angelopoulos.

Concha de plata en el Festival de San Sebastián de 1966 y estrenada al año siguiendo con inesperado éxito de público (84 días en cartel en su estreno madrileño), el tono pesimista de su final —el muchacho se resigna a la triste *paz* provinciana— criticado en su día por políticamente ambiguo (¿) resulta sin embargo plenamente coherente con su desalentador transcurrir y lo que perdura, como señalara en su día Ricardo Muñoz Suay (ayudante de dirección del film), es su particularísima capacidad para fundir ficción y realidad "sin remedios, sin fracturas".

---

[3] "*El plano de la Plaza Mayor fue una cabezonería. Todos decían que no era posible... y me empeñé en hacerlo. Quique Torán, o quizá fuera Fernando Arribas quien llevaba la cámara en aquel momento, hizo un trabajo espléndido... Se trataba de meternos allí, con una 'Arriflex', y conseguir que no se dieran cuenta de nuestra presencia... Era un plano en el que, o llenabas la plaza de extras o no había dios que hiciera eso... Y no hay extras en el mundo que tengan las caras de aquellos ex combatientes..., esa verdad humana*" (Pérez Millán, Juan Antonio. *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, 47 Semana Internacional de Cine, Valladolid 2002, p. 90). Sobre los problemas de dicho plano con la censura, véase Pérez Millán, J. A., *Op. Cit.*

[4] Gubern, R. *1936-1939: La Guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid 1986.

LA BUSCA (Angelino Fons, 1966)

Referentes literarios y ensayismo histórico

Carmen Peña

De Baroja dijo Ortega que había sido el autor predilecto de los *"jóvenes que viven en perpetua y tácita irritación contra la atmósfera circundante"*. Y tales palabras convienen a la actitud con la que en 1966 un grupo de intelectuales de izquierda, cuya vocación oscilaba entre la literatura y el cine —además de Flora Prieto, Angelino Fons (poeta y coguionista de *La caza*), Nino Quevedo (novelista y productor de *La tía Tula*) y Juan Cesarabea (autor de un relato que acababa de ser premiado en la revista *Triunfo*)—, se plantean la recreación fílmica de *La busca*, novela que abre la trilogía barojiana *La lucha por la vida* (1904), en la que se describe —por vez primera en la literatura española— el mundo suburbial de la gran ciudad, la miseria de una creciente masa de población que en el Madrid de 1900 vive —entre escombros, basura y desperdicios— *"a la busca"* de un modo de subsistencia.

El lugar de Baroja en la cultura española de posguera fue complejo y controvertido. Manipulado como precursor del fascismo, denigrado por el catolicismo integrista —que alerta contra *"el hombre malo de Iztea"*, contra *"el impío Don Pío"*— tuvo, sin embargo, fieles lectores y un elevado prestigio en los ámbitos liberales. Su influencia se dejó sentir en los novelistas del medio siglo y fue un claro referente intelectual y moral en la cultura de la disidencia de los años cincuenta (recordemos que, con motivo de la muerte del escritor en 1956, *Cinema Universitario* le dedicó el editorial de su número 4, titulándolo *"Pío Baroja, padre nuestro"*). Pero es en los años sesenta cuando las figuras mayores de la "generación del 98", y con ellas Baroja, van a ser objeto de una importante revisión crítica, impulsada por las nuevas corrientes de la historiografía española de orientación marxista (los trabajos de Tuñón de Lara, Pérez de la Dehesa, Blanco Aguinaga...) que cuestionan falsos mitos sobre el "problema de España", descubren el radicalismo militante juvenil de estos escritores, juzgan sus insuficiencias y sitúan su obra a la luz de la llamada crisis de fin de siglo. En este contexto ideológico, en el que, como apunta José-Carlos Mainer, *"tendía a verse la literatura finisecular como la respuesta a una vasta crisis nacional"*[1] y en el que se buscan puntos de referencia en el pasado pero sin renunciar a una mira-

***La busca* (Angelino Fons, 1966).**

da crítica y dialéctica con el presente pienso que es importante situar la película de Angelino Fons, *La busca*, una de las obras más valiosas y sugerentes —todavía hoy— del Nuevo Cine Español (NCE).

La película se presenta al espectador, ya en los títulos de crédito, como una "versión cinematográfica libre" de la novela barojiana (aunque los carteles publicitarios del film concedían un lugar muy destacado al nombre del escritor) y en la revista *Nuestro Cine* (núm. 55, 1966) se habló largamente de las premisas estéticas e ideológicas que —en el marco de los debates sobre el "realismo crítico"— motivaron cambios, supresiones y adiciones en relación al texto de partida. Allí, uno de los guionistas del film, Juan Cesarabea, expresaba con claridad —y en sintonía con la postura creativa de los "nuevos cines"— la idea de que el acercamiento a la literatura debía entenderse como estímulo para la creación de un discurso cinematográfico y autoral propio. Y allí apuntaba también la actitud nada reverente que habían mantenido hacia ciertos aspectos del discurso barojiano: *"en el guión* —señalaba— se *introdujeron ciertas correcciones ideológicas absolutamente indispensables para la mentalidad del espectador actual. Baroja, como novelista, supo ver y denunciar las contradicciones de su época; pero a la hora de resolverlas... el autor de* La busca *deja mucho que desear"*.

También el crítico Jesús García de Dueñas haría un significativo balance de pros y contras al apuntar la presencia de Baroja en el film, no su

[1] "Prólogo general". Pío Baroja, *Obras completas*, 1997.

"espíritu individualista e insolidario", no sus *"ansias pequeñoburguesas de confort"*, ni su *"anarquismo agridulce"*, pero sí *"su mirada atenta y lúcida hacia un cierto sector de nuestra sociedad; sí, por supuesto, ese dramatismo áspero, lleno de desgarro y de crudeza que palpitaba en las páginas de la novela"*[2]. ¿A quién se dirigían estas justificaciones y salvedades? Sin duda, a los lectores izquierdistas más intransigentes que no perdonaban la actitud del escritor hacia el socialismo o su respuesta "pequeño-burguesa" al problema de la lucha de clases.

El deseo de acentuar el significado político hace del film una recreación compleja que no sólo tiene como referente el texto literario sino también, diríamos, el ensayismo histórico. Una de las versiones del guión dividía la película en segmentos separados por cuatro bloques documentales que, en su forma definitiva, se concentraron en un prólogo que sirve de arranque y que sitúa la acción del film en ese contexto "de vasta crisis nacional" al que aludíamos. Mediante un rápido montaje de imágenes comentado por un narrador de voz bronca y dura, que parece querer recuperar el tono de protesta que tantas veces emplearon en la prensa los jóvenes del 98, se sintetizan los temas fundamentales de la crisis de fin de siglo en la coyuntura de la Restauración. Naturalmente, este prólogo —comprensible quizá sólo por los iniciados— tenía un significado de más largo alcance, como advirtió muy bien José Monleón[3].

De hecho, casi todo cuanto se dice en el exordio inicial podía aplicarse metafóricamente a la España de los años sesenta, o mejor, al sentir indignado, y a veces impotente, con el que se expresaron en ocasiones los jóvenes del NCE, sentir que había marcado ya el tono de *Tiempo de silencio*. La frase del film *"parecía que el mundo avanzaba y que sólo nosotros estábamos parados"* recuerda el monólogo final del personaje de Luis Martín Santos, aunque también la expresión más meditativa de este sentimiento en *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965). Explícitamente Angelino Fons establecerá, ya en 1995, una relación entre el mundo en el que ha de abrirse camino Manuel Alcázar, el protagonista de *La busca*, y las condiciones en las que se habrían realizado las primeras obras del NCE: *"Materialmente levantadas* —escribe— *con escombros y entre escombros, ideológicamente rodeadas por la basura moral, intelectual y política que nos circundaba"*[4].

Esto nos lleva a otro aspecto fundamental de esta recreación fílmica, que narrativamente se presenta como un relato intimista sobre un adolescente que "lucha por la vida" en el marco de represión y agresividad del Madrid hambriento de fines de siglo. En este sentido, la película intensifica y concentra un modelo que ya seguía el texto barojiano, como el conjunto de la trilogía: el modelo de la novela de formación, de aprendizaje. Si en el texto literario el trayecto de Manuel sirve de excusa para dibujar

---

[2] *Nuestro Cine,* nº 55. 1966.
[3] "El nuevo cine español en Venecia". *Nuestro Cine*, nº 56. 1966.
[4] AA.VV. *El cine español desde Salamanca* (1955/1995), ed. Junta de Castilla y León, Salamanca 1995.

el fresco de las clases más pobres, una galería de personajes pertenecientes a la burguesía desclasada y al lumpen, al mundo del trabajo y del hampa, en el film esta estructura de "relato abierto" o de "crónica" se focaliza en el joven protagonista, personaje interpretado por el actor Jacques Perrin, algo más mayor, enamoradizo, inocente y marcado por la curiosidad sexual.

Aunque también Baroja en *Camino de perfección*, como Azorín en *La voluntad*, narraban el trayecto intimista de unos héroes en crisis existencial que fracasan por un fallo de la voluntad, la película de Fons, con su desesperanzado desenlace —muy distinto del que cierra provisionalmente la novela— enlaza con otros modelos cinematográficos españoles y, sobre todo, europeos de los años sesenta (aunque también podemos pensar, ¿por qué no?, en el éxito del film de Nicholas Ray *Rebelde sin causa*). Pienso en la temática de tantas películas con protagonistas jóvenes, urbanos, de clase baja, que aspiran a una mejora de su posición social, que no son conscientes de la alienación en que viven, que oscilan entre el trabajo precario y la delincuencia, y muy condicionados, además, por las inquietudes sexuales: un cine de contenido crítico, sin moralización final, que alguien denominó acertadamente *"cine de la desesperanza"*[5].

No es posible analizar aquí en detalle la dinámica que sigue la evolución del protagonista de *La busca* hacia su destrucción, pero sí me parece muy acertada la idea de Santos Zunzunegui de que *"toda la narración está subtendida por el deseo insatisfecho de Manuel"*[6]. Y lo podemos entender en un doble sentido: por un lado, hay en el film un nítido vacío de figuras paternas —ausentes o débiles—, y por otro, este vacío lo llenan una galería de figuras femeninas que van puntuando los cambios que sufre el trayecto del protagonista, sometido a los vaivenes de una concepción trágica del erotismo. Cuando Manuel llega a la pensión —que parece un gineceo— donde sirve su madre como criada, sus gestos son los de un mirón curioso e inocente (reprimido por la figura materna). Simbólicamente, la pensión es todavía un lugar maternal y protector del que será expulsado porque, descuidando sus funciones, sale al exterior para acompañar a la bella costurera, Justa, que representa la promesa del amor romántico. Pero esa misma noche toma contacto —todavía como observador— con el aspecto más sórdido del "amor", al ayudar al hombre burgués y poderoso que se arrastra por el suelo tras su bronca con el chulo de una prostituta. Manuel va entonces a trabajar a la zapatería con su tío y sus primos; conoce más de cerca la prostitución y será testigo de cómo Leandro asesina a la joven que había sido su novia (violencia anunciada en el despedazamiento de su botín). Debe buscar nuevo acomodo que le lleva a la tahona de la panadería, pero la muerte de su madre y el descubrimiento de que Justa ha jugado con él y

---

[5] Véase: Fernández, Luis Miguel. "A recreación fílmica: problemas e métodos", *Boletín Galego de Literatura*, 2002.

[6] Zunzunegui, Santos. "*La busca*", en: Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español* (1906-1995), ed. Cátedra/Filmoteca Española, Madrid 1997, pp. 623-625.

prefiere a un pretendiente mejor situado —aparentemente— en la vida, acaban con sus propósitos de llevar una vida de trabajador y lo empujan hacia el mundo de la golfería. Por fin, su encuentro amoroso con Rosa ("*es lo único que he sacado en limpio*", afirma) precede —como ha visto muy bien Santos Zunzunegui— al encuentro con la muerte en la pelea que lo enfrenta a *El Bizco* y lo sume en la destrucción personal y moral.

Esta visión violenta, trágica y culpable del erotismo, que aparecerá después en tantas películas españolas, por no hablar de Buñuel, muestra, por otro lado, las dificultades que el cine español de estos años tendría para incorporar a las mujeres al discurso crítico, más allá de su posición de obstáculos u objetos del deseo. En *La busca*, la prostituta Rosa (Emma Penella), significativamente tocada con un peinado años sesenta que recuerda la "liberación sexual" que sugerían actrices como Brigitte Bardot, es, en principio, un personaje "positivo" en la medida en que satisface el deseo de Manuel, pero no deja de ser una figura inoperante a la que un Manuel aniquilado rechaza con violencia.

Ante *La busca*, queda en la memoria del espectador, sobre todo, la impresión de un espacio de desasosiego que nace de la peculiar ambientación del film, tan alabada ya en su día, y singularmente moderna en su estilizada austeridad que hoy nos parece a la altura de un cierto cine de poesía. Se rechazó la reconstrucción de decorados de época y el "puntillismo histórico" o costumbrista en favor de un espacio más abstracto (Antonioni) e "intemporal", lo que, junto a los acordes de la música de Luis de Pablo, dio pie a que se hablara de un tratamiento clasicista. Los descampados y desmontes pero, sobre todo, las cuevas y ruinas —que pertenecían al antiguo Cuartel del Conde Duque y parecen palacio destruido o iglesia profanada por trato prostibulario— sugieren un auténtico paisaje moral en el que, ahora sí, confluyen la degradante trayectoria de Manuel y, en términos metafóricos, el discurso social sobre España. César Santos Fontenla, vinculando el film con *La caza*, habló de una visión de la realidad *"indignada, enrabietada, colérica"*, como la que se siente ante la imagen final de la película.

La busca es, como hemos visto, un film muy rico en referentes culturales, pues no cabe olvidar los grabados de Ricardo Baroja, que condicionaron la opción por la fotografía en blanco y negro, la pintura social de Gutiérrez Solana, como tampoco la herencia —especialmente manifiesta en la secuencia de la tropa de mendigos que acude a rezar y al reparto de la sábana en La Doctrina— de Galdós, de Baroja y, por supuesto, del Buñuel de *Viridiana*.

FATA MORGANA (Vicente Aranda, 1965)

De Londres a Barcelona

Carlos Losilla

Esta historia pretende explicar lo que sucedió en Londres y acaba narrando algo que pasó en Barcelona.

Lo que sucedió en Londres

Fata Morgana, película realizada en 1965 por Vicente Aranda sobre un guión elaborado por él mismo y Gonzalo Suárez, empieza con unas misteriosas palabras inscritas en la pantalla: "*Advertencia al espectador: Esta fábula tiene lugar después de lo acontecido en Londres*". Al final, otros dos rótulos se suceden. El primero de ellos reza: "*Y entonces...*". Y el segundo: "*... sucedió lo mismo que había acontecido en Londres*". Se cuenta que el local barcelonés donde se estrenó la película, allá por 1966, repartía un cuestionario en el que se pedía a los espectadores que plantearan sus impresiones y dudas acerca de lo que acababan de ver. Por supuesto, la mayoría de ellos se interesó por lo que, presuntamente, había sucedido en Londres.

Sin embargo, el enigma no resulta tan opaco. Miriam, la mujer que vive con Augusto, acaba de regresar de Londres, donde ha vivido la experiencia traumática de la muerte de Jerry, su amante. Y uno de sus sueños, o fantasías, la muestra en un paisaje apocalíptico, bajo la nieve, junto al cadáver de un hombre cuya cabeza aparece cubierta por una especie de máscara horrísona. Lo que sucedió en Londres, pues, podría ser el fin del mundo: al término de la película, un helicóptero sobrevuela la misteriosa ciudad donde transcurre la historia ordenando a los pocos habitantes que aún quedan en ella un pronto desalojo. Gim, la modelo que atraviesa un vasto descampado en compañía de un grupo de muchachos, quizá huyendo de la catástrofe inminente, es a la vez el símbolo de esa decadencia de una civilización: su persona ha sido aniquilada por su imagen, omnipresente en incontables anuncios y vallas publicitarias.

Al principio de la película, unas fotos de Gim en blanco y negro invaden la pantalla y la muestran con una mirada fría y distante, casi como un cadáver. De hecho, luego su imagen se desvanece hasta delinear los contornos

***Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965).**

de una calavera, como al final de *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock, y en inesperado precedente de las máscaras de *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, hasta el punto de que sólo la lógica nos impide hablar de influencia. La catástrofe inminente recuerda a *La vergüenza* (1967), también de Bergman, y los laberintos de la trama, la densidad de un pasado ignoto son herederos directos de *Muriel* (1963), de Alain Resnais. Del mismo modo, el plano que filma el bolso de Gim de espaldas, mientras ella camina por una carretera asfaltada, es idéntico al que Hitchcock dedica a Tippi Hedren al principio de *Marnie, la ladrona* (1963). Mientras tanto, el espíritu de Kafka se pasea por las calles desiertas y los juegos de palabras de Lewis Carroll se despliegan como alas de mariposa en gran parte de los diálogos. Al igual que el propio tejido narrativo de *Fata Morgana*, las referencias se entrecruzan sin tener en cuenta el pasado ni el presente, en retruécanos endiablados que se sumergen en la modernidad como en el *esprit* de un tiempo sin fronteras, donde todos parecían estar inventándolo todo. Cuando el investigador se encuentra con el profesor en el campo de fútbol, no obstante, éste le da las claves para encontrar a Gim: en la parte alta de la ciudad, a la izquierda. La alusión a la *gauche divine* barcelonesa de la época parece evidente. Lo que sucedió en Londres incluía también Carnaby Street, The Beatles, Twiggy y la minifalda, iconos ignotos para la España de la época.

Gim, decíamos, termina la película corriendo junto a unos muchachos. ¿Quiénes son? En una de las primeras escenas, esos mismos chicos arrancan de una valla la imagen de la modelo y se la llevan a una habitación

donde pretenden celebrar una fiesta. Entonces, un extraño bedel impone silencio y anuncia que el profesor va a pronunciar una conferencia. El profesor quiere anunciar el asesinato de Gim como preludio del apocalipsis, pero en su camino se cruza un investigador que busca a la muchacha para salvarla. Entretanto, otra mujer, Miriam, amante de Álvaro, a su vez un amigo de Gim, se erige en improvisada asesina en serie en la ciudad fantasma. La ciudad no tiene nombre, pero se trata de Barcelona. El ambiente de opresión y terror en el que vive es fácilmente identificable con el de cualquier gran ciudad de la España franquista. El profesor se disfraza de ciego y de hombre invisible, como el doctor Mabuse en las películas de Fritz Lang, también metáforas del totalitarismo. Las miradas del grupo de muchachos a la modelo recrean una nítida imagen de la represión sexual de la época. Y el investigador empieza la película corriendo y la termina encerrado: la libertad finalmente encarcelada. *Fata Morgana* puede que sea el estandarte de la Escuela de Barcelona, pero no por ello es sólo una fábula abstracta: de hecho, también nos está hablando de un país concreto en una época determinada.

Lo que pasó en Barcelona

A juzgar por las declaraciones de sus responsables, *Fata Morgana* partió de una idea de Gonzalo Suárez elaborada a medias con Vicente Aranda. Sin embargo, a punto de empezar el rodaje, Aranda recordó su experiencia con Román Gubern en *Brillante provenir* (1964) y decidió que aquel nuevo intento debía tener al frente un solo director. Tras largas discusiones con Suárez, que terminaron en un pintoresco enfrentamiento físico, Aranda se hizo finalmente con las riendas. ¿Quiere esto decir que estamos ante una película de Vicente Aranda? ¿O simplemente frente a una de esas ficciones tan características de Gonzalo Suárez que Aranda se limitó a filmar? ¿Hay algún camino intermedio entre estas dos posibilidades?

El título es también el de un poema de André Breton, pero su dualidad semántica aporta matices mucho más ricos. "Fata Morgana" es la denominación que se da a un determinado tipo de espejismo que suele observarse en el estrecho de Messina y se caracteriza por su condición proteiforme. A su vez, Morgana es una de las protagonistas femeninas de la saga artúrica, hada o bruja según las fuentes, la Némesis del reino de Camelot. La ambigüedad de las apariencias y su influencia en el desarrollo de la ficción son rasgos principales de la obra, literaria o cinematográfica, de Gonzalo Suárez. También es conocida su tendencia a utilizar mitos y leyendas como alimento de su mundo narrativo. No obstante, las innumerables Morganas que pueblan la filmografía de Aranda, mujeres fuertes y agresivas capaces de aniquilar cualquier iniciativa del macho, generan también universos de estilizada ficción en los límites del relato arquetípico. Como Rocabruno y Ditirambo, o como Victoria Abril y Maribel Verdú en *Amantes* (1991), la

extraña hidra de dos cabezas que formaron Suárez y Aranda a propósito de *Fata Morgana* es un solo animal mitológico.

Por otra parte, el prólogo anterior a los títulos de crédito está concebido como un manifiesto estético del ideario de la Escuela de Barcelona (EB): los cómics, la publicidad, la sofisticación de las nuevas formas de comunicación neocapitalistas como caballos de batalla de una modernidad benjaminiana enfrentada al machadismo regeneracionista del Nuevo Cine Español (NCE). En breve, Aurora Bautista contra Teresa Gimpera. O la tía Tula contra Gim, esta última a medio camino entre Ana Karina y Brigitte Bardot. Pero los posibles contactos con el Jean-Luc Godard pop de la época se desvanecen en cuanto la intriga, e incluso el tono general de la estética empleada, hacen pensar más en las *Seis mujeres para el asesino* (1964) de Mario Bava que en *Pierrot le fou* (1965), no tanto en la serie B americana como en el cine de género europeo. Y la descendencia de una película como ésta, en fin, no parece adecuado buscarla en José Luis Guerín, sino en Jesús Franco.

Como en cualquier trabajo posterior de Suárez, la ficción se desentiende de sus dos creadores y se hace independiente. Como en una de las adaptaciones literarias/mutantes de Aranda, el director virtual se agazapa tras los pliegues del relato. De hecho, el autor de *Fata Morgana*, aun sin saberlo, podría ser Elías Querejeta, en quien sin duda pensaban Suárez y Aranda al planear la película: no en vano fue el productor a quien recurrieron primero, dado que ya había comprado los derechos de *De cuerpo presente*, otro invento de Suárez que acabó dirigiendo Antonio Eceiza en el mismo 1965. Sólo dos años después, el propio Querejeta produjo *Peppermint Frappé*, de Carlos Saura, en la que dos mujeres, como Gim y Miriam, representan las dos caras de una misma moneda, todo ello en una narración ya absolutamente desprovista del austero realismo característico del NCE. En el fondo, *Fata Morgana* tiene más que ver con esta película que con *Noche de vino tinto*, realizada en el mismo año por José María Nunes. Al fin y al cabo, la denominación de origen "Escuela de Barcelona" aún no existía: se creó en 1966, al parecer durante una reunión en casa de Jacinto Esteva a la que, curiosamente, no acudieron ni Vicente Aranda ni Gonzalo Suárez.

NOCHE DE VINO TINTO (José María Nunes, 1966)

Crónica nocturna

Núria Vidal

Hay cosas que no deberían repetirse: lugares a los que nunca habría que volver, libros que no deberían releerse y películas que jamás habría que revisar porque el tiempo es implacable con ellas. Es cierto que con otras no, y así como hay lugares que siguen manteniendo su encanto, libros que se crecen con el paso de los años y películas que engrandecen al desligarlas de su contexto inmediato, hay otras, en cambio que sufren este proceso de una forma destructora.

Esta reflexión viene a cuento a raíz de volver a ver *Noche de vino tinto*, de José María Nunes. Cuando me propusieron escribir sobre el film de Nunes, uno de los títulos fundacionales de la Escuela de Barcelona (EB), acepté inmediatamente. Tenía un buen recuerdo de la película y de lo que había significado en su momento dentro del cine español y aunque sabía que me iba a encontrar con algo muy diferente, no podía imaginar que la sorpresa fuera tan grande.

Recuerdo que se estrenó en el cine Publi en marzo de 1967. Fue la primera película del primer cine de Arte y Ensayo de España. Solo por eso ya merecía estar en la memoria de todos. Pero además fue una película que conmocionó en cierto modo a los que la vieron entonces. Tenía algo distinto, algo nuevo. Era un experimento que no hablaba de las cosas de cada día, sino de aquello que ocurría en la cabeza de dos personas que de alguna manera querían representar una generación entera: la de los hijos de los que ganaron o perdieron la guerra civil, la de aquellos jóvenes que estaban dispuestos a cambiar el mundo sin saber que el mundo nunca cambia, simplemente se acomoda a los nuevos deseos o impulsos de las generaciones sucesivas.

Las proyecciones nocturnas en el Publi —sólo se pasaba en sesión de noche— estaban siempre acompañadas de una presentación y discusión con José María Nunes, que de forma militante y voluntariosa defendía su criatura ante un público casi siempre entregado. Porque no era hora de criticar, ni nadie tenía ganas de hacerlo. Había que hacer piña detrás de ésta y otras películas que representaban lo más nuevo frente al cine de cartón piedra de toda la vida.

Noche de vino tinto **(José María Nunes, 1966).**

Y ahí es donde empieza el auténtico problema de *Noche de vino tinto*. Entonces y ahora. Porque lo mismo que sucedía en 1967, sucede sistemáticamente con aquellas películas (y solo quiero hablar de cine) que pasan por ser lo más moderno del mundo, lo más experimental, lo más rompedor, para demostrar al cabo de pocos años que toda su modernidad se ha quedado reducida a nada en cuanto pasa el primer impacto visual o emocional. Hay que ser muy buen director para superar el juicio de la historia con este tipo de cine tan sujeto a una estética y unos comportamientos ligados a un tiempo determinado. El cine clásico nunca pasa de moda, las modernidades acaban siendo antiguallas en cuanto el tiempo se posa sobre ellas. Y no sólo en el cine español. Nunca he vuelto a ver *Pierrot le fou,* de Godard, por ejemplo. Y creo que no lo intentaré porque temo que me suceda algo parecido a lo que he sentido viendo el film de Nunes.

El viaje poético de esta pareja perdida en la noche barcelonesa de un invierno gris y lúgubre, como era gris y lúgubre la ciudad y el país entero, parecía en su momento el colmo de la novedad con sus diálogos intelectuales, sus paseos nocturnos por los lugares más sórdidos o los centros de moda de una ciudad que vivía la noche de una forma que parecía transgresora y que en realidad se revela de una profunda inocencia. Esa es otra de las desilusiones de este film. Comprobar que el punto más alto de la transgresión es beber vino tinto en tascas de mala muerte, como si se tratara de un ritual religioso, produce cierto rubor, sabiendo como sabemos que ya entonces la droga era un elemento fundamental de la noche barce-

lonesa y sabiendo, como sabemos, que había lugares mucho más peligrosos que ese *meublé* donde el Chico y la Chica se refugian en una historia del pasado.

El Chico y la Chica, El y Ella. No tienen nombre estos personajes anónimos que se cruzan en la noche. El Chico (Enrique Irazoqui), decepcionado por un desengaño amoroso; Ella, (Serena Vergano) decepcionada por lo que cree un abandono; La Chica (Annie Settimo) un recuerdo borroso en el pasado, Él (Rafael Arcos) una historia acabada por un estúpido accidente. En la noche del presente, Ella y El Chico buscan en el vino un refugio y un espacio para compartir su común desgracia. En la noche del pasado, Ella y Él viven su convencional historia de amor mientras El Chico y La Chica pasean su relación por los bares de la ciudad. En la noche del presente, ninguno de los dos será capaz de enfrentarse al futuro. El Chico acabará solo, vomitando su malestar en una esquina; Ella volverá a su ciudad de provincias a vivir la vida que le han impuesto.

Esta doble historia de amor y desengaño, de intento de relación no sexual, de descubrimiento de una ciudad, podría seguir siendo válida a pesar de todo: en el fondo no es más que la vieja historia de "chico encuentra chica, chico pierde chica". El problema es que Nunes tenía que ser innovador por fuerza. No podía contar las cosas como en un film "convencional" y eso, que fue su principal atractivo en la época, es lo que pierde al film al cabo de los años. Los imposibles diálogos de los personajes, el molesto doblaje de los actores, los largos planos secuencia por unas calles oscuras e irreconocibles, las miradas perdidas sobre la nada, pero sobre todo la banda sonora insoportable, no por la música en si, interpretada por tres de los grupos de moda de entonces, sino por la forma en que se impone sobre la narración, la subraya y la enfatiza con su obsesiva presencia, son los principales causantes del mal envejecimiento de esta película.

Han pasado 35 años, no podemos perderlo de vista y por eso ahora el principal valor que queda de esta *Noche de vino tinto* es el de la crónica (y ni siquiera eso, al ser una historia con vocación poética y abstracta) de una generación que quería ser distinta y se encontraba reflejada en esa pareja de noctámbulos inocentes y trágicos a la vez.

CADA VEZ QUE... (Carles Durán, 1967)

Cada vez que estoy enamorado creo que es para siempre.
Cine pensado en libertad

Núria Bou

Una de las muestras más claras de la facilidad que tuvieron los cineastas de la Escuela de Barcelona (EB) para realizar películas frescas, desinhibidas e ingeniosas es, sin lugar a dudas, *Cada vez que estoy enamorada creo que es para siempre,* la *opera prima* de Carles Durán co-guionizada por Joaquim Jordà.

Producida en 1967 por Filmscontacto, *Cada vez que…* podía presumir, como requerían las realizaciones de la EB[1], de bajo presupuesto (aunque para ello nadie cobrara a no ser que el film tuviera beneficios); y es que la negación de los sistemas industriales tradicionales de producción se convirtió en uno de los puntos clave para reivindicar el talante vanguardista que debían tener estas nuevas creaciones. Siguiendo los postulados del mejor cine moderno europeo, los miembros de la Escuela pusieron los ojos en la *Nouvelle Vague,* en particular, en la obra brillantemente impertinente de Jean-Luc Godard que, alejándose del "*cinéma de qualité*", ofrecía un sinfín de imágenes innovadoras. No es, pues, de extrañar que de los cuatro films que se citan al principio de *Cada vez que…* dos sean de Godard: *À bout de souffle* y *Pierrot le fou* se intercalan entre *Jules et Jim* de Truffaut y *L'avventura* de Antonioni. Con unos claros faros en la modernidad y con recién treinta-dos años cumplidos, Carles Durán se enfrentó a una distinta –y atrevida- forma de hacer cine.

El argumento de *Cada vez que…* transcurre en Barcelona, en el ambiente desenfadado de la moda y la publicidad. Amante de los exteriores de la gran ciudad, Durán reconvierte escenarios como el parque Güell o el aeropuerto del Prat de Llobregat en abiertas pasarelas donde las modelos pasean su *glamour*. En efecto, Serena, una veterana modelo (interpretada por la mismísima Serena Vergano) llega a Barcelona para reencontrarse con Mark, un fotógrafo de revistas de moda, pero confiesa, finalmente, que ha vuelto a la ciudad barcelonesa para reencontrarse con los espacios

[1] En la revista *Nuestro Cine* se publicó el manifiesto de la Escuela de Barcelona a raiz, precisamente, de una entrevista que Joaquim Jordá hizo a Carles Durán a propósito de *Cada vez que…* Ver Joaquim Jordá. "La Escuela de Barcelona a través de Carlos Durán", *Nuestro Cine,* nº 61, 1967.

Cada vez que... **(Carles Durán, 1967).**

encantadores de Gaudí. Así, mientras percibimos la indiferencia que Serena va sintiendo por su compañero, Ana, una joven periodista, y Salva, fotógrafo que trabaja con Mark, se elevan como los auténticos protagonistas de una apasionada historia de amor. Aunque *Blow up,* el antonioniano film sobre un fotógrafo de modas, pudiera parecer un referente ineludible con el cual también dialogar, Carles Durán nada tiene que ver con la desnuda y milimetrada película italiana: *Cada vez que...* es un canto —o una fiesta— a la consecución de escenas autónomas, donde la escritura cinematográfica también varía caprichosamente (sólo empezar la película, pasamos de un brusco montaje alterno del rostro de Ana ante los perfiles aburridos de los pasajeros de un autobús a la escena resuelta en largos planos secuencias de Mark, Salva y Ana conversando mientras viajan en un descapotable).

El uso de la fotografía como elemento de montaje sincopado que define, por ejemplo, el carácter alocado de Ana —en el momento que se imagina de modelo o cuando juega a ser pistolera a través de unas foto fijas que publicitan un *western*— es uno de los recursos a menudo utilizados por el director Carles Durán que había empezado su carrera precisamente como fotógrafo de modas y publicidad. Quizás el montaje fotográfico más brillante del film sea el de la escena que explicita —con sólo unos primeros planos de la piel, de los rostros o de los cuerpos fragmentados de Ana y Salva— que los jóvenes protagonistas hacen el amor. El resultado —un arrebatador *collage* fotográfico que imprime en la pantalla el acto amoroso de la manera más elegante y abstracta posible— recuerda la secuencia de sexo que se encuentra en la película de Alain Resnais *La guerre est finie*. De todas maneras, si bien es cierto que en *Cada vez que…*se reconocen múltiples préstamos godardianos —pensamos en la peluca *a lo* Ana Karina que lleva a veces la protagonista, en el pellizco *a lo* Jean Paul Belmondo que sufre el trasero de Ana o en la presencia de Jordá, con gafas oscuras, leyendo una revista, tal y como se presentaba el mismísimo Godard en *À bout de souffle*— Durán no tenía porque conocer la película de Resnais que en España no se estrenó hasta once años después.

Y es que los autores de la modernidad europea podían contaminarse creativamente entre ellos, pero a veces los recursos expresivos inventados eran fruto de unas mismas condiciones de producción. La censura por una parte, pero también el alto grado de experimentación que requería un cine combativo, punto y aparte de los productos "bien hechos" norteamericanos, encontraba un tipo de soluciones fílmicas que eran lúcidas inversiones del cine clásico de Hollywood. En el caso de la escena fotográfica donde se evidenciaba que los protagonistas mantenían relaciones sexuales (hecho que el venerable Lubitsch siempre hubiera podido negar aún cerrando las puertas de los dormitorios en las narices del espectador), Carles Durán sustituye el fuera de campo por imágenes que forman parte del acto amoroso: acercándose descaradamente a los cuerpos de los amantes, descubre la piel erizada del hombro desnudo de Ana o revela el tem-

blor de los dedos de Salva cuando éstos empiezan a acariciar los largos cabellos de la protagonista. Antes del estreno de la película, Carles Durán declaró que su film quería "*mostrar relaciones sexuales muy sanas*". Nada que ver, pues, con lo que enseñaba el cine de la gran fábrica de sueños. Pero tampoco nada que ver con lo que presentaba el cine de Madrid, preocupado en hacer un trascendente realismo crítico, enraizado más en el neorrealismo italiano que en la *Nouvelle Vague*. Durán, antes de hacer un cine elíptico y metafórico, defendía que los directores de la EdB organizaran la realidad transformándola en lo que desearan que fuera. La famosa frase de Joaquim Jordá "*ya que no podemos hacer Víctor Hugo hacemos Mallarmé*" queda impresa literalmente en la película de Durán en el momento que los amantes se dan su primer beso: ante una página (pantalla) en blanco surgen los rostros protagonistas que avanzan poco a poco por ambos extremos del encuadre vacío hasta que un largo beso ocupa todo el plano. Es evidente que Carles Durán utiliza la fuerza desinhibida y liberada de sus jóvenes personajes para colmar la pantalla blanca de una poderosa *joie de vivre*; una *joie de vivre* arrolladora, imposible de inserirse en la oscura realidad del franquismo.

Por ello, el último plano del film, después de unos largos *travellings* que siguen a los protagonistas por las Ramblas de Barcelona, se congela sobre la acción lúdica de los dos jóvenes tirando unos papeles de propaganda en el aire: formando parte de una imagen que se visualiza manipulable, la alegría de la pareja queda, sin lugar a dudas, afianzada en el lejano universo ficcional. Curiosamente, los folletos lanzados al viento publicitan las grandes ventajas de especular en el negocio inmobiliario, pero, al final, una voz *en off* invita al espectador a invertir también en el cine: "*Venga a visitarnos y le informaremos de cómo ganar dinero comprando terrenos y de cómo perderlo de golpe haciendo una película*". Han pasado treinta y seis años y centenares de accionistas inmobiliarios tienen, sin duda, terrenos en Mallorca y, de momento, contaríamos con los dedos de una mano los que se han arruinado en el cine catalán. Poco se alejó Carles Durán de la realidad cuando su última frase congela, aún, la sonrisa de los que siguen, incansables, en el intento de avivar la llama apasionada, impertinente, de hacer un cine en libertad…

DANTE NO ES ÚNICAMENTE SEVERO

(Jacinto Esteva y Joaquim Jordà, 1967)

Spleen en Barcelona

ÀNGEL QUINTANA

Si poseyéramos como únicos elementos de análisis la secuencia inicial y la secuencia final de *Dante no es únicamente severo* (1967), de Jacinto Esteva y Joaquim Jordà, llegaríamos a la conclusión de que la película participa de una de las características básicas del discurso de la modernidad aplicado al cine: la auto-reflexión, es decir, la forma como se muestran los componentes técnicos que han hecho posible una película con la intención de convertir la imagen en una reflexión sobre sí misma.

En la secuencia inicial de *Dante no es únicamente severo* nos encontramos en el parque de la Devesa de Girona, donde los componentes del equipo técnico y las dos actrices principales —Serena Vergano y Romy— se preparan para la función y matan las horas tomando tónicas y coca-colas en la terraza de un bar al ritmo de los últimos sonidos de la música *beat*. Aparentemente, parece como si los dos directores de la película quisieran, siguiendo la máxima de la época, mostrar los componentes técnicos y el equipo humano que ha hecho posible la película, pero lo que nos muestra la escena —bautizada como prólogo— no es tanto el dispositivo sino la puesta a punto de un juego entre un grupo de cámaras fotográficas y dos rostros en proceso de maquillaje. La cámara cinematográfica aparece como paradigma de una cierta modernidad —recordemos que la sombra de *Blow up* (1966), de Michelangelo Antonioni, se encontraba cerca— y las jóvenes actúan como ejemplo de lo más *fashion,* que por aquellos años tenía su epicentro en Carnaby Street, en el corazón del Soho londinense.

El juego entre la cámara y las actrices no pretende seguir el camino de la autorreflexión. Las cámaras no remiten a la función que el discurso cinematográfico posee como forma de análisis del mundo y las dos protagonistas, en vez de configurarse como actrices, se configuran como modelos. Así, en su prólogo, *Dante no es únicamente severo* no esconde sus cartas. La película, que se convirtió en obra-manifiesto de la Escuela de Barcelona, no tiene como finalidad la de construir una teoría sobre un nuevo cine, ni siquiera la de configurar un determinado estilo, sino la de sentar las bases de una determinada estética *pop* a la española, en la que las imágenes no pueden remitir al mundo sino a la publicidad que nos vende el mundo.

Dante no es únicamente severo **(J. Esteva / J. Jordà, 1967).**

Una publicidad que, siguiendo los razonamientos del *pop art,* es vista como una apuesta estética innovadora, como una forma de discurso en el que el envoltorio es siempre más importante que el contenido.

La escena final de *Dante no es únicamente severo* actúa de forma inversa al prólogo. No asistimos al proceso de maquillaje de la protagonista sino al proceso de desmaquillaje, no partimos de la mostración de la cámara como dispositivo sino al trazado de un camino de depuración que pretende conducir a la abstracción. Mientras el rostro de Serena Vergano pierde su maquillaje y, con él, la actriz se ve despojada de su condición de modelo, la película también pierde progresivamente su condición de obra para acabar dando preponderancia al sujeto observador representado a partir de la imagen depurada de un ojo. Al igual que el ojo de *Un chien andalou* (Buñuel), el ojo de la película va estar a punto de ser diseccionado. Esta vez, no obstante, la disección no se efectúa a la luz de la luna, ni tiene el carácter de una provocación surrealista sino que va a desarrollarse en un quirófano. El ojo no es tachado bruscamente, sino de forma cuidadosa por las manos de un cirujano. La diferencia entre el ojo tachado de *Un chien andalou* y el ojo en la mesa de operaciones de *Dante no es únicamente severo* resulta significativa. Mientras, en el primer caso, se invita al espectador a mirar de otra forma, sesgando las convenciones de su mirada burguesa, en el segundo se somete al ojo a una operación quirúrgica cuyo objetivo no reside en cambiar la mirada sino en perfeccionarla, llevándola más allá del cine narrativo. *Dante no es únicamente severo* no pretende interpelar radicalmente la mirada burguesa, solo quiere corregirla adaptándola a una modernidad con regusto de *pop-art* neoyorkino.

Entre el prólogo y el epílogo de *Dante no es únicamente severo*, Jacinto Esteva y Joaquim Jordà construyen nueve capítulos que funcionan como apuntes de una historia que nunca puede llegar a gestarse. Uno de los hilos conductores de esta singular película reside en la necesidad que sienten los protagonistas —las modelos en el sentido publicitario del término, no en el bressoniano— para poder llegar a construir una historia. Para conseguir sus resultados parten de caminos diferentes. Así, buscan imágenes que revelen posibles historias o historias que revelen múltiples imágenes. Las historias que encuentran acaban mostrando efectos sin causas o simplemente causas sin efectos. En algunos casos son historias que invierten cuentos clásicos —tal como sucede de la versión *sui-generis* de *La cenicienta* que propone la película—, en otros casos tienen como referencia a ilustres creadores de historias literarias como Julio Cortázar o simplemente aparecen como imágenes desligadas que remiten a todo tipo de sueños, incluso a los sueños infantiles donde podía hacerse realidad la figura de un c*omepiedras*. A partir de una serie de posibilidades de historia que nunca pueden desembocar en historias verdaderas, Esteva y Jordà dan una gran relevancia al imperio de la forma. El objetivo de dichas imágenes formales radica en su afán de puesta al día, en su voluntad por

comprender, tal como indicó Baudelaire, que, en el fondo, ser modernos no es más que ser fieles al espíritu de una época.

A pesar de que las historias no resueltas que conforman el núcleo central de *Dante no es únicamente severo* llevan impregnado un cierto tono de *pasado de moda* o de juego estéril de una determinada conyunturalidad cinematográfica, en el corazón de la película se esconden algunas verdades que nos resultan inquietantes a los profanos espectadores que en aquellos años *pop* no éramos más que niños. La verdad que más me intriga reside en el modo como ese cine, surgido del discreto encanto de una determinada burguesía barcelonesa, acaba poniendo en escena uno de los males endémicos de la propia naturaleza burguesa: el tedio. La pareja protagonista —Serena Vergano y Enrique Irazoqui, el Jesús de Pasolini— intentan encontrar posibles historias porque estas son siempre una forma de escapada de ese tiempo que fluye lentamente. La pareja parece abandonada a un extraño *spleen* —también en el sentido otorgado por Baudelaire— que convierte su vida en un lento pasar de las horas, en un pasatiempo soporífero. El tedio se convierte en una especie de estadio de embriaguez del que cuesta poder llegar a salir y que conduce fácilmente a simples juegos estériles.

La imagen símbolo que mejor resume la idea del tedio en *Dante no es únicamente severo* es la que nos muestra la pareja en un piso en construcción, sin paredes y con una vista urbana de Barcelona como decorado. En medio del inmueble cuelga un reloj que avanza a más lentitud de lo normal, sin dejar fluir las horas. El reloj pone de relieve el estado de tedio permanente al que se encuentra condenada la clase burguesa, mientras que las imágenes cinematográficas que fluyen de los absurdos diálogos quieren ser una escapada imposible al tedio, una escapada que conduce, inevitablemente, a trazar un eterno viaje a ninguna parte.

DITIRAMBO (Gonzalo Suárez, 1967)

En la senda de la provocación

José María Latorre

Cuando Gonzalo Suárez se dio a conocer como escritor, hacía tiempo que el paisaje de la literatura española estaba dando señales de cambio: el realismo cultivado en los años cincuenta e inicios de los sesenta por novelistas como Jesús Fernández Santos, Alfonso Grosso, Ramón Carnicer, Daniel Sueiro, el Rafael Sánchez Ferlosio de *El Jarama* o el Juan Goytisolo de *Campos de Níjar* había dado paso a, entre otros, Luis Martín Santos con su *Tiempo de silencio* y al grupo reunido en torno al poeta y editor Carlos Barral antes del *boom* latinoamericano, de Juan Marsé a Juan García Hortelano, quien en *Tormenta de verano* y *Nuevas amistades* incorporó a sus pinturas de los cachorros de la gris burguesía española de los años del desarrollo económico el duro retrato propuesto por el alemán Hermann Scholz en la excelente *Un verano en Manitoba*. Suárez irrumpió en ese paisaje literario con un estilo distinto, independiente de los modelos que, en un registro u otro, seguían imperando en la literatura de este país (quede claro que no estoy hablando de apreciaciones personales).

Cuando Gonzalo Suárez se dio a conocer como cineasta, hacía tiempo, acaso menos, que el paisaje del cine español estaba dando señales de cambio: eran los orígenes del por entonces llamado Nuevo Cine Español (NCE), nacido bajo la tutela de Fraga, al que aportó, en principio, dos cortometrajes —*Ditirambo vela por nosotros* y *El extraño ser nunca visto* (1966)— y el largo *Ditirambo* (1967), que para muchos comentaristas fue la revelación de un buen cineasta, y al que al año siguiente seguiría *El extraño caso del doctor Fausto*, que para otros fue algo así como un prematuro certificado de defunción. A diferencia de lo que se solía hacer en el «nuevo cine» rodado en Madrid, llamado despectivamente "mesetario", en el que abundaban los manifiestos políticos y generacionales soterrados, la descripción de la asfixia vital e intelectual en las provincias, la sordidez ambiental y las adaptaciones de famosas obras literarias realizadas con el empeño de subrayar todo ello, o mostrarlo en clave de parábola (fuese de la mano de Unamuno, de Baroja o de Aldecoa), Suárez trató de hacer de *Ditirambo* tanto un gesto provocativo "por el solo hecho de su existencia" como ofrecer la prueba de que había aprendido bien las lecciones impartidas por la

***Ditirambo* (Gonzalo Suárez, 1967).**

Nouvelle Vague, en especial por Godard, y que podían ser aplicables al momento que atravesaba el cine español. Provocativo, en este caso, significa impertinente. Interesado por Hitchcock, cuya sombra planea sobre algunos de sus relatos y sobre la propia *Ditirambo* (uno de los personajes secundarios lee por la calle un libro de relatos editados con el reclamo de Hitchcock; unas gaviotas se abalanzan sobre el rostro de Ditirambo), Suárez, para su primer largo, no recurrió a los considerados grandes temas sociales y políticos ni quiso hacer pasar la película por lo que no era, sino que se limitó a llevar a cabo con llamativo desparpajo un ejercicio narrativo que empieza como un arquetípico producto de novela o de *film noir* y termina asemejándose a un heredero del cine francés de la época (en los planos rodados en París, Milán y el lago de Como se detecta el aliento de la *Nouvelle Vague*).

Un detective, José Ditirambo (encarnado por Suárez), acepta el encargo de la viuda de un escritor (Yelena Samarina) para que encuentre a una mujer, Ana Carmona (Charo López), y le destroce la vida. El film consiste en la búsqueda de esa mujer y en los conflictos que se originan a partir de allí, los cuales pasan por el enfrentamiento con el matón con quien vive la joven, Jaime Normando (José María Prada), y con los asesinos que trabajan para éste (Dalmás: Ángel Carmona; y Bill: Bill Dykes).

La indagación llevada a cabo por José Ditirambo carece, como es previsible, de interés: a pesar de las apariencias estamos lejos del universo de la novela y del cine negros, por más que en la trama aparezcan detectives,

asesinos, guardaespaldas, mujeres perseguidas, boxeadores, entrenadores, puertos y pisos de lona. El posible atractivo de *Ditirambo* se encuentra en la forma con que todo ello está expuesto: una forma que en su día tuvo la gracia de poder ser vista como la asunción de una estética ajena y que, a la larga, ha quedado como un simple ejemplo para historiadores cinematográficos de ese período.

A *Ditirambo* le ha sucedido lo mismo que a tantos otros libros y películas: salvo honrosas excepciones, pocas obras envejecen tan deprisa como las que nacen con vocación de modernidad (el Cortázar de *Rayuela*, por ejemplo, posee el poder de seguir interesando frente a, pongo por caso, el Cabrera Infante de *Tres tristes tigres*). No obstante, en la escena en que la viuda contrata a José Ditirambo el cineasta introduce unos ácidos apuntes sobre la hipocresía del mundo editorial que todavía hoy resultan oportunos (la mujer se queja con resentimiento de que su marido es considerado un genio ahora que está muerto y no tiene sino palabras amargas contra ese mundillo en el que sólo se puede ser «*honrado o profesional*».

Sin hacer demasiado caso, como Godard, a los *raccords* de imagen (uno de los saltos más llamativos figura en la escena en que José Ditirambo entra en la casa del millonario agonizante y más tarde, al salir de ella perseguido por sus ocupantes, que tratan de arrebatarle la maleta con el dinero), Suárez pasea a su detective con ligereza por un mundo y entre unos personajes que parecen una continua invocación a los modos y figuras de la *Nouvelle Vague*: panorámicas de un rostro a otro durante una de las conversaciones entre Ditirambo y la viuda del escritor; interiores de luces frías, blanquecinas, que hacen pensar en el primer Godard; citas cinéfilas; terrazas sobre las cuales soplan vientos del Malle de *Le feu follet* y del Chabrol de *A double tour*; clubes de *jazz*; interrupciones en la investigación del detective para insertar varios planos que ilustran el relato de Ana Carmona (que pasa por París, Milán y el lago de Como, con intervenciones del modisto Courrèges y del entrenador de fútbol Helenio Herrera, y exhibiciones de modelos al estilo de la época)... *Ditirambo* tiene poco que ver, para bien y para mal, con el cine que entonces se rodaba en España (ni siquiera con el de la llamada Escuela de Barcelona, a pesar de los *flashes* sobre la moda) y eso hace que se vea con cierta simpatía, como se ve o se lee todo lo que se aparta de la corriente dominante, si bien no se puede pasar por alto que hay algunos momentos muy falsos o de llamativa torpeza (entre los cuales destaca el enfrentamiento de Ditirambo y Jaime Normando en la habitación del hotel, tan ridículo que uno se queda con la duda de si Suárez lo rodó en serio o en broma: en cualquiera de los dos casos es poco convincente; a su lado, incluso las peleas callejeras de *La dama de Shanghai* resultan modélicas).

NOCTURNO 29 (Pere Portabella, 1968)

La primera película política del Estado español

Josep Torrell

I

El cortometraje *No contéis con los dedos* supuso los primeros pasos en la realización de Pere Portabella, que era conocido ya por su breve trayectoria como productor progresista de Saura, Ferreri, Buñuel o Jacinto Esteva. *No contéis con los dedos* inauguró la programación de algunas salas especiales. El 17 de noviembre de 1967 se estrenó en Barcelona, en el cine Publi, junto a *El joven Torless* (Der jünge Törless, 1966), de Volker Schlöndorff, y estuvo 53 días en cartel, hasta el 8 de enero de 1968. En Madrid se estrenó el 6 de septiembre de 1968 en el cine Palace, junto con *Lola* (Lola, 1963) de Jacques Demy, y estuvo 67 días en cartel. Cuando se estrenó el cortometraje, ya se estaba rodando el largo.

Antes del estreno, la película se pasó en diversos lugares que pudieran darle renombre. *Nocturno 29* fue proyectada en varios encuentros cinematográficos con anterioridad a su estreno comercial. Se estrenó mundialmente en París el 16 de enero de 1969 en el Studio Parnasse (y luego en el Studio des Acacias), durante las *Journées* de la revista *Positif*. En febrero de 1969 se exhibió en la Semana de Cine de Molins de Rei; en mayo se proyectó una copia no censurada en los Encuentros de Hyères y tenía que participar en la primera edición de la Quincena de realizadores del Festival de Cannes, pero fue retirada en solidaridad con la huelga general de la primavera francesa. En junio se proyectó también en el Festival de Nuovo Cinema en Pesaro[1]. Tras este periplo internacional —nada despreciable para una película de sus características— la película se estrenó en Madrid el 1 de julio de 1969 en el cine Palace y estuvo en cartel durante 23 días. En Barcelona se estrenó en el cine Publi el 8 de septiembre de 1969 y permaneció en exhibición hasta el domingo 21 de septiembre de

[1] Para todas las vicisitudes de la distribución en el extranjero de las películas de Pere Portabella, véase Josep Torrell. "*Cuadecuc* en Norteamérica", en Marcelo Expósito. *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Ed. de la mirada–Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Valencia 2001, pp. 307-317.

Nocturno 29 **(Pere Portabella, 1968).**

1969 (14 días). Durante su explotación comercial tuvo 11.981 espectadores y una recaudación total en taquilla de 507.007 pesetas, entre 1969 y 1972 (siempre, claro está, según los datos oficiales).

En el momento de su estreno mundial en las *Journees* de *Positif*, en París, la película no tuvo prácticamente resonancia en las revistas espe-

cializadas. Ni *Cinéma,* ni *La Revue du cinéma*, ni por supuesto *Cahiers du cinéma* publicaron una línea al respecto. *Positif* publicó un combativo alegato a favor de los criterios de selección de las jornadas, a cargo de uno puntales críticos de la revista, Paul-Louis Thirard, pero sin mencionar ningún nombre[2]. Por su parte, *Cahiers du cinéma* sólo descubrió tardíamente la película en su paso por el Festival de Jeune Cinéma de Hyères.

Esta escasa fortuna crítica tuvo alguna excepción. La revista *Le Nouvel Observateur* tenía por aquel entonces una sección fija, *Les films de la semaine*, en la que se recomendaban películas de salas comerciales o bien películas de cine club o de proyecciones ocasionales (jornadas, ciclos, semanas, etc.). El titular de esta sección era Michel Mardore, quién al tener que hablar de *Nocturno 29* en pocas líneas optó por dar una noticia sucinta sobre Portabella, limitándose a decir sobre la película "*qui est consideré comme le premier film politique espagnol*"[3]. Hasta donde yo sé, ésta es la única referencia escrita a la película en su estreno.

Tampoco hacía falta más. Se quitó la frase cautelar ("*qui es consideré comme*") y, por un quítame allá esas pajas nacionalistas, se suprimió el término "español", quedando como "*la primera película política del estado español*". La frase iba firmada por *Le Nouvel Observateur*, sin ninguna referencia a Michel Mardone, buscando así la identificación inconsciente con Jean-Louis Bory, el crítico oficial de la revista y un crítico de reconocido prestigio, incluso fuera de Francia. Esta frase constituyó la base de toda la promoción de la película.

II

Nocturno 29 era un título político. Veintinueve eran los años transcurridos desde el final de guerra civil hasta el momento en que se rodó la película. Este período se calificaba de "nocturno": veintinueve años de opresión, humillación y silencio. La película contaba con un argumento casi inexistente. "*Partimos de la base de escamotear el argumento, de ir directamente a la temática: al desaparecer este intermediario, la temática queda en el primer plano de lectura* —argumentaba el cineasta– *. Sólo queda una anécdota en segundo plano, para establecer una coherencia a niveles de secuencia*"[4]. Era una película política, pero no tenía nada que ver, por ejemplo, con *El joven Törless*, película que García Escudero dejó pasar precisamente para dar cierta credibilidad a los circuitos de salas especiales. La película era *política* de un modo nuevo. Para transmitir un mensaje distinto, hacían falta medios nuevos. Por citar a Godard, no bastaba con hacer películas políticas, sino que es necesario hacer políticamente las películas.

---

[2] Paul-Louis Thirard. "*Positif*, sa quinzaine, la distribution et la censure", *Positif*, nº 103, marzo 1969, pp. 52-54.

[3] Michel Mardore. "Les films de la semaine", *Le Nouvel Observateur* nº 219, 20-26 enero 1969, p. 45

[4] Augusto Martinez Torres-Vicente Molina Foix. "*Nocturno 29*. Introducción a Pedro Portabella", *Nuestro cine* nº 91, septiembre 1969.

La película no relataba una historia con argumento, más bien eran escenas relacionadas con un matrimonio de la alta burguesía (interpretado por Lucia Bosé y Mario Cabré). No había propiamente una sucesión de secuencias —una desembocando en la otra—, sino que funcionaba por acumulación y a saltos, por atracciones, por secuencias autosuficientes. Esta forma que subvertía las reglas del relato constituía una rareza en el cine mundial del momento (y en el cine español, por supuesto). Sobre la débil red de secuencias formada por la pareja se articulaba otra serie de secuencias independientes, formando el tejido significante de la película. Entre las secuencias *impersonales* de esta película sin historia cabría citar, por ejemplo, el pianista tocando, el hombre que ve el desfile por el televisor, las perreras, el partido de fútbol comentado por irónicas vocalizaciones de Anna Ricci, la secuencia del Círculo Ecuestre, el bar donde los parroquianos se ven a sí mismos en el televisor, etcétera. De las veintinueve secuencias que forman la película[5], unas dieciséis no tienen relación con la pareja, sino con el ambiente de la gran burguesía que sostenía el régimen del general Franco.

La estructura parecía más la de un libro de poesías que la de una película. Eso daba cierto margen de maniobra y permitía además algunos juegos. Así, la interpretación de algunos pasajes podía dar lugar a diversas lecturas. Por ejemplo, la secuencia número 21, empieza con Carlos Santos que interpreta en mangas de camisa; continúa con una panorámica de los Pirineos que acaba en una barca varada en medio del paisaje de alta montaña; y finalmente acaba con un tercer plano, conclusivo, en que las manos del pianista cierran la tapa del teclado. Esto puede ser visto *simbólicamente* como el abandono de los artistas, pero también puede verse más sencillamente como un homenaje a Carles Santos —con su barca en lo más alto—, como sostuvo Joan Brossa en una conversación privada. Dada esta promiscuidad de significados, Portabella tendió siempre a presentar *Nocturno 29* como una película realista, pero de un *realismo de resultados*.

Entre estos materiales, había numerosas secuencias que permitían afirmar que era "*la primera película política del cine español*", con independencia de la secuencia censurada de la misa en la Catedral de Santiago de Compostela. Esta secuencia es un montaje rápido —que recuerda magistralmente el de Eisenstein en *Octubre*–, en la que las imágenes de la misa se mezclan con cabezudos que hacen befa de los prelados y sus mitras. El efecto es siniestro y causa impacto en el espectador; el resultado es sencillamente espléndido.

---

[5] Josep Miquel Marti Rom-J.M. García Ferrer. *Pere Portabella*, Cine Club Ingenieros, Barcelona, mayo 1975, p. 107-108, es donde efectúan el desglose de la película en veintinueve secuencias. El espléndido trabajo de Marti Rom y García Ferrer toma como punto de partida una copia en distribución en la España franquista. Esta copia incorpora los dos cortes fundamentales: la misa en Santiago de Compostela y las imágenes del televisor, que substituyen el desfile militar por un partido de fútbol (que en las copias exhibidas en el extranjero ya figuraban). Digamos de paso que el trabajo de estos dos críticos ha sido saqueado sin piedad. Por poner un ejemplo, al confeccionar la filmografía se les olvidó un titulo –*Acció Santos* (cm, 1973)— y casi todos los plagiarios de las filmografías de Portabella suelen omitir ese título: por sus lagunas les conoceréis.

La película se abre con una secuencia de dos *beatniks* que se disponen a hacer el amor, cuando de pronto la pantalla se rompe en mil pedazos, y en su lugar aparece un *pierrot* (Mario Cabré) marcando el paso militarmente: ya de entrada, se enfrentan el deseo y la realidad; la aspiración de una vida libre y sin ataduras, y la realidad del *pierrot*, señorial y autoritario, pero ajeno a las demandas de los más (la democracia, en primer lugar). Estamos ya en pleno nocturno, donde *además* no hay lugar para los jóvenes.

En la secuencia número 6 aparece un hombre que llega a su casa (Ramón Juliá), que será a lo largo de la película el personaje que representará simbólicamente a la oposición clandestina. Pone el televisor, que está retransmitiendo un desfile militar en Barcelona. El hombre se sienta, y le vemos sacarse los ojos: se niega a ver a los vencedores de la guerra civil, su gesto indica la imposibilidad de ver como espectáculo lo que es el más puro exponente de una sociedad militarizada (en la televisión de la época, dicho sea de paso, había un programa diario, *Por tierra, mar y aire*, que era mera propaganda militar.) La simbología podía ser polivalente, pero su lectura era inequívocamente de oposición.

Nocturno 29 es una película de 1968, que fue el año de los bombardeos masivos norteamericanos en Vietnam y de la ofensiva del Têt por parte del Vietcong, que daban a la guerra una actualidad candente (y que hoy puede perderse al no tener en cuenta el momento en que está rodada la cinta). Como cineastas con afinidades comunistas, Joan Brossa y Pere Portabella sentían una necesidad ineludible de abordar el tema, y a tal fin ingeniaron un medio de referirse a todas las guerras, tanto a la guerra antiimperialista del Vietnam como a la guerra civil (que había dado paso al régimen militar). En la secuencia del Banco Hispano Americano del Paseo de Gracia –la secuencia número 14, en que veremos a Mario Cabré en dos papeles: lo viejo y lo nuevo de la alta burguesía— una frase ayuda a comprender el porqué de esta larga secuencia. Un hombre que acaba de pedirle fuego, exclama: "*las guerras son siempre cuestión de contabilidad*", y adquiere perfecta claridad la minuciosa filmación a que ha sido sometido el banco: se ha rodado la retaguardia del enemigo, uno de tantos cuarteles generales que son beneficiarios de los bombardeos norteamericanos. La secuencia acaba, por otra parte, con la vieja burguesía en la cámara de cajas selladas abriendo una caja que sólo contiene un espejo.

En la primera secuencia en color (la número 19), la de la partida de cartas —con Joan Ponç, Antoni Tàpies y Antonio Saura— los tres hacen trampas impunemente, con toda normalidad, como si de la legalidad del lugar se tratara: la legalidad infamante de tener como defensa *precisamente* la baza de espadas. El representante de la oposición acompaña a Lucia Bosé afuera, la conduce delicadamente al laberinto de Horta y ahí empieza la transformación de ella (soñando una sociedad libre, que es impensable en una dictadura militar).

En la secuencia número 28, la de las banderas, un detalle pasó absolutamente inadvertido para los censores. La secuencia es en color, y el depen-

diente que va a atender a Lucia Bose primero guarda un trozo de tela morado en un estante. Lo coloca en un montón en que hay otros dos: uno rojo y uno amarillo; es decir, una bandera republicana (invertida). Para los espectadores este detalle no pasaba desapercibido, dada la absoluta prohibición de los símbolos de los vencidos en la guerra civil.

Al final, ella coge un avión y parte lejos de este país de todos los demonios, mientras la cámara hace una lenta panorámica por los alrededores: mal nos pese, seguimos aquí. Es un final deprimente, pero es el final propio de un nocturno. Por los demás, nadie había ido más allá: no se podía. Portabella siempre se caracterizó por andar al filo de los límites; y a menudo, los transgredió: después de *Nocturno 29* pasó a rodar en 16mm, sin permiso ni cartón de rodaje, y tuvo además un papel destacado en el cine militante de los últimos años del franquismo.

Aunque seguramente la secuencia más lograda de *Nocturno 29* es con seguridad la número 12, que Octavi Pellissa denominó "la escena de amor con la maquina". En *Nocturno 29* no hay ninguna imagen de la clase obrera, y sin embargo la clase obrera está a través de su herramienta de trabajo. Lucia Bose va a una fábrica abandonada, entra sigilosamente y sube lentamente. Una vez arriba hay una maquina tapada, y la toca suavemente, como si de un amante se tratara. Después le quita la manta y la va acariciando lentamente, como en un acto de amor, hasta que por fin toca el mando y entonces todo la maquina entra en acción, es la efervescencia sexual de la maquina que estalla, y empieza un montaje rápido de partes de la maquinaria en funcionamiento, hasta que en medio de esa vorágine aparece una rueda de un Jaguar, que es el coche de ella que abandona del lugar. Cualquiera que sea el significado que se dé a esta secuencia, queda grabada en la memoria como uno de los momentos más altos y más conseguidos de *Nocturno 29.*

III

Por otra parte, el cine de Pere Portabella es eminentemente *moderno.* Pero esta palabra no se usaba en los años sesenta. De la modernidad, con fines positivos, no se empezó a hablar hasta bien entrados los años ochenta. En el ámbito del cine eso fue algo más tarde, con la aparición del libro de Noël Burch, *El tragaluz de lo infinito*. Con la vista puesta en el después, tanto *No contéis con los dedos* y *Nocturno 29,* como sobre todo las dos posteriores —*Cuadecuc-Vampyr* y la obra maestra *Umbracle*— constituyen auténticos pioneros de la modernidad (como ha sostenido siempre Jonathan Rosenbaum).

Portabella es moderno por ser plenamente consciente de sus obras (y de su efecto revulsivo) pero también por su conciencia del medio cinematográfico, que es lo que lleva a efectuar una exploración sintáctica de los materiales con los que trabaja, completamente ajena a los códigos narrativos y formales del cine dominante (que es visto como portador de la ideología dominante). Portabella es moderno porque ha sabido siempre que no hay contenido que sea ajeno a la forma en que se expresa.

¿Un nuevo cine español?

JOSÉ LUIS GUARNER

Del 6 al 9 de julio, y adscritas al VIII Festival Internacional del Cine, se han celebrado en San Sebastián las I Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía, concurriendo representantes (por orden alfabético), de España, Francia, Holanda, Méjico, Italia y Polonia.

El interés de estas Jornadas se ha llamado principalmente Información. Noticias de primera mano sobre el estado actual del cine en los países participantes, exhibición de las películas de las diferentes Escuelas, etc., han bastado para dar a esta manifestación un signo positivo. Eso aparte el valor que ya tiene de por sí el simple hecho de que unas cuantas personas se reúnan, entablen diálogo e intercambien ideas, lleguen o no a conclusiones prácticas. Las conclusiones de este año se han reducido a un simple acto de presencia y unas sugestiones. No otra cosa hay que esperar de un primer encuentro. No obstante, a lo largo de estos cuatro días se ha respirado un cierto aire de desconcierto debido a la vaguedad de los objetivos fijados.

El propósito de la organización de las Jornadas está bien determinado: "*Estimular la formación de nuevos valores que pueden suscitar una renovación del arte cinematográfico y establecer contactos de interés para el desarrollo de las Escuelas, sus actividades, y de la Cinematografía*". Ahora bien, como este objetivo es, al parecer, el de otras reuniones anuales de Escuelas de Cinematografía, se ha pretendido dar a las presentes una fisonomía propia mediante la creación de una "Mesa Redonda del Cine Joven". Luego, en las conversaciones se ha hablado de "cine" simplemente, como era de esperar. Esto ha conducido a dos inconvenientes:

1) Una dispersión general de los temas, que cobraban de repente una amplitud enorme. Unos hablaban de programas educativos, otros de problemas actuales del cine, otros de ambas cosas a la vez. Y las sesiones se hacían interminables, sin llegar a puntos concretos. Basta decir que una mañana Jerzy Toeplitz, director de la Escuela polaca y gran animador de las Jornadas, se vio obligado a disertar sobre "el simbolismo en el cine", disertación tan interesante como justa, pero que, dado el carácter de las reuniones, producía la sensación de no saberse de qué otra cosa hablar.

2) Una visión parcial de los temas tratados. Esto no me parece inconveniente, porque no creo en los "juicios objetivos"; cuando se critica algo se es siempre parcial y por necesidad. Lo que sí hace falta es la abundancia de puntos de vista que permitan una visión de conjunto. Respeto el testimonio presentado por los alumnos del I.I.E.C., pero me parece incompleto, porque olvida hechos importantes ni creo tampoco que aporte ningún punto de vista nuevo. Igualmente el presentado por Edouard Logereau, profesor del IDHEC francés, dedicado a la crítica de la *Nouvelle vague* (cosa tan lógica como inevitable). Su informe debió ser suave, porque fue recogido por un alumno (cuyo nombre desconozco), quien sometió, a la *Nouvelle* a un vigoroso ataque, quizá justo, pero desde luego muy poco elegante dado el lugar y el momento.

En este sentido, el alcance de estas I Jornadas se ha reducido a ser una tertulia cinematográfica. Esto no tiene nada de deshonroso, porque a fin de cuentas no son otra cosa el noventa por ciento de las manifestaciones cinematográficas que en el mundo se

organizan actualmente. Lo que da calidad a las tertulias es el hecho de que sean abiertas o cerradas. Las Jornadas de San Sebastián se pueden dedicar al estudio de problemas internos en beneficio de los alumnos del I.l.E.C.; en este caso, su utilidad y oportunidad está fuera de duda. O bien, se utilizan como punto de partida de coloquios internacionales sobre nuevas formas del cine. Pero entonces no debe limitarse a los futuros realizadores, sino a todos los jóvenes que hayan empezado ya a hacer cine, sean antiguos alumnos de escuelas cinematográficas, autodidactas o procedan del campo profesional.

Unas palabras, para terminar, sobre las películas exhibidas. Satisface realmente poder decir que sólo las españolas eran dignas de interés, las únicas que mostraron una intención creadora (sólo exceptuaré *La chute des héros,* del polaco Roman Polanski, por su gran uso del color). Con todo, debo señalar en ellas dos reparos importantes: a) La falta de una invención específicamente cinematográfica (defecto del 98% del cine español desde su nacimiento hasta nuestros días). Se tiene la sensación de que ninguno de estos fllms se ha pensado directamente en cine. Se han escrito sobre el papel y debían ser excelentes cuentos y luego se han pasado a cine, sin que hayan alcanzado su forma necesaria. No es un defecto técnico (al contrario, este nivel tiene tanta o mayor calidad como el de los profesionales, como es el caso del film de Miguel Picazo) sino de inspiración, de concepción, y que perjudica a la espontaneidad de la obra. b) Una cierta frialdad en el tratamiento de los temas. Los protagonistas de *En el río, Tarde de domingo, Habitación de alquiler y El señorito Ramírez* están vistos casi más como insectos que como seres humanos, lo que impide al espectador participar con ellos. Seguimos sus actos hasta el más mínimo detalle, pero su desarrollo es demasiado esquemático, más teórico que real. De tener que elegir un film, me quedaría con *El viejecito,* de Manuel Summers, cuyos personajes están tratados con más amor y en el que encuentro una mayor inspiración cinematográfica.

Naturalmente, el valor de estas reservas es muy provisional porque se trata aquí de una primera obra. Si las he señalado es únicamente porque si no se evitan pueden limitar el valor de las próximas obras de estos nuevos realizadores. Porque espero que José Luis Borau, Basilio Martín Patino, Miguel Picazo, Francisco Prósper y Manuel Summers aporten muy pronto al cine español la sangre nueva que éste necesita.

(*Documentos cinematográficos* nº 4,
septiembre 1960, pp. 3-4)

Para una autocrítica

CARLOS SAURA

Creo que han transcurrido no dos, sino cerca de tres años desde que empezamos el rodaje de *Los golfos* (exactamente a finales de octubre de 1959). Tres años, y casi cuatro desde que empezamos a escribir el guión, a reunimos los mismos compañeros y amigos que colaboraron más tarde en los diversos quehaceres de la película: Camus, Sueiro, Baena, Portabella, Enciso, Quintana, Revuelta... Fue un chispazo que nos prendió a todos en el mismo instante en que empezábamos a hablar, a escuchar en el magnetofón, una y otra vez, *La Petenera*, interpretada a la guitarra por Perico el del Lunar (como en la película) y cantada por Rafael Romero. Había una estrofa en *La Petenera* que era ya la síntesis de lo que nos proponíamos: "*Al pie de un árbol sin fruto. Al pie de un árbol sin fruto me puse a considerar. Qué pocos amigos tiene. Qué pocos amigos tiene el que no tiene nada que dar*". Se hizo *Los golfos* y se hizo lo que todos queríamos, lo que pensábamos, lo que tantas y tantas veces nos pareció una utopía. Cuando vimos en proyección la primera copia nos dimos cuenta, repentinamente, de que habíamos sido capaces de hacer nuestra primera película de largometraje. Estábamos satisfechos. Fuimos capaces de llegar hasta el final, sin desmayos, una insistencia casi de iluminados. Nos drogamos durante el tiempo que duró el rodaje de la película, absortos en su evolución. Antes se iba formando lentamente, naciendo de la nada; en la primera proyección completa, más serenos, supimos que por amistad, por una necesidad urgente de expresarnos, porque creímos desde un principio en nuestra obra, llegamos a *Los golfos*.

Se suele decir que el propio autor es el menos indicado para enjuiciar su obra. No sé si eso es cierto. *Los golfos* era lo que yo quería hacer. Exactamente lo que había pensado un día, cuando la historia era todavía un germen que había que desarrollar. Las improvisaciones servían fundamentalmente para acumular datos y enriquecer la historia. En ese rechazar una u otra cosa y añadir tal otra, en la capacidad selectiva, nunca hubo problemas; se sabía a la perfección lo que era o no necesario hacer.

A veces, cuando se habla de influencias en *Los golfos*, me sorprende que se insista tanto en el Neorrealismo —sobre todo, en un sentido peyorativo—, o se afirme que es un producto *Nouvelle Vague*. Hay, eso es cierto, algo de verdad en una y otra afirmación: al Neorrealismo le puede deber el intento de aproximarse a una cierta realidad; a la *Nouvelle vague* el que un productor haya tenido confianza en la gente joven. Si hay una influencia decisiva en toda la película es la de las crónicas periodísticas, las noticias del *Pueblo*, los personajes casi anónimos de las columnas de sucesos. Paco, Ramón, El Chato... Casi están entresacados de ese mundo cotidiano en el que tragedia y picaresca se entremezclan. Yo no he creído nunca en el acto gratuito. Todo tiene su razón de ser, una explicación razonable que a veces resulta de una gran complejidad. Yo creo que los «golfos» tienen un montón de razones para ser como ellos son y cualesquiera de ellas puede explicar convincentemente su comportamiento. Yo lo he dado siempre por sabido y por ello nunca intenté profundizar en sus psicologías. Para mí, más que cada uno de ellos por separado —aunque, naturalmente, tienen características bien diferenciadas en su comportamiento existen como grupo, como «golfos», como individuos unidos en grupo para defenderse con mayor eficacia ante una sociedad hostil, o que ellos advierten como hostil. Y en grupo son sus actos externos los que me importaban. Es cierto que esta orientación en el relato ha traído consigo algunas incomprensiones fuera de

España. Para aquellos que no nos conocen, hubiera sido necesaria una explicación previa en la que se analizase el proceso de emigración de las gentes de provincias, fundamentalmente de las tierras andaluzas, al centro de España. Pero que aquí, en nuestro propio país, algunos críticos se escandalicen de lo que sucede en *Los golfos*, sólo puedo atribuirlo a un deliberado deseo de permanecer al margen de la realidad —de una cierta y concretísima realidad— española. Es bien fácil comprobar lo que digo. Han pasado más de dos años desde que se proyectaron *Los golfos* en Cannes; esa realidad que allí puede estar subjetivada, pero siempre basada en unos hechos reales, cabe comprobarla con relativa facilidad caminando por las zonas suburbiales de Madrid.

Se me ha reprochado muchas veces el haber hecho una película minoritaria, experimental. Puede ser. El público me asusta, me horroriza y, sin embargo, sé que hacemos cine para él. El público y la crítica animan o destruyen, crean mitos, deshacen en unos instantes la labor de meses. Hacemos cine para un coloso que tiene miles de ojos y orejas y que no es exigente más que en todo lo que atañe a su distracción, a su divertimento. La crítica es otra cosa. No podemos hacer cine ni para la crítica ni para el público. Debemos hacerlo para ellos y también, sobre todo, para nosotros. En el cine, como en tantas otras cosas, cuenta no poco la oportunidad, el momento. Dar en el clavo. ¿Cómo dar en el clavo? Yo creo que el director que piensa, sobre todo, en estar al día, falseando su natural forma de ser, busca su propia destrucción. Uno tiene que encontrarse a sí mismo por dentro. Prepararse, sí, conocer, estar al tanto, pero, sobre todo, dejarse llevar por el impulso, por el reflejo instantáneo. A veces conviene detenerse y pensar con frialdad, sopesando los pros y los contras, a condición de que sea por poco tiempo.

(*Nuestro Cine* nº 13,
noviembre 1962, p.3)

Cine joven español, parada y fonda

RAMÓN G. REDONDO

Cuatro que son cinco

Septiembre, mes de ferias y chalanes, ha reunido en las carteleras madrileñas hasta cuatro títulos de jóvenes realizados españoles. Nueva ola, si prefieren. *El espontáneo*, de Jorge Grau; *Llanto por un bandido*, de Carlos Saura; *La tía. Tula*, de Miguel Picazo; y *Tiempo de amor*, de Julio Diamante. El quinto título bien puede ser *Llegar a más*, de Jesús Fernández Santos, que tuvimos oportunidad de ver a mediados de junio.

Casual o no, la presencia de estos films cara al público obliga a lanzar una ojeada sobre el panorama cinematográfico actual del cine español joven. Ojeada que viene reforzada por la oportunidad que hemos tenido de ver los dos films de Borau —*Brandy* y *Crimen de doble filo*— y por el más o menos inminente estreno del segundo Summers, *La niña de luto*.

Adelantemos que este artículo no pretende ser un análisis riguroso, sino una simple colección de notas que han ido naciendo al compás de las secuencias de los films mencionados y del recuerdo de las que les precedieron (Saura, Grau y Summers van ya por su segunda película). Y que, aún procurando ser objetivos, no pensamos prescindir de nuestra personalísima visión.

Adelante con los caireles

De sopetón, lo primero que se nos ocurre es que entre las ya numerosas películas "nueva ola" no hay ni un solo título con verdadera categoría internacional. Hay películas mejores y peores. Algunas incluso tienen importancia dentro del nivel medio del cine español. Pero el título de antología, la película que supone un hito en la historia del cine, sigue sin aparecer. Es decir, seguimos siendo un país cuya cinematografía va a remolque de las cinematografías ajenas. Cuyos títulos más importantes no sería demasiado difícil encuadrarlos en estilos y modelos de cine extranjero, ya en período de madurez, cuando no francamente superados.

La misión de la "nueva ola" española (nueva por un puro criterio de edad) era haber traído esa bocanada de aire fresco, tradicionalmente enemigo de nuestros estudios y nuestras pantallas. El aire que nos ha traído tiene un sabor antañón que no desmerece en nada la tradición de los funestos padres del cine nacional.

Hay como un mal endémico en nuestra cinematografía que le impide tomar vuelo. Cine pobre que descubre malamente lo que la novela sí ha sido capaz de encontrar en algún momento. ¿Por qué? El solo hacerse esa pregunta nos pondrá en lar pista de esa historia lamentable que es la historia del cine español.

La penuria de la imagen

He llegado a pensar si el español está realmente incapacitado para representarse las figuras en movimiento. Cierto es que nuestro momento intelectual no es muy brillante. Pero en novela, como en pintura, como en música, como en arquitectura, como en poesía, hay hombres y hechos de verdadera importancia. Viola, Tapies, Cuixart, Luis de Pablo, Fisac, Ferlosio, Martín Santos, Gil de Biedma, Valente, Cabañero, Blas de Otero, etc., son hombres que en sus distintos campos de expresión tienen cosas que decir y saben decirlas con altura. Pero entre los nuevos del cine español —y de los viejos sólo salvo uno dentro y otro fuera— no hay ningún autor que pueda colocar su nombre en la anterior lista.

Los españoles no saben hacer cine. Esto no es una verdad absoluta, pero estamos ten-

tados de creérnosla. Y no reside el mal sólo en la miseria de una industria balbuciente, sino en la propia condición de los que la sirven. Hay excepciones (mejor sería decir momentos). Pero una golondrina no hace primavera.

Y así, vemos que una película de joven realizador se parece a otra película de joven realizador como una gota de agua a otra gota de agua. Esto como ley general, que también hay quien va por libre. Lo malo es que los que van por libre no son mejores que los otros. Sustituir la rigidez por la gratitud no es ningún consuelo...

Los comprometidos

Y lo más triste es que hay gente con ganas de decir cosas. Que vemos películas en las que se nos ha querido decir algo importante, pero que se quedan a medio camino, en la peligrosa zona del tedio y la superficialidad. A mi me parece muy hermoso el cine comprometido. Pero para hacerlo es preciso un rigor, una amplitud de criterios una capacidad de hondura que no veo por ninguna parte. Brecht vale, pero Sastre no. Esa es la cuestión.

Los realizadores comprometidos parece como si no conociesen su país o su tiempo. Viven de una extraña mezcla de generación del 98, literatura de postguerra, cine italiano y revolucionarismo de segundo curso de facultad. Y este camino no conduce a ninguna parte.

El crítico tiene obligación de advertirlo, aunque no se le oiga o aunque se exponga a ser tachado de reaccionario. Se suele olvidar que el crítico admira a Losey y a Buñuel, se descubre ante Martín Santos y guarda en su casa, celosamente, su tomo de Machado. Por lo que el crítico se niega a pasar es por la oportuna e ingeniosa parrafada de Radio Nacional. El crítico pide cine para adultos.

Leña al fuego

¿Y los demás críticos? Al parecer hay de todo. De momento sólo me voy a, referir a los que por patriotismo, amor mal entendido, oportunismo, o no ver más allá, de sus narices acogen todo lo que viene firmado por un nuevo con una buena voluntad más irresponsable que generosa.

Hay films ante los que ciertos sectores de la crítica se desmelenan de entusiasmo. Entonces uno va a verlos y se dice: "*Pues si, no está mal, pero no es para tanto*". Y empieza a no entender nada. Luego piensa que lo que ocurre es que la valoración se hace sin tener en cuenta el nivel exigido por una cultura contemporánea, que hay un trato de favor —"*bueno, hay que ayudar a estos muchachos*" — perjudicial a la larga.

Se está creando todo un Olimpo de falsos prestigios y creo que es realmente peligroso, porque es un camino que va directo hacia un muro. Quede claro que no rechazo la actitud de simpatía hacia el cine de los jóvenes realizadores —ahí están mis críticas— sino la simpatía mal entendida. Es doloroso llamar al pan, pan, y al vino, vino. Pero no hay otro remedio. Estamos en el fondo de un pozo y no podemos pasarnos la vida mirando la luna.

En cuanto a FILM IDEAL, tampoco puede ser acusado de ignorar o despreciar las actividades de los realizadores jóvenes. De más de una película que luego nos ha defraudado hemos hablado intensamente durante su rodaje. Y las entrevistas con los jóvenes son numerosas. Luego, a la hora de la verdad, todo esto se olvida y se piensa que hay mala fe. O se encuentra uno a un viejo amigo y te niega el saludo o te mira de mala manera. Y nunca falta quien te dice: "*¡Vamos, hombre, no te preocupes; si llevabas tú razón; es un imbécil!*".Y uno jura que no ha querido decir tal cosa, pero le guiñan el ojo en un gesto de estúpida complicidad...

Dos tópicos de mala muerte

Uno de ellos es tan viejo como el cine español y dice así: "*No es una película total, pero abre un nuevo camino*". El otro es más reciente: "*La cámara nos descubre el bronco paisaje español*".

Vamos a dejarnos de historias: ni he visto aún una sola película joven que nos descubra el paisaje español ni lo de los nuevos caminos tiene la menor relevancia. El paisaje español,

lo mismo el natural que el urbano, sigue siendo un protagonista casi desconocido. Los franceses han descubierto París y los italianos Roma. Los americanos descubrieron hace mucho Nueva York y San Francisco. Pero los españoles siguen ignorando Madrid y Barcelona. A veces, parece que la cámara quiere respirar: una calle, un paisaje. Cuando vamos a aplaudir, la losa ha sido puesta de nuevo. Mala suerte.

En cuanto a lo de los nuevos caminos, más valdría decir que muchas de las películas que tocan un tema inédito en la cinematografía no hacen sino cargárselo definitivamente con una pericia envidiable. Más importante que abrir nuevas posibilidades —las hay muchas— es realizar buenas películas.

¿Es esto tan difícil de entender?

Actores, industria y público

Tres bonitos temas sobre los que se podrían llenar páginas. Nos limitaremos a decir tres cosas de más bulto.

Generalizamos: no hay actores. O los que hay son muy malos, que viene a ser lo mismo. Cuando surge alguien con posibilidades se le va asfixiando película tras película. Y si no tenía vicios de interpretación los va adquiriendo (es inevitable recordar a cierto popular secundario cuyo único recurso expresivo consiste en soplarse el flequillo). Con esta carencia de actores ha tenido que enfrentarse el joven cine español. Y así, cuando trabaja con viejos, el resultado es malo, y cuando trabaja con jóvenes, también, porque una de las características de este nuevo grupo de directores es que no sabe dirigir actores (hay también otra excepción).

Generalizamos: la industria es de risa. Tosca hasta la exasperación, pobre de recursos, ambiciosa en las ganancias, sacrifica cualquier impulso noble o inteligente a 1a comercialidad. Con tan buena fortuna que no consigue, ni un solo producto comercial. Los jóvenes realizadores han tenido que enfrentarse con este peso muerto. Han tenido la suerte de encontrar nuevas productoras con una mayor amplitud de criterios, pero no siempre. Y con dinero, escaso.

Generalizamos: el público medio es de un nivel intelectual bajísimo. Preparado por un cuarto de siglo culturalmente mediocre, por unas aficiones de lecturas —cuando lee— mediocres y acostumbrado a toda suerte de pasto cinematográfico es uno de los mayores enemigos de un cine inteligente. Se sostiene, en esta cuestión, la rara teoría de que el cine, dado los supuestos de mala preparación del espectador, debe dársele explicado con machaconería. Se olvida que cultura mediocre no es lo mismo que inteligencia. Y que sólo, un cine inteligente —no pensado para muchachos de quince años— puede llegar a sacar al público español del marasmo cinematográfico en que vive.

Los trozos del pastel

Y aquí pongo punto final. Generalizo y evito cuidadosamente dar nombres. Que cada cual coja del pastel el trozo que crea corresponderle. En tiempos de penuria, como el que ahora corremos, es más conveniente señalar defectos que resaltar virtudes aunque creo que también las hay, como hay excepciones. Pero aún las excepciones vienen a padecer alguna enfermedad de raíz.

Creo también en la buena voluntad de la mayoría de los jóvenes realizadores. Y en que se les está perjudicando a fuerza de hacerles creer que son importantes. Sólo con mucha humildad y con infinita paciencia podemos llegar a alcanzar algo serio. Y con ambición, por supuesto.

De todos modos, soy pesimista con respecto al porvenir de esta joven generación de realizadores que están haciendo cine, tan viejo. Cuando los errores son reputados como aciertos o posturas se hacen más difíciles dé superar

En cualquier caso, algo se puede aprender de ellos. El cine español no se termina en 1964 y una generación sucederá a ésta. Una vez más hemos llegado al punto cero: esperamos.

(*Film Ideal* nº 154,
15 octubre 1964, p. 683-685)

Del nuevo cine español

JUAN TUVAU

El cine español no está todavía en condiciones de producir *Tom Jones* o *Los paraguas de Cherburgo*. Ni, para hablar de films menos recientemente estrenados en nuestro país, *Salvatore Giuliano* o *El gatopardo*. Ni estará en mucho tiempo en condiciones —las causas están en la mente de todos, son de índole diversa y no vienen al caso— de lanzar con cierta regularidad al mercado una discreta cantidad de estimables películas medias, cosa que, por ejemplo, puede permitirse Italia.

Pero en la Gran Vía de Madrid y en el Paseo de Gracia barcelonés se han estrenado estos últimos meses films como *El espontáneo*, *La tía Tula*, *Young Sánchez*, *Tiempo de amor*, *Llanto por un bandido*, *La niña de luto*... En síntesis: al margen de las valoraciones críticas concretas (no en todos los casos favorables) puede empezar a hablarse "en serio" de cine español.

Una nueva situación

Hace pocos meses (*Indice* nº185, mayo 1964), en un artículo cuya importancia ha sido quizá desorbitada, pedíamos un cine español poblado de algo más que de una solitaria palmera, llamada Berlanga. Ese cine, parece, está a punto de llegar. Parece que por fin podremos dejar de hablar de nuestro cine como de una siniestra broma salpicada aquí y allá de alguna esporádica e insólita experiencia estimable.

No. Ahora ya no se trata de extraños o irracionales hechos milagrosos. Ahora ya se vislumbra la posibilidad de que pueda existir en nuestro país un fenómeno más o menos coherente llamado cine, mejor o peor, pero al menos honestamente considerable como industria y como medio de expresión.

Los viejos

De los "viejos" vale más no hablar. Aclaremos que al decir viejos nos referimos a todos aquellos cineastas españoles entre veinte y ochenta años, cuyo decrépito concepto del cine —hasta hoy único viable en nuestro país— tiene, esperémoslo, los días contados. Esos señores están perfectamente impermeabilizados a cualquier fenómeno que en nuestra cinematografía se produzca. Ellos seguirán haciendo sus películas de siempre, como siempre. Lo único que podemos hacer es tratar de que sea cada vez menos rentable ese cine y que esos señores acaben por renunciar y se dediquen a otra cosa. Confiemos para ello en que el control de taquilla que va a establecerse hunda de una vez, de modo claro, tanta bambalina picaresca, tanto apaño remendado madrileño, tanto señor estevismo catalán de *pa sucat amb oli*.

Estrellas y no

Nuestras estrellas —las poquísimas y de canija magnitud que tenemos— van de capa caída. A nuestra ejemplar mamá Carmen Sevilla no hay ya quien dé un paso por verla. A la en Roma cristianamente maridada Sara Montiel está a punto de ocurrir1e lo mismo, aparte de que una feroz lucha con la báscula no tardará en ser definitivamente perdida por ella. Joselito es ya un enano adulto. Rocío Dúrcal puede llegar, como máximo, a segunda versión de Carmen Sevilla, lo cual no es demasiado entusiasmador. Nuestra actualmente única posible verdadera estrella, Marisol, marca un compás de espera cuyo desenlace puede ser negativo para ella y para nuestro cine.

Porque el caso es que, todavía, el cine necesita de estrellas. (¿Por cuánto tiempo? Esta ya es otra cuestión). Los casos de Belmondo, en Francia, de Claudia Cardinale en Italia, de Steve McQueen en América, de Albert Finney en Inglaterra —por citar sólo algunos de los más recientes— nos demuestran que el

star system sigue operante. Y el cine españoll es un cine sin estrellas. Ninguno de nuestro actores más o menos cotizados —el ejemplo tópico puede ser el Rabal de *El eclipse*— puede convincentemente salir en una producción de tipo "internacional". No tenemos en España ningún actor capaz de ser *Tom Jones* (Albert Finney), *Lawrence de Arabia* (Peter O'Toole) ni *El Cid* (Charlton Heston). Esto es lo cierto, y hablar de idiosincrasia y peculiaridades raciales son ganas de ponerle paños calientes a la verdad. ¿Será que nuestra tierra es incapaz de producir estrellas de cine? No lo creemos así. Quizá es que debemos empezar a buscarlas de otra manera en otros sitios. Ojalá la E.O.C. sea también en este campo una buena cantera.

Western and Co.

Parece que el auge del western mesetudo y almeriense está tocando a su fin. Varios de los westerns españoles últimamente rodados no han logrado ser normalmente distribuidos. Y la gran mayoría de ellos, sin duda alguna, es muy inferior a la producci6n media americana del género. Incluso los realizados por directores yanquis e interpretados por actores tejanos. ¿Maleficio telúrico?

De todos modos, aunque el poblado pionero de Hoyo de Manzanares comienza a ser menos frecuentado, el construido cerca de Barcelona parece decidido a seguir funcionando. Y el género de "terror" va camino de suplantar al western, en esta extraña bolsa del cine de ningún sitio hecho en España. Lo que cabe preguntarse es: ¿resulta útil el funcionamiento de esta industria para nuestros jóvenes realizadores al darles la oportunidad de un trabajo más o menos continuado que de otro modo no tendrían? Mientras los hechos no demuestren lo contrario, habrá que pensar que sí. Si el western y el cine de terror contribuyen a darnos una generación de directores que, al menos, sepan hacer cine, algo habremos salido ganando. A condición, claro, de que alguno de ellos, alguna vez, logre hacer alguna otra cosilla. Que no solo de *saloons* vive el espectador.

Gente nueva

Aquí, dentro de poco, habrá que ir separando el grano de la paja. Quizá sea prematuro todavía hacerlo. Por de pronto, en una clasificación rápida, podemos separar a los realizadores nuevos en dos grupos: los formados en la Escuela Oficial de Cinematografía y los procedentes del mal llamado "campo profesional", recorredores del largo e ingrato camino de meritoriajes y ayudantías. Hablando claro —¿para qué andarnos con eufemismos?— el saldo es netamente favorable a los primeros. Y es lógico: la Escuela es un medio racional y coherente de aprender a hacer cine. Lo otro es una idiotez incomodísima. Lo único que en este sentido debe lamentarse es el espíritu de casta de la E.O.C. al cerrar el paso a aquellos que, tras superar un examen de ingreso razonablemente duro —este año fueron aprobados ocho aspirantes entre 112—, no pueden matricularse por carecer de títulos universitarios o bachillerato. Esto no ocurre en las Escuelas similares de París y Roma. ¿Por qué aquí sí?

De Grau a Summers

Curiosamente, el mejor de los realizadores españoles, el único que en nuestro país da la sensación de saber de verdad contar algo en cine, Jorge Grau, es un producto híbrido: estudios en el Centro Sperimentale de Roma y ayudantías en el campo profesional. Jorge Grau lo dijimos ya a raíz de su primer estreno y lo confirmamos ahora es un hombre cuyo cine puede ser comparado con el que se hace por ahí, sin exponerse al ridículo. No estamos de acuerdo con casi ninguna de las ideas que se exponen en sus películas, pero sabemos reconocer que su cine es el más adulto —en cuanto a su especificidad— que se hace en nuestro país.

Un valor muy sólido entre los jóvenes es Miguel Picazo. *La tía Tula* es la película de un hombre que sabe muy bien lo que hace y que lo hace a conciencia. Debemos esperar a su próximo film para saber si Picazo es algo más que un excelente artesano. En cualquier caso, es un hombre cuya

seriedad profesional difícilmente podrá decepcionarnos.

De Julio Diamante, de su amplia cultura, de su rica y varia preparación intelectual, queremos esperar algo más que esa desvaída cosa llamada *Tiempo de amor*. Confiemos en él y confiemos también en Carlos Saura pese a su fallido *Llanto por un bandido*. En resumen —no queremos llevar a cabo una prolija y fatigosa enumeración—, tenemos ya en nuestro cine a un grupo de hombres (podemos hablar, para entendernos, de generación) cuyas películas pueden ser, por lo menos, razonablemente criticadas y analizadas.

A propósito hemos dejado para el final a Manuel Summers. Summers ha sido obviamente hinchado, y por eso no podemos andarnos con contemplaciones a la hora de enjuiciarle. Digámoslo en seguida: no es por ahí. No es por ahí por donde el nuevo cine español puede encontrar su camino. *La niña de luto*, rodada sin penurias, en color, a gusto de su autor, no es nada. Nada nuevo nos aporta el cine de Summers, en ningún aspecto. En lo temático, un Berlanga-Ferreri-Azconismo más blando y ternurista. En lo puramente cinematográfico, una cierta agilidad y un cierto cuidado en la dirección de actores. En el fondo, una actitud medularmente reaccionaria: estampa en un país de tarados, la cosa no tiene remedio, para qué intentar cambiar nada. Nos atrevemos a conjeturar, por otra parte, que el espectador medio no acudirá con entusiasmo a una tercera película de Summers. Estará ya un poco harto de muertecitos tiernos, de chistecitos negros, de pequeños conflictos de hombres pequeñitos. El cine de Summers hubiera, quizá podido ser interesante en los años 50. En 1964 no tiene sentido.

Los novísimos

De la última promoción de la Escuela Oficial de Cinematografía conocemos sólo la película de Pedro Olea, *Anabel*, que nos muestra a un hombre perfectamente preparado para hacer un cine muy bien hecho y muy profesional. De él, como de sus dos compañeros de promoción, como de los que les siguen, los que acaban —acabamos— de ingresar o los que ingresarán en los años inmediatos, esperemos. Es, creemos, nuestra única posibilidad seria.

(en AAVV: *Nuevo Cine Español*, Cuadernos de Formación Cinematográfica de Cinema Universitario nº 1, 1965, p.11)

EOC 64

ALFONSO GUERRA

En la lamentable situación de nuestra cinematografía se hace difícil hablar de un cine nuestro. El cine que se ha hecho en España —con las excepciones que todos conocemos— no responde ni remotamente a nuestra realidad, ni —y esto es aún más grave— existe la intención de reflejar esa realidad.

¿Por qué camino y con qué objeto han llegado los realizadores españoles al cine? La respuesta es única para las dos preguntas: comercio. Así los resultados obtenidos no habían de sorprender a nadie; existe una correspondencia entre lo pretendido y lo conseguido. Si el director, por los condicionantes que sean, casi siempre económicos, intenta filmar un engendro cinematográfico, es lógico que su fruto sea un engendro nada cinematográfico.

Cuentan también las excepciones antes apuntadas hombres que intentaban reformar la situación y crear un cine nuestro. Pero chocaron con todos los obstáculos que se alzaban, precisamente, dentro del mundo del cine. Hoy, y a la vista de los resultados obtenidos por la E.O.C., podemos hablar con caracteres distintos y, en algunos casos, contradictorios. El futuro —quedando implícito su nacimiento— del cine español está, ha de estar, en los jóvenes de la E.O.C.

Escribo "ha de estar" porque si nuestro cine adolece de preocupación cinematográfica son estos jóvenes los que la poseen; si no hay en nuestro cine preparación cultural, formación, intención, espíritu de superación, amor a la profesión elegida, compromiso, estética, sinceridad, honradez..., lo encontramos en los alumnos de la E.O.C., que en un alarde de abnegación se entregan a su tarea artística, haciéndola centro de su vida y aspiraciones, sin otras razones extra-artísticas.

En cuanto a los resultados de calidad es suficiente significativo el triunfo en el festival de San Sebastián de la primera película de Picazo, diplomado de la escuela, así como otros nombres en la mente de todos.

Este año, en el Palacio de la Música, se han proyectado tres películas cortas: *Días de justicia*, *Anabel* y *El niño de Vallecas*. Los realizadores son Santiago San Miguel, Pedro María Olea y José Luis Egea, conocidos del público a través de sus críticas y ensayos en la revista *Nuestro Cine*. En los tres se adivina una preparación cinematográfica suficiente para ocupar los puestos que tan deshonradamente han ocupado ciertos desgraciados.

Día de justicia

De las tres películas proyectadas es ésta la de mayor ambición y, por tanto —a causa de las estrechas limitaciones de todo tipo en estas prácticas— la menos lograda.

Exponer un auténtico problema en estas cintas de treinta minutos es difícil y llega a hacerse imposible cuando hay que realizarla con los medios económico artísticos con que cuentan en la E.O.C.

El tema de la ocupación francesa en nuestro país se condensa en los fusilamientos de unos miembros de la resistencia.

Los decorados de *Día de justicia* son falsos, simplistas, sin ambientación; la iluminación, deficiente; la interpretación pobre y la sonorización fallida. Con estas taras "técnicas" poco campo se abría a Santiago San Miguel, quien me parece el más sustancioso de los nuevos diplomados.

La escena del fusilamiento del protagonista es un hallazgo merecedor por sí solo del aplauso que el público tributó a la película. Como el mismo San Miguel escribe en el programa, "*resulta más importante indagar por un camino de unión del espectáculo y el arte popular en el cine, que entregarse a la relativamente fácil brillantez de la expresión personal*.

Su película es una importante investigación en el camino que él ha trazado.

Anabel

Pedro María Olea se justifica de la elección del guión, que, pensado para un largometraje (*Ceremonia secreta*, basada en el argentino Marco Denevi, premio *Life* en castellano), hubo de reducir para la práctica. Iniciando nuestra crítica sobre el supuesto de la deleznabilidad del guión, podemos afirmar que la práctica de Olea es la más conseguida. Un tema ineficaz, con un tratamiento frío, desapasionado, pero técnicamente cuidado y formalmente bello, logró prender en el público con mayor fuerza que las otras. Esto viene a confirmar la posición que nuestro público toma ante las manifestaciones artísticas. Hoy se exige, ante todo, perfección en la realización técnica; no se admiten errores, tropezones en el detalle, ni falta de calidad en los vestidos, decorados, etc. Sin duda esta exigencia es producto de la, influencia "realista" del cine. Olea, conociendo esta situación, se ha preocupado de ofrecer una obra perfectamente acabada, minuciosa en los detalles, bella en los encuadres y madura en su conjunto.

Anabel relata la historia de una joven, casi una niña, amnésica a causa de la violación que en su cuerpo realizaran unos desalmados a sueldo de una ambiciosa prima. La joven, tras un *shock*, recobra la memoria, aborta y muere. La ambiciosa prima llega a ver su obra terminada, pero una mujer que ha intimado con la pequeña la asesina. Aunque el tema posee hechos y acciones, en la realización de Olea domina la recreación de decorados y personajes, quedando los hechos sin fuerza ni veracidad.

Esperamos que cuando Olea haya de enfrentarse con un público abierto a todas las clases —exhibición comercial— lo haga con una corrección similar, pero con una temática evolucionada, más cerca de la sensibilidad del espectador de nuestra época.

El niño de Vallecas

Preside la película de José Luis Egea una honestísima preocupación de combinar la originalidad y la sobriedad a un tiempo. Consigue un tratamiento original, pero nunca gratuito.

Por su tema y la elección de escenarios naturales y personajes auténticos, es esta la práctica que adolece más de los medios para su ejecución.

Egea subtitula su película como "Romance popular del siglo XX" (es cuadro de Velázquez y poema trágico de León Felipe); en efecto, se trata de un romance de nuestro siglo dedicado al joven trabajador que se afana angustiosamente por encontrar el hueco que le satisfaga su vocación y le permita una vida digna y justificada. *El niño de Vallecas* es un cargador del mercado, que quiere ser boxeador y casarse con la muchacha que ama.

La presentación —las tres películas tienen una presentación modelo, así como una ilustración musical muy adecuada— y la introducción de fotos fijas en el paseo del niño de Vallecas y su novia son aciertos de gran calidad, aún más si consideramos la inexperiencia profesional que tienen los directores a la salida de la escuela. Me hubiera gustado que Egea hubiese tenido oportunidad de rodar esta película con todos los medios propios de la industria cinematográfica. Egea hubiera conseguido una gran película muy española.

Olvidando las deficiencias apuntadas —obra casi exclusivamente de las condiciones de trabajo—, nos alegramos de la entrega de diplomas a tres directores que, aun antes de realizar su primera película, son ya merecedores de nuestra más firme fe y hacemos votos para que la máquina cinematográfica española abra sus puertas, sin cortapisas ramplonas, a estos tres nuevos valores de nuestro cine: Santiago San Miguel, Pedro María Olea y José Luis Egea.

(AA.VV: *Nuevo Cine Español*, Cuadernos de Formación Cinematográfica de Cinema Universitario nº 1, 1965, p.30)

Dos o tres cosas que sé de nosotros

SANTIAGO SAN MIGUEL

"Nadie es el producto de su situación sino en tanto que la supera con su praxis (…) Hay enajenación cuando el producto, que es la objetivación del trabajo humano, se vuelve contra la actividad que lo produce y hace aparecer esa actividad como lo contrario de lo que es: como una servidumbre y como una cosa, en lugar de un dominio y una negación activa de las cosas; o como una consecuencia de su producto, cuando en realidad es su origen.. Hay enajenación cuando se ha invertido toda libertad en un trabajo, para descubrir a fin de cuentas que el resultado, nutrido de las propias angustias y del propio esfuerzo, es otra cosa, es cosa de otros; que el acto propio y libre es la trampa que nos entrega a la dominación del otro; que lo que uno hace se convierte en el objeto inerte que otros utilizan contra uno mismo como su instrumento; que nuestra objetivación libre es el objeto de de una objetilización que nos niega y que hace de nuestra libertad el instrumento de nuestro sostenimiento (...) Estar enajenado, para la realidad humana, es siempre estar enajenado en lo que uno hace (...) Esta situación y esta actitud persisten en la vida de aquellos cuya condición exige, antes que nada, que agraden a los otros".

(André Gorz. *Historia y Enajenación*, ed. Fondo de Cultura Económica).

I

La diferencia fundamental entre la rebeldía que manifiestan ante ciertas estructuras sociales la burguesía y el proletariado, radica en que mientras el burgués-rebelde se enfrenta con una realidad que no le integra, y busca integrarse en esa realidad dada, el proletario rebelde se enfrenta con ella no para ser integrado dentro, para ser tragado o asimilado, sino para transformarla. Está claro que con esta afirmación no pretendo dogmatizar sobre una casuística individual, sino exponer simplemente una mentalidad de clase históricamente demostrada. En el terreno de casos concretos, esta aclaración previa puede ayudarnos a distinguir entre angustia neurótica y libertad, entre reformismo y revolución, entre hipocresía, "trepa" social y verdad práctica en situación. Y que cada cual responda de sí mismo.

Todas estas reflexiones vienen a cuento ahora, traídas por la serie de números que nuestra revista viene dedicando al Nuevo Cine Español, y por las respuestas que al cuestionarlo sobre la Escuela y la Profesión se están recibiendo. Este artículo mío pretende ser, en cierta medida, una participación en esa encuesta, pero, sobre todo, he querido puntualizar algunos aspectos de los problemas de "nuestra generación" (¡perdón!) que, o no se han tocado lo suficiente o se han ido dejando de lado, sea por falta de espacio, por falta de profundización, por frivolidad o por la más concreta conveniencia personal.

II

Desde hace cuatro años, al salir de la E.O.C., todos hemos hecho declaraciones rechazando la retórica y solicitando una concreción real de nuestro trabajo. Queremos ser profesionales de cine. Directores de cine.

Alguno, añorando cosas que, a mi juicio, ya no sirven hoy, ha dicho que esto no estaba bien. ¿Está mal, está bien? Creo que la pregunta, por abstracta, está mal planteada.

Ser profesional, ejercer un trabajo, es un derecho elemental de la persona humana, que hay que conseguir aunque sea a mordiscos. Cualquier debate que dude de esto me parece perfectamente inútil. El problema que habría que debatir empieza cuando vamos a lo concreto. A qué significa, **aquí y ahora**, ser profesional. A qué significa, **aquí y ahora**, el no querer serlo. A **cómo** hay que ser profesional, y **para qué**, aquí y ahora.

Se trata de escoger entre la integración y la rebeldía, es decir, entre quedarnos contemplando cómo nos enajenan nuestro trabajo a cambio de un modus vivendi o bien no aceptar este juego ni este chantaje, y hacer de nuestra libertad nuestro modus vivendi. Di-

lucidar esto no es nada sencillo. Está en juego nuestra libertad, cosa que, salvo en muy concretos momentos históricos, tiene unos límites borrosos, precisamente porque se crea y se destruye continua y dialécticamente, **prácticamente**. Y por esto he traído aquí la cita de André Gorz. Porque plantea el dilema. Porque suscita el que cada uno escoja y delimite su opción y su campo y se responsabilice de ello.

Ser profesional, en la especialidad de dirección, es hoy en España una triste cosa, desgraciadamente. Y serlo dentro de lo que nos ha dado por llamar Nuevo Cine Español, lo es todavía más.

En otros artículos[1] he señalado algunas de las trabas que impiden un normal desarrollo de nuestro cine: el sistema de censura, sus distintos criterios para el cine nacional y foráneo, la nulidad del sistema sindical, la ineficacia del control de taquilla ante los trust de exhibición y distribución, el chantaje de la "oportunidad", la explotación por algunos productores del Interés Especial, los bajísimos salarios que se pagan a los principiantes, las horas extra que no se abonan y gracias a las cuales se acaban las películas y obtienen sus beneficios la mayoría de las empresas, el oligopolio norteamericano que, a través de sus filiales españolas, determina el contenido y la forma de1as programaciones... Partes de un todo, de un raquitismo industrial coexistente con sistemas de monopolio y control verdaderamente gigantescos, que están determinando actualmente una de las más serías cuestiones de nuestro cine, ya vapuleado por los manejos que se tejen y destejen en las coproducciones, películas de espías y westerns. Y ante esta crisis, la reacción de siempre: precisamente los grupos oligárquicos que están en el origen de la misma, son los primeros en denunciarla y en **echar las culpas sobre los hombros del cine joven, hasta el punto de pedir la supresión del I.E.**, que ha colaborado en gran medida en la producción de estas películas. Ellos controlan en exclusiva la programación y la publicidad, y acusan a un cine, al que impiden sistemáticamente el contacto normal con su público, de ser poco rentable. Están de lacayos de las empresas americanas y aseguran que el cine español no interesa. Montan con beneficios escandalosos unas coproducciones en las que lo nuestro es minoritario, se las dan a dirigir a un realizador extranjero de tercera categoría, y luego quieren recoger la aureola de que propagan el cine español por el mundo, de que abren mercados, y tienden la mano para cobrarse estos "favores". Bien. Ya habrá ocasión de poner los puntos sobre las íes. De decir bien claro que no se puede ser juez y parte, de señalar que el tinglado económico de nuestro cine **no sirve, contradice radicalmente las exigencias de un cine nacional**[2].

Estos problemas **objetivos**, y no otros, son los que imprimen carácter a la profesión de cine. Los datos objetivos, por definición, son independientes de la voluntad y la ideología de los individuos. Aunque éstos usan su libertad para transformarlos, operan con su necesidad para lo mismo. Por eso señalé en otros números que lo de menos era la mejor o peor voluntad con que se plantean las reformas a hacer en nuestro cine, siempre que estas reformas no fueran de estructura, no operasen en el meollo de los problemas, sino en su apariencia externa, se refiriesen a los epifenómenos y no a los hechos cruciales. Por esto no me extraña que algunos se lleven las manos a la cabeza y les traiga a mal traer el que sus deseos se estrellen contra las rocas. ¿No cabría plantearse, quizá, que ese idealismo voluntarista forma parte de la misma roca? ¿Qué es una **forma** más de un problema mayor, que le envuelve y supera? ¿Qué un cambio, en cualquier nivel de problemas, supone hoy en nuestro país el ser un cambio **cualitativo** o no ser nada? Y si esto es así, ¿a qué estamos jugando entonces? Hay ocasiones en que la misma evolución objetiva de la

[1] Nuestro Cine núms. 16, 34, 37 y 38.

[2] Hay que señalar también que todos estos conceptos de "rentabilidad", etc., sólo son coherentes mientras nos mantengamos dentro del margen de su estructura económica. En cuanto ésta se pone en cuestión, dejan automáticamente de tener ese carácter de "problema natural" que se les pretende dar.

realidad convierte la bondad y la inocencia de Rocco en colaboradores de hecho de los males que se pretenden combatir.

III

Las leyes que en su día se dictaron para reformar el cine español, se elaboraron –y en modo alguno de forma casual– dentro del marco del Plan de Desarrollo. Ya entonces señalamos las deficiencias que esto suponía. Las limitaciones insuperables que tenía el proyecto, las **contradicciones que encerraba en potencia y que llegarían a manifestarse cuando las condiciones objetivas madurasen para ello**. Y hoy día todo parece indicar que esta nueva etapa de crisis comienza a tomar cuerpo.

Para evitar suspicacias, quiero aclarar que el desarrollo económico lo considero objetivamente positivo. Lo que, en cambio, considero radicalmente negativo es su variante neocapitalista, el desarrollismo tecnocrático y 1a mediocridad que engendra, así como los fenómenos súperestructurales y formales que le acompañan en el fenómeno cultural, social, etc. Conviene detenerse brevemente en ello, porque sucede que, además, la variante española del tecnocratismo tiene unas características originales.

Como hija de una de las oligarquías de origen feudal más recalcitrantes, quiere participar de todas las ventajas materiales del mundo moderno sin poner nunca en cuestión sus privilegios de mini-clase. Es más, pone a su provecho y servicio los adelantos técnicos y el desarrollo material y científico. Esta aparente contradicción entre desarrollo material y desarrollo social, la resuelve la oligarquía creando instrumentos de control social férreamente inmovilistas y, a la vez, complicadamente estructurados, de forma que su explicitación y denuncia no sea nada sencillo. Opera "progresivamente" en los fenómenos periféricos y "reaccionariamente" en los estructurales. Su campo de acción es la "espuma" de la cerveza del país, la gran ciudad, el consumismo, el espectáculo, la cara externa. No hay tractores suficientes y se fabrican coches de súper lujo. No existe una promoción social del niño y se quiere crear un "cine infantil"...

Este fenómeno está actuando desde hace pocos años, y de forma cada vez mayor sobre los jóvenes directores salidos de la E.O.C., e influye decididamente sobre el Nuevo Cine Español.

Ocurre, incluso, que la tecnocracia vernácula, en su dialéctica formal, llega a "robar" hasta las expresiones verbales de lenguaje más características, significativas y queridas del contrario. Así, para la tecnocracia, expresiones como "sindicalismo", "democracia", "pueblo", "libertad", "diálogo", "paz", "progreso", etc., son objeto de asimilación. Las capta, las vacía de su contenido, y las devuelve distintas, convertidas en otros tantos slogans publicitarios.

Así podemos observar que nuestro Nuevo Cine Español, el que, gracias a la lucha de los mejores hombres de nuestro cine, nace y muere cada día, se ve continuamente acosado, solicitado, cortejado, adulado, para convertirse en otra sigla del mercado de consumo de la cultura cinematográfica "desarrollista". Existe una verdadera coherencia en todos los niveles de esta "plataforma de seducción". Desde los criterios que —según la información que recibo— parece que se siguen en los exámenes de ingreso en la E.O.C., pasando por los problemas que se plantean para trabajar en televisión, por los criterios con que se aplica la censura y el I.E. en ocasiones, y acabando por el proyecto de ley que suprime la escala sindical para los jefes de equipo, amén de numerosas presiones de todo tipo que se ejercen, al margen de lo legislado, y de forma tal que su denuncia es difícil de probar, todo parece indicar que el futuro que la tecnocracia prevé para nuestro cine es cerradamente clasista, señoritil, apátrida, desproblematizado, sin ideologías, correctamente elaborado, y, sobre todo, eficazmente colocable en toda la brillantez profesional y el prestigio en un mercado de consumo. Se pide de nosotros toda la brillantez profesional y el prestigio que nuestra condición de "jóvenes, de directores inquietos y más o menos rebeldes", puede dar en las dosis convenientemente rentables, y rechaza toda problematización, toda

ideología, todo humanismo, toda verdadera responsabilidad y libertad. A cambio, una publicidad, una "escalada social", un puesto en el carro de los tecnócratas, y a aprovecharse de la "prosperity", hombre, que te vas haciendo mayorcito. Sé eficaz y no te compliques la vida. Proporciona a este status social un espejo cultural en el que vea su propia imagen, reflejada como algo acabado e inmóvil, de la manera más refinada posible. Y cállate. Ahí acaba tu cometido. Lo demás, es cosa nuestra.

Claro que todo esto no es fácil. Las cosas, pese a quien pese, tienen su propia dinámica interna, presentan varias facetas a la vez, varían en diversos sentidos.

Precisamente por esto, nuestro Nuevo Cine Español, el que nosotros creamos desde los distintos campos de la realización, la crítica, etc., debe tener la conciencia clara ante la extraordinaria ambivalencia de todos estos fenómenos, y ante los cambios de rumbo rápidos y decisivos que toman hoy las cosas. Hoy, más que nunca, hace falta que un director de cine sea un hombre inmerso en la realidad de su país y de su pueblo, atento a su situación dentro del juego de fuerzas, ampliamente informado y activo en los problemas culturales, sociales, profesionales, sindicales, políticos... Consciente, sobre todo, de la propiedad de su trabajo, de que nada ni nadie puede utilizar su nombre ni su esfuerzo para cubrir un expediente anual o justificar una gestión administrativa al servicio de intereses extraños a él mismo[3].

El estar metido en la profesión, el estar en la marea, es también un hecho ambivalente y difícil, pero necesario. La objetividad marca inexorablemente a los hombres, y la triste objetividad de la profesión de cine en nuestro país marca y marcará a los mejores de sus hombres. Quizá incluso los acabe comprando, asimilando, gastando o destruyendo. Pero, ¿qué otro sentido, sino el de libertad comprometida, puede caracterizar nuestra vida como cineastas? Yo, por lo menos, no concibo otro.

Frente a la tecnocracia, nosotros tenemos un arma: el carácter decididamente polémico, humanista y problemático del cine contemporáneo. Si quieren tener una resonancia fuera, deben, en cierta medida, ceder unos tantos. Lo difícil, lo apasionante, es ver lucidamente en cada caso hasta qué punto se les está escapando el juego, hasta qué punto no se adapta uno a la imagen "de los disconformes de siempre", convenientemente controlados y domesticados. Esto supone una dialéctica práctica en la que habrá de todo: victorias, derrotas, tránsfugas, marginaciones, doble juego... En todo caso, los hechos indicarán el camino y la justeza de la táctica a emplear en cada caso particular y en el planteamiento general. Seguramente, de hecho, ya sucede así, la tecnocracia utilizará un método que hasta ahora le resulta muy eficaz: la marginación de los contrarios y la posterior y la paulatina asimilación de los indecisos.

En este caso se trataría de crear una "profesionalidad frustrada", una marginación inoperante, un "a ver quién aguanta más, yo apretando, tú aguantando y quedándote inoperante".

En primer lugar, la imagen que –sin posibilidad alguna de réplica o confrontación– se hacen ellos del contrario (dogmático, extremista, resentido, asocial, incivil, etc.), colabora a crear una distancia real entre el trabajo, concreto y los "sambenitos morales" que, al entrar en contradicción, definen realmente una frustración práctica. Y esta praxis truncada, fallida, teórica, formal, no objetivada, no concreta, crea productos deformados y lleva a sus protagonistas de la rebeldía a la neurosis, de tener una repercusión real en el cine y en la vida del país a definirse y a actuar en función de convenciones de lenguaje y de práctica de capillitas, de la salud a la enfermedad. Se encuentra uno —que quiere ser todo lo contrario— convertido en un romántico, en una "izquierda moral", replegada sobre sí misma, retórica y desconectada de la vida. ¿Qué mejor servicio podemos hacer al

[3] En este sentido, suscribo totalmente las afirmaciones sobre el N.C.E. que Víctor Erice da en su respuesta al cuestionario.

tecnocratismo que colaborar en nuestra marginación inhibiéndonos de la lucha práctica de la profesión?

En estas confrontaciones, tenemos realmente pocas bazas en la mano. Separando las que tenernos, yo no encuentro más que una que pueda ser eficaz. Una que —por el grado de responsabilidad y libertad que encierra—, es difícil de crear y mantener. Nació como nueva, expresión del siglo nuestro, enfrentada con otras palabras más vacuas, utilizadas con más resonancia por la burguesía. Nació de las manos populares y se llama solidaridad. Escribir esto aquí y ahora puede parecer inútil, "demodé" y, hasta dramático. Trataré de explicarme.

IV

Solidaridad supone, en primer lugar, algo muy concreto, fuera de toda abstracción. La solidaridad solo puede existir entre hombres que trabajan y tiene este trabajo a la vez como medio de liberación, y éste en común para todos ellos. La solidaridad no se refiere a una "política de amiguetes", a una defensa abstracta de fenómenos estéticos hechos entre cuatro compañeros. La solidaridad deja intacta la responsabilidad individual en este tipo de fenómenos —aunque los implica en mayor o menor grado— y sólo existe en función de una lucha amplia y estructural ante otros fenómenos. La solidaridad no es nada romántica. Choca con los narcisismos. No es "agraciada". Busca una repercusión social. Es la mayor expresión de libertad de nuestros días.

Los tecnócratas lo saben, y buscan nuestra atomización a nuestra costa. Primero, adulando nuestro narcisismo de autores, segundo, enfrentándonos en un mercado de trabajo; tercero, desviando el centro de gravedad de los problemas a la superficie, a lo meramente expresivo, aparencial o formal. Fomentan las disputas por nombres, y no por hechos. Crean un falso sindicalismo y luego dicen que cada cual se las arregle. ¡Cómo va a servir ese sindicato, si hasta en sus agrupaciones autónomas existe una organización capitalista, en la que los votos se conceden según el número de películas producidas o realizadas! Quieren borrar toda conciencia laboral, objetiva, de nosotros, diciendo que nuestra profesión es "diferente", más "elevada" que la de otros trabajadores, y no debe mezclarse en estas mezquindades asociativas.

Por algo será todo esto. El que no exista entre nosotros un verdadero sindicato de cine, hasta ahora, indica precisamente su necesidad, indica que es lo que mejor puede defendemos, porque es lo primero que se evita, la palabra tabú, lo poco "conveniente".

***

Yo creo que, por todo esto, merece la pena sacar adelante de abajo a arriba un Nuevo Cine Español, de verdad. Estas son las dos o tres cosas que sé de nosotros, que nos pasa estos días y creía necesario contarlas.

(*Nuestro Cine* nº 59, 1967, p. 10)

Nacimiento de una escuela que no nació*

RICARDO MUÑOZ SUAY

La que hace ya muchos meses denominamos **escuela de Barcelona** y luego, con reiteración, aludimos en estos papeles, va adquiriendo cuerpo y contenido. Pero precisemos, antes de nada, que esa, esta escuela de Barcelona, no es, ni será, la precisa y deseada **escuela catalana,** a la que, en muchas ocasiones, se refiere, alentándola entre otros, el preciso Porter Moix. Esta nace —o nacerá— partiendo del hecho nacional. Aquélla ha brotado y se desarrolla en estos días partiendo de un concepto del realismo cinematográfico adaptada a nuestras diarias circunstancias y conglomerando una visión diferencial que en Barcelona se obtiene de manera diversa a como, por ejemplo, en la meseta. Esta escuela, en la que, incluso, no todos sus miembros serán socios en efectivo, entre otras muchas características destaca por considerar que el cine es todo. Es decir, que todo puede ser cine y que una historia o un silogismo, desarrollados ambos ante el espectador, son indistintamente cine. O elementos cinematográficos. Que sean o no espectáculo, eso es ya otra cuestión, a la que habrá que ceñirse, como es lógico, cuando se cerciore de que los límites industriales están vigentes y son insoslayables. Por otra parte, esta escuela que, repetimos, se da (crece y se multiplica) en Barcelona, adquiere unidad al través de la diversidad de sus autores y, por tanto, de sus preocupaciones inmediatas. Ya que las últimas, las de fondo, sí que son precisas e idénticas en todos, pues se refieren a la angustia de esta sociedad de hoy —y, sobre todo, a la nuestra, tan lejana en esencia de la contemporánea universal—, a la crisis de los pilares tópicos de esa misma sociedad —y, ahora, no tan sólo referida a la de aquí— y al erotismo como sustancia que impregna todo devenir. Para estas preocupaciones de fondo la escuela se ajusta a un realismo expresionista las más de las veces, no exento de lo subreal en unos, cargado de referencias publicitarias, inmediatas, en otros. Cuando vayamos, en toques posteriores, intentando desentrañarla, no sólo nos tropezaremos con nombres directamente vinculados a ella, sino con otros que en Barcelona, asimismo, **también** hacen o intentan un cine diverso que sólo puede darse, que sólo se da, en Barcelona. Y que todo esto comienza a funcionar más allá de nuestras fronteras lo confirman la atención que Ado Kyrou en su reciente libro (*Amour, érotisme et cinéma*) dedica a la *Fata Morgana* de Aranda, los comentarios polémicos de los críticos de París en relación con el corto de Bofill y el interés demostrado por diversos festivales extranjeros que quieren proyectar el *Dante* de Esteva y Jordá y el *Cada vez que...* de Carlos Durán. Y todo ello no es sino nacimiento. Nacimiento que, por otra parte, como es natural, puede malograrse, ya que desde la incubadora al normal crecimiento, virus de todas clases, propios y ajenos, rondan en torno. Pero esto sí que es otra columna.

(*Fotogramas* nº 965, 21 abril 1967, p. 3)

* En el siguiente número de *Fotogramas* se publicó una nota del propio Ricardo Muñoz Suay señalando una errata de imprenta, según la cual donde decía "nació" debía decir "nación".

Salida de la Escuela

Ricardo Muñoz Suay

Un cinema recorre estas tierras, el de la "escuela de Barcelona". Hace algo más de un año, en estos papeles, iniciamos esa denominación que era como un bautizo tardío, ya que existían los antecedentes de Grau, la fuerte iniciación bien delineada de Aranda, los primeros pasos de un grupo que hoy ha tomado consistencia colectiva. Y que, en esta semana, ha adquirido vida comercial. Ya que la competitiva la había desarrollado, y bien, en diversos festivales. Uno de nuestros primeros balbuceos en esa denominación, hoy enteramente popular, fue cuando hablamos de la posibilidad de "una escuela de Barcelona" que pudiera ser, entre nosotros y en relación con Madrid, algo similar, salvando las distancias, como fue la de Nueva York frente a Hollywood. Aunque a estas alturas la crítica más incisiva demostraría, con seguridad, el hecho de que como "escuela" solo ésta de Barcelona, en su diversidad, es la única que posee una unidad interna, abierta sin embargo, y coherente. Porque un cinema recorre estas tierras, el de "la escuela de Barcelona" y ante él, con adhesiones o repulsas, con entendimientos polémicos o superficiales, se levanta el camino de la crítica, pero, asimismo, el de la vida comercial, el de la continuidad industrial, el del perfeccionamiento y el de la sobrevivencia que no es manca. Ha sido *Fata Morgana*, de Aranda, la que inició, conscientemente, este movimiento en el que la diversidad de pareceres prevalece. *Fata Morgana*, desde el principio, se ha convertido no en un mito sino en una necesidad de volver la espalda a un mundo desconocido por prohibitivo y por tanto inútil, hoy por hoy, de retratar, enfrentándose con esa otra verdad tan física del sexo, la muerte, la publicidad, el exterminio atómico, toda esa vida que nos enreda y palpa diariamente. En este film la visión puede ser sentida y analizante al través de cierto humor. Como en la obra de los Esteva y Jordà *Dante no es únicamente severo* la visión es enteramente cortante, irónica, golpeante. *Dante*, ya dijimos en otra columna, es un *happening*, pero no crea nadie en la improvisación como fondo de la obra, ya que, en verdad, ese film no es sino una sistematización de rupturas, una floración de caminos abiertos, una constante polemización a diestra y siniestra, un aparente embrollo. Ahora, estos dos films, estrenados comercialmente, aunque "todavía" bajo el amparo tutelar de las "salas de arte y ensayo", representan una confirmación de la avanzadilla que situó en órbita los *Cercles* de Bofill y un desbroce del camino que permitirá la aparición de otras dos obras significativas y dispares, *Cada vez que…*, de Carlos Durán, y *Ditirambo*, de Gonzalo Suárez. Mientras, interpolado entre todos, Grau confirmará su adhesión a estos límites actuales de un realismo que en unos casos es mágico, en otros es surreal y en otros, directo. Pero que será siempre un realismo en desacuerdo con unas normas clásicas, no por viejas sino por inoperantes.

(*Fotogramas* nº 996, 17 noviembre 1967, p.3)

Nuevo cine español, Joven cine español

VICENTE MOLINA FOIX

El hecho de que haya sido NUESTRO CINE la publicación cinematográfica española que más ha patrocinado y defendido en los últimos tiempos, de una manera u otra, la existencia y el desarrollo de un "nuevo cine español" surgido en el mismo seno de la industria, pero con finalidades bien distintas de las antes existentes, obliga, quizá, en este bloque sobre el cine español construido desde la reconsideración histórica y el análisis detenido, a dedicar una especial atención a ese nuevo cine que tan cacareada presencia ha tenido durante los últimos años en niveles, siempre, por supuesto, bastante especializados. La ocasión, aunque a muchos pueda parecer inoportuna, viene a mi entender facilitada al hablar de los nuevos grupos de cineastas independientes preferentemente en 16 mm. que proliferan últimamente en el país, estableciendo entre ambos fenómenos unos nexos de unión o comparación que no creo estén muy alejados de la realidad. Digamos, pues, que más que un escrito de fondo sobre el "nuevo, cine español" este trabajo quiere mejor ser la parte, apasionada o subjetiva (aquella en la que el autor da rienda suelta a sus propias y, quizá, solitarias opiniones) de un informe generalmente objetivo sobre el cine independiente y su aparición en la encrucijada artística del país.

Habrá que ser tajantes: si la mayoría de los cineastas adscritos al término perifrástico "nuevo cine español" se han acogido siempre al espíritu de grupo con fines propagandísticos, manifestatorios o justificativos (honestos en principio, a mi entender), deberán ahora, precisamente, que parece que nos hallamos en un momento de crisis o desencanto, de reflexión, de lamentación, de arrepentimiento quizá, deberán, digo, asumir la apelación global que se hace de su cine. Diciéndolo con otras palabras, lo justo será que todos estos nombres importantes del n.c.e., que en cierto momento supieron con efectividad romper un primer e importante cerco en el avejentado cine español y se valieron del empuje común para irrumpir ante la consideración del público y de la crítica, acepten ahora, cuando los efectos de novedad, sorpresa, ruptura del inmemorial estancamiento, se han desvanecido, acudir al análisis autocrítico igualmente agrupados para constatar su estrepitoso fracaso en cuanto tal, en cuanto grupo renovador o, mejor, demoledor.

Misión distinta sería, y creo yo que no ha sido, la del público y la de la crítica, que, a partir de esa nueva visión que se le ofrecía, debía resolver si aquél impulso era renovador y era operante, sí era revolucionario, y también distinguir y cualificar, una vez aceptado el grupo como tal, la autenticidad que cada autor proponía.

Este asunto de las distinciones y las diversas cualificaciones, por odioso que pueda parecer al estar basado en una jerarquización, es en este caso muy necesario, en beneficio del mismo valor histórico que en el futuro puede tener el n.c.e. pues nadie ignora las mixtificaciones que se han logrado introducir bajo esa denominación global, incluyendo, a directores que, con independencia de su estimación artística muy baja, por otra parte, nada tenían que ver con el n.c.e. (caso de Mario Camus después de sus dos primeras películas, Javier Aguirre, Jesús Yagüe, Antonio Mercero, Raúl Peña, Josep M. Forn, Antoni Ribas, etc.).

***

Hemos hablado antes de que el n.c.e. rompió un primer e importante cerco en el cine español de tan precaria existencia. Creo que esto es una verdad incuestionable, refiriéndonos a lo que supone la incorporación de nuevos directores, guionistas, actores y

aun productores, que, efectivamente, han sustituido muchos de los mascarones irreductibles que antes triunfaban sin discusión. Pero quizá lo esencial de la cuestión estribe en precisar a qué niveles se operó esta incorporación, pues creo que ahora resulta bastante claro observar que ese movimiento avasallador únicamente se limitaba, a medias por la cerrazón inabordable de la estructura industrial y sindical, a medias por la incapacidad de los atacantes, a los meros intentos de sustitución pacífica de los canales de producción y exhibición, no planteándose, más que en contados casos un cine revolucionario con el fin especial de remover, romper y trastocar esos canales, haciéndolos auténticos modos de expresión y no de subempleo comercial.

Siempre, a estas alturas, ha solido invocarse como sólido argumento de justificación una razón desde luego poderosa y de todos conocida, bien cierta: la intransigencia de la industria, la censura y el sindicato cinematográfico, que, en efecto, ha impedido en toda su extensión manifestarse, darse a conocer e incluso producirse libre, completamente, a este cine nuevo, utilizado únicamente en mi opinión como tapadera y justificación para esconder una política falsamente proteccionista y a mi juicio, neutralizadora. No soslayando este importantísimo factor en el desarrollo del n.c.e. habría, sin embargo, que hacer notar que dicho factor negativo, destructivo, puede en parte achacársele justamente a los principales responsables del n.c.e., en la medida en que ni siquiera cuando vieron los peligros reales, su verdadero fin, se desligaron de la planificación de la dirección general del cine, nada generosa o desinteresada a mi entender, optimista y triunfal sin motivos, poco eficaz. Digamos que al n.c.e. le ha faltado una clara conciencia histórica) y una facultad de decisión, de oportunidad, que, aprovechando desde luego, sin purismos estériles, las posibilidades que se le ofrecían, hubiera sabido fijar en su momento preciso la hora de decidir si continuaba el juego o no. A la vista de las últimas películas estrenadas de algunos de estos realizadores, hemos de sospechar que sí, que el juego continúa aún con mayores desventajas y ya absolutamente en un callejón sin salida, con las cartas descubiertas a uno y otro lado del tapete.

***

Si respecto a la visión histórica o el valor realista de sus planteamientos hay que hacer esas imputaciones generales a los hombres del n.c.e., no habrá que dejar de lado una segunda cuestión que igualmente caracteriza al grupo: la validez de sus postulados culturales, o, lo que es casi lo mismo, la cualificación artística de sus obras.

En este escrito estamos tratando, como dije al comienzo, los fenómenos característicos o adyacentes que permiten o han exigido la aparición de un cine independiente español. Claro resulta, por ejemplo, que a la primera y grave imputación que, desde un aspecto eminentemente político y administrativo, le hacíamos al n.c.e., los realizadores independientes escapan completamente, en lo que, sin duda, constituye su principal punto de definición: la independencia del medio industrial y administrativo, con la evitación de los sucesivos controles que estos estamentos imponen a los creadores cinematográficos, que van desde las trabas a la posesión de un carnet sindical de realizador hasta la censura o las cortapisas de la exhibición.

Respecto a la segunda dimensión, la artística, habrá que determinar en qué medida la mayoría de estos jóvenes realizadores independientes vienen a suponer —retrasadamente, desde luego, pero éste es un problema que trataremos más adelante— la oleada de un cine de autor de calidad, estéticamente puesto al día desde una perspectiva cultural, deshistorizada quizá o, al menos, desfasada, frente a la primera ola de los hombres del n.c.e. que, si bien intentaron significar eso mismo para el cine español —lo que fue la *Nouvelle Vague* en Francia o el *cinema nuovo* en Italia, dentro de sociedades capitalistas más desarrolladas— evidentemente no lo consiguieron.

En efecto, en el año 1963, con cuatro años de retraso respeto a las otras cinematografías occidentales y con dos antecedentes muy significativos, la excelente *opera prima* de Saura, *Los golfos,* y la mediocre, aunque polémica

Noche de verano, de Grau, aparecen en nuestro panorama, tímidamente aún, las primeras películas del que después sería bautizado n.c.e. Camus rueda en Barcelona para un productor de la "antigua mentalidad", Iquino, sus dos primeras películas; Eceiza rueda *El próximo otoño* dentro de la más fiel sumisión a los postulados del social-realismo y el nuevo realismo poético italiano; Summers estrena con gran éxito su *Del rosa... al amarillo* —quizá la piedra de toque que hace pensar que los jóvenes también pueden hacer algo consumible—, Regueiro, su *El buen amor*, aparte de las primeras obras de tres realizadores de muy baja calidad, que no volvieron a dirigir: *Se necesita chico* (Mercero), *Llegar a más* (Fernández Santos), *Los dínamiteros* (García Atienza). Al año siguiente son Picazo, Saura, Camino, Diamante, Summers de nuevo, los que consolidarán la escena, la cual alcanza su punto culminante en 1965 con *La caza*, *Amador*, *Acteón*, *Fata Morgana*, *De cuerpo presente*, *Nueve cartas a Berta*, *El juego de la oca*, etc. Todas estas películas, teniendo en cuenta como dato muy revelador la gran desconfianza con que fueron acogidas por los sectores institucionalizados de la crítica, la producción, la distribución y la exhibición, y también las diferentes limitaciones a la libertad de expresión que sufrieron, debían venir a constituir, indudablemente, y así en efecto fueron acogidas por muchos, la esperada "nueva ola" española, producida con el consabido retraso cultural pero también, era de esperar, superando históricamente algunos de los vicios de los movimientos franceses, italianos, ingleses, a los que de alguna manera se proponían emular.

La realidad, sin embargo, resultó, ha resultado muy distinta. Contando siempre con los factores negativos extra-culturales antes citados, es evidente que el n.c.e. no supuso globalmente, sí considerando por separado algún autor o película concretos y una *revolución estética* como fue, por ejemplo más esclarecido, la nueva ola francesa. Precisando más, ese papel de renovación estética en la puesta en escena, en la dirección de actores, en los sistemas de rodaje y aun de producción, en la estructuración de los guiones y en la consideración distinta de los personajes, de los conflictos y, en suma, de toda la narrativa cinematográfica, quedó por hacer en su mayor parte y ha sido, está siendo, la que ahora, cuando se cumplen casi los diez años, con notable desfase, pues, realizan los cineastas independientes, y especialmente algunos de ellos, Martínez Lázaro, Augusto M. Torres, Paulino Viota, Alfonso Ungría, Adolfo Arrieta, Julián Marcos.

El problema, con todo, resulta complejo, desde el momento en que barajamos cuestiones artísticas y cronológicas y refiriéndonos a dos jalones distintos, la revolución estética de los nuevos cines occidentales, iniciada en el año 1959 y hoy ya perfectamente analizable en todos sus, aspectos, y otra, aún incierta e inabarcable, que empieza a perfilarse actualmente, aunque cuenta con antecedentes de mucha consistencia (*cinema novo brasilero*, joven cine checo, *New American Cinema*) y que puede suponer todo un cambio en la narrativa, en la industria y en el resto de los canales afectados por el cine, ya que está planteada no sólo desde proposiciones estéticas sino, eminentemente, con miras políticas y revolucionarias en un sentido mucho más amplio.

Puede decirse, por consiguiente, que siendo el n.c.e. un movimiento que ha planteado la batalla al viejo cine español con una estrategia equivocada y con muy poca categoría intelectual, la situación actual para una nueva oleada que quiera agruparse aun siendo fuera de los cauces habituales- sigue siendo la de una cinematografía que aún no ha pasado su primera revolución cultural y está a falta de los pilares básicos y a la vez más primarios, hoy ya, desgraciadamente, insuficientes. Aunque esto lo trataremos con más detenimiento al hablar de las películas independientes, sí es conveniente decir que estos realizadores en formato de 16 mm., que antes hemos nombrado, están de momento desempeñando un papel muy parecido al de los realizadores franceses e italianos de la nueva ola, el papel de artistas formados con amplios conocimientos culturales y dentro de una coherencia artística irreprochable, que operan tras de una fructífera síntesis de los movimientos más importantes del siglo: el surrealismo, la pintura no-figurativa, el teatro del absurdo, la estética del cine americano, el cine

de los grandes maestros europeos del expresionismo y del realismo poético…

Un cometido que resultaría a todas luces pequeño y alicortado si no pasara de aquí, pero que hoy por hoy, resulta motivado en parte por la tremenda carga de impotencia artística que se ha heredado de la frustrada generación anterior, en la cual, buscando bien, apenas podríamos encontrar tres o cuatro nombres de auténtica validez para un cine español del futuro.

(*Nuestro Cine* nº 77,
noviembre-diciembre, 1968, p. 69)

¿A dónde va el cine mesetario?

ENRIQUE VILA MATAS

Probablemente habría que buscar los orígenes del cine "mesetario" en la película de Carlos Saura *Los golfos*, realizada en 1959. Aunque quizá yendo más lejos tendríamos que remontarnos a los films de Ferreri, Bardem y Berlanga. El impacto precursor de éstos engendró un proceso de maduración de unos cuantos años, los suficientes como para organizar el viejo Instituto de Experiencias Cinematográficas y convertirlo en Escuela de Cine. La EOC sería con el tiempo la principal alimentadora de realizadores de cine "mesetario". Y sería Carlos Saura, profesor de la Escuela, el primero en abrir brecha con un film desconcertante para la época: *Los golfos*, producida por Films 59, productora en torno a la cual se, agruparon nombres como Mario Camus, Angelino Fons, Luis Enciso, Juan Julio Baena y otros.

También las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca del año 55 tienen carácter de antecedente. Allí empezó a ser pensable la posibilidad de hacer un cine con unas ciertas inquietudes, fiel a la realidad social y cultural del país.

Con la llegada del turismo se abrieron algo las puertas a Europa y llegaron corrientes "extranjeras". La novela realista —Sánchez Ferlosio, Martín Santos— y la poesía social —Goytisolo, Celaya, Hierro— se constituyeron en contexto del movimiento cinematográfico del país.

Lo cierto es que *Los golfos*, en el año 1959, es el primer golpe duro al viejo cine español. Se plantean en serio cuestiones consideradas hasta entonces como tabúes. Saura no hacía con este film más que abrir la marcha de quienes se pusieron abiertamente a ampliar la exclusiva Bardem-Berlanga en hacer un cine de calidad.

En el 61: *Viridiana*. Buñuel regresa a España y realiza un film "sacrílego". La película es Palma de Oro, en Cannes. Con Fraga Iribarne se entrevén visos de una posible liberalidad. García Escudero comienza a promover la creación de "Nuevo Cine Español", que no es más que un cine hecho en Madrid contando con gran profusión de subvenciones y creado con la intención de dignificar algo más nuestras aportaciones a los "intelectuales" festivales de cine del extranjero. El ciudadano español puede empezar a respirar tranquilo. A partir de entonces ya no se enviará nunca más *La reina santa* a Venecia. El cine de *gauche* ha hecho su triunfal aparición en el país, apoyado directamente por la Administración.

Regueiro hace un film cándido y "blanco": *El buen amor*. La película va a Cannes y sorprende agradablemente a la crítica especializada. Algunos diplomados de la EOC comienzan a plantearse la posibilidad de hacer cine. Aparecen simultáneamente el fenómeno de la *Nova Cançó Catalana* y la tolerancia de los libros de Jean Paul Sartre. Eceiza, Fons, Saura, Picazo, Summers y otros comienzan a escribir guiones, a tener ideas, a maquinar la dinámica del nuevo cine español.

Hasta aquí los antecedentes filmográficos y sociológicos de la escuela "mesetaria".

Llantos, farsantes, colores y otoños

El año 63 representa el estallido de lo que en principio se denomina globalmente "Nuevo Cine Español" y que nace y se desarrolla exclusivamente en Madrid.

Saura busca la comercialidad en la crítica social y realiza *Llanto por un bandido*, con Lea Massari y Francisco Rabal. La película no se sabe bien si es un homenaje a Buñuel, a Lorca, a Goya o al Tempranillo. Lo cierto es que su estreno en Madrid y Barcelona merece la inmediata repulsa de la crítica reaccionaria. Un buen síntoma.

Manuel Summers amplía la gama expresiva del llamado "Nuevo Cine Español". Con

el significativo título de *Del rosa al amarillo*. Interesante introducción al mundo de la infancia y la vejez, con un tratamiento blando e ingenuo, pero cargado de sugerencias. A través de una aproximación aparentemente sentimental y llena de humor, aparece una brusca imagen de realidades que sobrepasaban los límites de la propia trama.

Por las mismas fechas debuta Camus con *Los farsantes*. Apasionante sinceridad en la realización. Escasos medios económicos. Fracaso de público.

Y Antonio Eceiza va de San Sebastián a Madrid en círculo inmigratorio, que culminaba con un film titulado *El último otoño*. En él caía en los mismos errores de sus compañeros de generación. Quizás el más grave la falta de mordiente, el excesivo academicismo, la blandura e ingenuidad de las imágenes, las escasas conexiones con el cine de fuera.

Unamuno desencadena el "boom"

El 64, el año siguiente, registra el definitivo *boom* del cine que promueve García Escudero.

Camus repite su sinceridad anterior con *Young Sánchez*. La película se inspira en un cuento corto de Ignacio Aldecoa que Bardem rechaza por sus concomitancias con *Rocco y sus hermanos*. Lo cierto es que la película confirma el talento de Camus y la escasa comercialidad de su cine. El público no vibra con este tipo de películas sinceras. Parece que no están acostumbrados aun cuando el tema sea el boxeo y el protagonista un actor taquillero llamado Julián Mateos.

Julio Diamante rueda *Tiempo de amor*. Y Regueiro hace *Amador*, con Maurice Ronet de actor. En Barcelona, Gubern y Aranda, con Serena Vergano, filman *Brillante porvenir* y demuestran que también en Barcelona se puede hacer cine.

Indudablemente la película del año va a ser *La tía Tula*, la primera realización redonda del nuevo cine. Su director es Miguel Picazo y la adaptación de Unamuno es de una gran sobriedad. En *La tía Tula* coinciden una gran realización y la aceptación por parte del público de una obra en la que ven calidad e imágenes diferentes a las habituales en el cine español. Históricamente *La tía Tula* representa el *boom* del cine que promueve García Escudero y abre las puertas a un posible cine español de calidad.

Summers rueda dos películas en este año y se convierte en el realizador más prolífico del "Nuevo Cine Español": *La niña de luto* y *El juego de la oca*. Summers persiste en su "humor ácido", en sus chistes necrológicos; y, finalmente, se atreve a tocar el tema del adulterio. ¡Atención! Es la primera vez que esto ocurre en nuestro cine después de sesenta años de historia. Naturalmente, el éxito de público no se hace esperar y quien más se va a beneficiar será Sonia Bruno, que se ve catapultada a la fama y al estrellato en el que actualmente se mantiene.

1965: *La caza* y las *Nueve cartas a Berta*

En el 65 se ruedan films básicos en la filmografía del cine "mesetario". Es un año clave. Saura rueda *La caza*. Una obra dura, dramática. Tragedia a niveles tanto inmediatos como simbólicos, de gran valor crítico para la sociedad española. *La caza* es considerada como la gran obra que el cine español había venido gestando en los últimos años. Basilio Martín Patino obtiene un insospechado éxito comercial con *Nueve cartas a Berta* y realiza, además, un film de gran fuerza crítica. Diamante rueda *El arte de vivir*, drama típicamente mesetario. Se configura la "Escuela de Madrid". La prueba más evidente de ello: Vicente Aranda rueda en las calles de Barcelona *Fata Morgana* un film incomprensible a nivel mesetario con una actriz-modelo: Teresa Gimpera. (Comparar a Teresa con Aurora Bautista, Elsa Baeza o Elena María Tejeiro da la clave de muchas cosas).

Entretanto, en Madrid, Eceiza desperdicia las grandes posibilidades que ofrece *De cuerpo presente*, una narración de Gonzalo Suárez. Y Camus hace lo mismo con *Con el viento solano* matando las posibilidades estéticas de Gades.

Al año siguiente

Angelino Fons, guionista con Saura de *La caza*, decide hacer cine y rueda *La busca*, una

gran realización. Localización del asunto: Madrid. Fons aborda con precisión y honestidad toda la calidad y fuerza, barojiana de la historia.

Y Eceiza rodaba *Último encuentro*.

Y poca cosa más, puesto que la mayor parte del cine de este año se realiza en la Ciudad Condal. Balañá, Nunes, Grau, Camino...

Enfrentamiento de escuelas

Saura, en 1967, rueda dos films: *Peppermint Frappé* y *Stress es tres, tres*. Regueiro filma *Si volvemos a vernos*. Picazo: *Oscuros sueños de agosto*. Y Summers: *No somos de piedra*.

En Barcelona: eclosión del movimiento cinematográfico y rodajes de Esteva, Jordá, Suárez, Nunes, Bofill, Grau, Durán y Portabella.

Enfrentamiento directo de los cineastas barceloneses con los de Madrid. Se pretende demostrar que existen dos tipos de cine en España. El que se hace en Madrid y el de Barcelona.

Eceiza, desde Cuba, ataca a la "escuela de Barcelona" y la maltrata llamando a sus componentes "burgueses y reaccionarios". Desde la Ciudad Condal se defienden. Durán y Jordá en *Nuestro cine* abren polémica sobre la diferencia entre la mujer "mesetaria" y la "mediterránea". Jaime Camino es abucheado en el estreno en Madrid de *Mañana será otro día*, por considerarse "afrancesada" su película.

Cada vez las diferencias se agrandan. Se delimita definitivamente la "escuela mesetaria", que se agrupa en torno a la productora de Querejeta.

El año pasado

Camus se ha pasado definitivamente al cine comercialísimo y dirige a Sara Montiel. Fons, después de *La busca* no ha tenido más remedio que dirigir a Massiel con canciones y todo. Picazo ha deshojado la margarita entre Serrat, Juan y Junior o Los Brincos. Enciso ha hecho un musical con Elsa Baeza. Saura y Regueiro han descansado. Summers se parece cada vez más a Lazaga, con algunos toques de Merino y Forqué. Tres nuevos realizadores, a la sombra de Querejeta, han hecho un film de *sketchs* titulado *El desafío*. Ellos son Egea, Erice y Guerín. Conexiones de Querejeta, con Información y Turismo, que le da ocho millones a Saura para su próximo film. Callejón sin salida para Eceiza. Patino escribe en *Cuadernos para el diálogo*: "*Nos aconsejan: suavicemos aristas, oxigenemos el aire viciado, rellenemos el vacío, apuntalemos las ruinas, creemos riqueza artística e intelectual, demos brillo a los festivales, fecundemos la aridez y la esterilidad. Vivamos*". Olea rueda cosas de viejo color y ciencias ficciones con cantantes. Montolío, una buena promesa, decepciona con *Tinto con amor*.

Hasta aquí, aproximadamente, la historia. Cronológicamente contada para descubrir cosas. Cabe preguntarse adónde va el cine "mesetario". ¿Quién es el dueño de sus ilusiones y posibilidades de antaño? ¿En qué acabará todo esto? De momento, el mes pasado, Querejeta recibió tres millones de pesetas más que Masó en cuestión de subvenciones estatales. Es un dato revelador que hay que tener muy en cuenta.

(*Nuevo Fotogramas* nº 1061,
14 febrero 1969, p.6)

El llamado "cine mesetario" o la técnica de los falsos comentarios

ÁNGEL FERNÁNDEZ-SANTOS

En un artículo del nº 1061 de la revista *Nuevo Fotogramas* —publicación barcelonesa que tiene muchos lectores en Madrid, y que, especialmente en su nueva etapa, merece, como tal publicación, todos nuestros elogios— Enrique Vila Matas cuenta, describe y, casi, define ese fenómeno —visible únicamente desde unas docenas de observatorios privados de Barcelona— llamado "cine mesetario". Ya conocía de oídas esta calificación, y supuse siempre que se trataba de una manera convencional, como tantas otras, de entenderse. Como tal la aceptaba. Ahora, gracias a Vila Matas, descubro que la expresión "cine mesetario" tiene mucha más ambición de la que yo, en mi fuero interno, le atribuía, ya que evidentemente aspira a la categoría de idea, es decir, de expresión rigurosa y ordenada de una realidad. En efecto, para Vila Matas, el "cine mesetario" es una referencia verídica a una realidad determinable geográficamente, culturalmente e históricamente.

De acuerdo con esto, el "cine mesetario" tiene unas coordenadas geográficas muy exactas: "*denominado en principio globalmente Nuevo Cine Español... nace y se desarrolla* ***exclusivamente*** *en Madrid*". Posee igualmente unas determinaciones socio-culturales discernibles: el antecedente de Berlanga, Bardem y Ferreri, la creación del IIEC y su transformación en EOC, las Conversaciones de Salamanca, la irrupción de la novela realista de Ferlosio y Martín Santos y de la poesía social de Goytisolo, Celaya y Hierro, el rodaje de la película pionera *Los golfos*, de Carlos Saura; el asunto de *Viridiana*, y, para completar el cuadro, la subida a la Dirección General de Cinematografía y Teatro de José María García Escudero. Tan certera y variada serie de circunstancias antecede y prepara el advenimiento del fenómeno de la —por fin, Vila Matas matiza su nomenclatura y precisa algo más— **escuela mesetaria**. Hay, por tanto, una "escuela" cinematográfica ligada —como la consecuencia, como el efecto lo está a la causa— a toda esa lista de circunstancias y hechos. Y esta "escuela" nace y se desarrolla exclusivamente en Madrid. ¿Exclusivamente? ¿En virtud de qué privilegio de "pureza" la marea del n.c.e. no perturbó la lógica autónoma del cine catalán? ¿Cómo explicar el que una película como, *Fata Morgana*, que, a juicio de Vila-Matas, es una **película incomprensible a nivel mesetario**, fuese promocionada por una publicación tan evidentemente "mesetaria" como *NUESTRO CINE*, e incluida sistemáticamente, con otras de Grau, Balañá, etc., en las listas de las innumerables Semanas del Nuevo Cine Español programadas en todo el mundo? Por otra parte, y hablando de Semanas, ¿las de Molins de Rei dedicadas al n.c.e. son plataformas que hay que atribuir a esa hipotética "exclusividad mesetaria" a que alude Víla Matas? Concedamos poniendo en juego toda nuestra imaginación, que esta "exclusividad" existe. El n.c.español es el marco en el que se desarrolla "exclusivamente" la "escuela mesetaria".

Esta "escuela", en la medida que es tal cosa, debe tener un credo estético propio, así como formas típicas de expresión de ese credo. ¿Dónde encontrar, esta tipicidad? Vila-Matas nos da una pista cuando, aludiendo a una película de Diamante, *El arte de vivir*, asegura que "*es un drama típicamente mesetario*". Como no soy un iniciado en las trastiendas de la rivalidad cinematográfica mesetario-catalana no entendí en un principio qué sentido podía dar Vila Matas a la "tipicidad mesetaria" de esta película de Diamante. Un amigo mío, bastante más versado que yo en esta sutil ciencia, me indicó que probablemente Vila Matas se refiere a cierto subdesarrollo erótico del que *El arte de vivir* hace gala, y que su frase está implicada con otra, no recuerdo

si de Jordá o de Durán, en una entrevista mutua para *NUESTRO CINE*, en la que se ejemplificaba la diferencia entre el, cine catalán y el cine "mesetario" en la facilidad con que las "mujeres mesetarias" se quedaban embarazadas en las "películas mesetarias" (Juicio anecdótico que, incluso como tal, no me parece equitativo, ya que olvida precisamente el hecho de que una de las más típicas, películas "mesetarias", *La tía Tula*, está íntegramente dedicada al análisis y la exposición de la esterilidad femenina).

Todo esto, por supuesto, como cualquier exégesis, no tiene mayor significado que el de una simple conjetura, ciertamente, poco sería. Sin embargo, la "tipicidad mesetaría" a que alude Vila Matas, si bien es de contenido dudoso, posee en su artículo un sentido y una valoración correlativa a ese sentido, muy claros. Ese "prototipo dramático" que, para Vila Matas, es el film de Diamante, es valorado por él —y esto es algo patente en todo su artículo— de una manera negativa, es decir, como un vacío artístico y cultural. Pero, precisamente por esto, yo, como cualquiera que sepa mínimamente dónde se mueve, me veo incapacitado para comprender cómo es posible dar calidad de "escuela", esto es, de actividad colectiva que obedece, implícitamente o explícitamente, unas normas comunes de creación que, por definición, han de ser positivas, a algo cuya "tipicidad" es una mera negatividad. La precisión de Vila Matas en el sentido de que el "cine mesetario" conforma una "escuela" es, por ello, desmentida en el desarrollo que el propio Vila Matas da a esa su precisión.

No hay una "escuela", no ha habido nunca una "escuela" dentro del cine que se proyecta y realiza en Madrid. Y menos que de ningún otro, dentro del derivado de la entrada en la industria de las películas de Ferreri, Bardem y Berlanga y de la fundación del IIEC (Sin llegar a formar tampoco "escuela", hay, por el contrario, más razones para encontrar concomitancias dentro del otro cine "mesetario": el de Lucia, Orduña, Lazaga, Saenz de Heredia, etc. al que Vila no alude para nada). El cine de los licenciados de la EOC, el cine posterior a *Los golfos*, se ha desarrollado a salto de mata, sin norma ni programa explícito o implícito, irracionalmente, bajo el impulso de iniciativas burocráticas a las que se adaptaban otros paralelos compromisos personales, sin coherencia ideológica ni, mucho menos, estética. El único lazo que vincula realmente a todos los realizadores de esta generación, o generaciones, afecta por igual a los "mesetarios" y a los catalanes: este lazo es la decisión de existir, es decir, de hacer un cine "posible" dentro de las actuales estructuras. Esto supone que lo que realmente une a los realizadores del cine "mesetario" es un conjunto más o menos amplio y más o menos radical de "noes" nunca vinculado a previas valoraciones positivas de la realidad, de la manera de narrarla y de la manera de influir en ella. ¿Qué tiene que ver lo irreductible, lo propio del cine de Saura, con lo propio del cine de Patino? Apenas nada. ¿Cómo asimilar el cine de Patino al de Eceiza? ¿O el de Eceiza al de Fons? ¿O el de Fons al de Summers? ¿O el de Summers al de Regueiro? ¿O el de Regueiro al de Picazo? El círculo puede completarse *ad absurdum*, si realmente se hace un análisis de contenidos y no de etiquetas. Elías Querejeta es una especie de productor imán, pues, según Vila, centra ahora, después de una rara espiral histórica, las actividades de la "escuela mesetaria". Bien. No he visto aún la última película de este productor, titulada *El desafío* (sic), pero alguien que la conoce desde dentro, el guionista de los tres *sketchs* que la componen, Rafael Azcona, me ha dicho que "*si por méritos propios los tres guiones nada tenían que ver entre sí, una vez realizados muestran tres concepciones completamente diferentes del cine*". Personalmente, este comentario que 1e oí a Azcona no hizo sino confirmar mi idea que de los tres realizadores, Guerin, Egea y Erice, ya tenía previamente. Podrán hacer la misma película juntos, pero jamás hará nunca ninguno de ellos un cine semejante al de los otros dos. De esta forma, en la última obra de Querejeta, "sumo pontífice" de la "escuela mesetaria", parece ser que apuntan tres formas, tres estilos, tres "escuelas" de cine. Ni una más ni una menos.

No hay "escuela mesetaria". ¿Dónde está el programa estético "escolar" de Saura, Patino, Picazo, Fons y los demás? Por supuesto, no hablo de nada escrito —en este terreno las

declaraciones teóricas carecen por completo de valor— sino de los contenidos de las —malas o buenas— películas de estos directores. ¿Qué hay en común entre *Nueve cartas a Berta* y *La busca*, entre *Peperrnint Frappé* y *La tía Tula*? Apenas nada, salvo unas cuantas negaciones que sólo acrecientan el carácter de no escuela del conjunto de sus realizadores. Es ingenuo esforzarse, con aire de suficiencia, en mezclar el aceite con el agua. En general, se fracasa.

Las negaciones, esto es, los puntos comunes de los supuestos miembros de la supuesta "escuela mesetaria" son nada más que actitudes ideológicas de conjunto, globales, que para nada determinan el proceso, el estilo y la forma de creación y de expresión. Más aún, esas negaciones, esas referencias unificadoras, abarcan no sólo a los realizadores madrileños, sino igualmente —y en la misma medida— a los mejores directores catalanes. No podía ser de otro modo. En el falso saco que Vila pretende urdir, el saco de "todos dentro" (para Vila sólo los "mesetarios"), en rigor, si cabe Saura, cabe Aranda; si cabe Fons, cabe Jordá; si cabe Patino, cabe Esteva; si cabe Eceiza, cabe Gubern, y así sucesivamente. Desconozco ningún punto de unión profundo entre todos los directores españoles, sean "mesetarios", sean "cantábricos" o sean "mediterráneos", que no está vinculado a alguna de las negaciones esenciales sobre las que la Península gravita por entero. Y si Vila se ampara, para construir su análisis, en algo distinto de este factor, cae, o anda muy cerca de caer, en un error funesto: por pretender aunar donde la unión no existe, ni interesa que exista, puede separar donde sí existe e interesa que exista. Su artículo bordea de continuo un rasgo fundamental de la actitud reaccionaria: ese que promueve, para lograr la afirmación aparentemente dialéctica de algo propio, la invención de un falso contrario.

La nomenclatura de "nuevo cine español" con todos los respiros para otras opiniones emitidas desde *NUESTRO CINE*, ya que, como es lógico, sólo hablo en nombre de mí mismo— se ha venido abajo porque se forjó como disfraz de una lógica semejante a la que ahora emplea Vila; en el marco de un cine español viejo y sin salida, había que crear un falso contrario que reimpulsase los gastados engranajes de la industria. A un falso viejo cine español, falso porque no era cine, se opuso un falso nuevo cine español, falso porque se le pretendió conceder una marca de coherencia, de ola, de marea, que no tenía en absoluto: era nada más que un relevo parcial. Los acuerdos estéticos surgen siempre del subsuelo, jamás de las alturas. Y, ahora, Vila Matas, con otro nombre, pretende reconstruir, poner nuevamente en circulación, toda la lógica interior del n.c.e., localizándolo exclusivamente en Madrid y abriendo, con ello, una puerta para la afirmación "a contrario" de otro n.c.e., creado igualmente desde las alturas, y esta vez localizado en Barcelona. Mal asunto para la, imprescindible para todos nosotros, mesetarios o no, afirmación del cine barcelonés si necesita, para consumarse, de un rival ilusorio. De hecho, al fomentar este falso contrario, Vila Matas menosprecia al cine catalán.

No conozco la totalidad del cine que actualmente se hace en Barcelona. Ignoro —y el asunto en sí me trae sin cuidado— si se hace cine de "escuela" o, por el contrario, cada realizador marcha a su aire. En definitiva, lo único que me interesa del cine catalán son sus obras concretas, una por una. Conozco varias; unas me gustan; otras no me gustan. Desde Madrid, es decir, desde orilla de Barcelona, creo ver en algunas películas catalanas las —buenas— cosas que me conciernen, que son algo mío. Lo que me acerca a una obra de cultura es lo único que me interesa de ella. Lo que me separa, no me inquieta. Y porque me interesa, porque me concierne el cine catalán —más el posible que el real, más el que se prevé que el que se hace— es por lo que no comparto las opiniones ni los métodos analíticos de quien me parece un mal abogado suyo. Si es posible un verdadero cine en Cataluña, no constituye ningún favor para él buscarle falsos contrarios que contribuyan, una vez más, a las eternas falsas autoafirmaciones.

(*Nuestro Cine* nº 84, abril, 1969, p.8)

Diccionario
Quién fue qué dentro de los "nuevos cines" españoles

Antonio Santamarina

El presente diccionario tiene la pretensión de ofrecer documentación y filmografías de las principales figuras del Nuevo Cine Español (NCE), referidas, sobre todo, a la etapa canónica del movimiento y a sus antecedentes y consecuentes más próximos. En el caso de los directores, tanto del NCE como de la Escuela de Barcelona (EB), se ha recogido, por considerar que se trataba de una información valiosa y actualizada de forma conveniente, la filmografía completa de todos ellos hasta la fecha de publicación del presente volumen.

Se trata de un diccionario exclusivamente cinematográfico, por lo que, exceptuando algunas referencias inevitables, no se incluyen aquí los trabajos televisivos realizados por muchos de los protagonistas del NCE, ya que tal pretensión hubiera alargado más de lo razonable la extensión de esta publicación. Por las mismas razones, no se anotan, en las filmografías de los cineastas, los numerosos cortometrajes o mediometrajes rodados por una gran parte de ellos, aunque dentro del cuerpo de la voz se citen estos trabajos siempre que su inclusión resulta significativa.

En el caso de las películas de la EB, se ha optado, asimismo, por citar los títulos de los films (dentro de las entradas dedicadas a directores, guionistas, productoras, técnicos, actores o actrices) en su idioma original, ya que la traducción española de aquellos films estrenados con el título original en catalán puede encontrarse en las filmografías incluidas en las voces de los directores correspondientes.

Por último, aunque se ha evitado, en la medida de lo posible, la utilización de abreviaturas para facilitar la lectura del texto y aunque las siglas empleadas resulten de fácil trascripción para la mayoría de los lectores, puede resultar útil aclarar a continuación el significado de las principales abreviaturas contenidas en el presente Diccionario:

NCE:	Nuevo Cine Español.
EB:	Escuela de Barcelona.
EOC:	Escuela Oficial de Cinematografía (antiguo IIEC).
ICAA:	Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.
IDHEC:	Institut des Hautes Etudes Cinématographiques.
IIEC:	Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (futura EOC).
PCE:	Partido Comunista de España.
PSUC:	Partido Socialista Unificado de Cataluña.
SEU:	Sindicado Español Universitario.
TEU:	Teatro Español Universitario.
TVE:	Televisión Española.

Aguirre, Javier (San Sebastián, 1935). Director. Desmarcándose de la tradición familiar, se interesa más por el cine que por la música, empieza a escribir desde muy joven en revistas como *Imágenes*, *Primer Plano* y *Radiocinema* y, en 1956, se traslada a Madrid para estudiar en el IIEC mientras continúa con su actividad como crítico. Cursa tan sólo dos años en la especialidad de dirección y, a comienzos de los años sesenta, filma cortos y documentales que obtienen premios en distintos festivales tanto nacionales como internacionales. En 1964 realiza su primer largometraje: *España insólita*, un documental donde, en la línea del NCE, bucea, desde un punto de vista sociológico y costumbrista, en la cara ancestral de la realidad española. A partir de aquí, y sin olvidar su faceta teórica y su frenética actividad cortometrajista, abandona los postulados del movimiento para adentrarse por los cauces de un cine más comercial, con títulos como *Los chicos con las chicas* (1967), *Una vez al año ser hippy no hace daño* (1968) o *Soltera y madre en la vida* (1969). De este modo su carrera se debate, desde entonces, entre la realización de un tipo de películas de encargo, carentes de pretensiones artísticas y pendientes sólo de la taquilla, y de otras más experimentales y arriesgadas, sin apenas salida comercial, a las que él mismo daría el nombre de *Anti-cine* y de cuyas indagaciones formales surgirá su obra más personal: *Vida perra* (1981).

Largometrajes: *España insólita* (1964); *Los oficios de Cándido* (1965); *Los chicos con las chicas* (1967); *Los que tocan el piano* (1968); *Una vez al año ser hippy no hace daño* (1968); *Soltera y madre en la vida* (1969); *De profesión, sus labores* (1969); *Pierna creciente, falda menguante* (1970); *El astronauta* (1970); *El gran amor del conde Drácula* (1972); *El jorobado de la Morgue* (1972); *Volveré a nacer* (1972); *El asesino está entre los trece* (1973); *El mejor regalo* (1973); *El insólito embarazo de los Martínez* (1974); *Soltero y padre en la vida* (1974); *Ligeramente viudas* (1974); *Vida íntima de un seductor cínico* (1975); *La iniciación en el amor (Dafnis y Cloe)* (1976); *Acto de posesión* (1977); *Esposa de día, amante de noche* (1977); *Carne apaleada* (1977); *Rocky Carambola* (1979); *El consenso* (1979); *Los pecados de mamá* (1980); *Cariñosamente infiel* (1980); *La guerra de los niños* (1980); *La segunda guerra de los niños* (1981); *Vida perra* (1981); *Ni te cases ni te embarques* (1982); *En busca del huevo perdido* (1982); *Las locuras de Parchís* (1982); *Los pajaritos* (1982); *Parchís entra en acción* (1983); *Gente-Personas* (1983); *La monja alférez* (1986); *El polizón del Ulises* (1987); *La diputada* (1988); *El amor sí tiene cura* (1990); *Voz* (2000); *Zero/Infinito* (2002); *Variaciones 1/100* (2003).

Aldecoa, Ignacio (Vitoria, 1925-Madrid, 1969). Novelista y guionista. Perteneciente a la generación literaria del medio siglo, en 1954 publica su primera novela, *El fulgor y la sangre*, a la que siguen *Con el viento solano* (1956) y *Gran Sol* (1957) mientras van apareciendo, en publicaciones periódicas, sus cuentos, que reunirá luego en varias colecciones. Interesado por el cine, colabora con M. Camus —quien había llevado ya a la pantalla, en 1963, un relato suyo: *Young Sánchez*— en el guión de la adaptación de su novela *Con el viento solano* (1965), contribuyendo a lograr uno de los mejores trabajos del cineasta. Sin embargo, el fracaso en taquilla del NCE provocará que, como en el caso de otros escritores de su generación, su carrera como guionista no tenga una continuidad posterior. En cambio, su obra literaria —como confirmaría de nuevo la adaptación de *Los pájaros de Baden-Baden* (1975)— sustentará lo mejor de la filmografía de Camus, un director con un universo creativo muy próximo al suyo.

Amorós, Juan (Barcelona, 1936). Director de fotografía. Apenas con once años entra a trabajar en el NO-DO y muy pronto empieza a dar sus primeros pasos con la cámara, rodando por su cuenta o bien filmando insertos y planos sueltos de películas. A finales de los años cincuenta conoce a P. Portabella, L. Pomés y, después, a J. Esteva, con quien comienza a rodar, en 1963, *Lejos de los árboles*. Gracias a éste y a otros trabajos —*Circles* (R. Bofill, 1966), *Dante no es únicamente severo* (Esteva y J. Jordà, 1967), *Cada vez que…* (C. Durán, 1967), *Liberxina 90* (Durán, 1970)—, este operador autodidacta, que se define ante todo como un *cameraman*, se convierte en el director de fotografía más representativo de la EB, donde deja la impronta de un estilo que utiliza tanto la estética publicitaria como las luces rebotadas (una técnica que toma prestada del operador italiano G. di Venanzo, el fotógrafo habitual de F. Fellini, y que había utilizado ya R. Coutard en Francia) dentro de un proceso creativo que, como en la *Nouvelle Vague*, trata de hacer virtud de las penurias económicas. En 1971 se retira del cine para reapare-

cer, en 1982, con *Hablamos esta noche*, de P. Miró, y desarrollar una segunda etapa filmográfica, donde trabaja con directores tan reputados como V. Aranda, M. Gómez Pereira, F. Regueiro o F. Trueba, entre otros.

Andreu, Simón (Sa Pobla, Mallorca, 1941). Actor. Abandona los estudios de Arte Dramático, a los veinte años, para iniciar su carrera profesional interpretando papeles secundarios en películas como *Cuidado con las personas formales* (A. Navarro, 1961) o *Siempre es domingo* (F. Palacios, 1961), entre otras. Apenas un par de años después se convierte en uno de los galanes del NCE tras protagonizar *El buen amor* (1963), la *opera prima* de F. Regueiro. Interviene también, durante esta primera etapa, en películas de directores de otros países antes de convertirse en el actor principal de *Acteón* (1965) y *Una historia de amor* (1966), de J. Grau. A partir de aquí, sin embargo, su carrera va perdiendo su brillo estelar, aunque ello no impide que desarrolle una larga filmografía en papeles, por lo general, de hombre duro en películas de acción o interpretando personajes secundarios.

Aranda, Vicente (Barcelona, 1926). Director. Su relación con el cine se inicia a finales de los años cincuenta, cuando, después de regresar de Venezuela donde había emigrado su familia, intenta ingresar sucesivamente en el IIEC (Madrid) y en el IDHEC (París). La carencia de la titulación académica correspondiente frustra esa posibilidad, si bien la amistad que mantiene con los hermanos Goytisolo le permite conocer en esos años a R. Bofill y a R. Gubern y escribir el guión de *Brillante porvenir* (1964), que codirige después con Gubern al no contar con el preceptivo carné de director. El fracaso comercial del film, anclado en el realismo social y muy mutilado además por la censura, lo empuja a un cambio total de registro y rueda a continuación *Fata Morgana* (1965), una película alejada tanto del cine comercial como de los presupuestos realistas del NCE, un film de tono fantástico, antinarrativo, con estructura de *collage* y con la presencia de numerosos elementos surrealistas, que señala el nacimiento de la EB. Protagonizada por T. Gimpera y con guión conjunto de Aranda y G. Suárez, la película dio lugar a una sonora discusión entre estos dos últimos, que condujo a la ruptura entre ambos y sentó un negro precedente para futuras aventuras colectivas dentro de la *Escuela*. A renglón seguido, Aranda se desvincula de los cauces estéticos de ésta para introducirse por las vías de un cine más comercial, en los límites del fantástico y del terror, con *Las crueles / El cadáver exquisito* (1969) y *La novia ensangrentada* (1972). Durante la gestación de esta última, funda su propia productora (*Morgana Films*) con la que pone en pie —no sin algunas dificultades iniciales— una sólida carrera como director, que, apoyándose con frecuencia en fuentes literarias, es capaz de inyectar su propia visión personal a cada uno de sus trabajos (con el sexo y la muerte como presencias recurrentes) y de hacerlo con un estilo que conjuga el clasicismo con la experimentación, la delicadeza con la violencia, la sobriedad con la elegancia.

Largometrajes: *Brillante porvenir* (codir. con R. Gubern, 1964); *Fata Morgana* (1965); *Las crueles / El cadáver exquisito* (1969); *La novia ensangrentada* (1972); *Clara es el precio* (1974); *Cambio de sexo* (1976); *La muchacha de las bragas de oro* (1979); *Asesinato en el Comité Central* (1982); *Fanny Pelopaja* (1984); *Tiempo de silencio* (1986); *El Lute, camina o revienta* (1987); *El Lute II, mañana seré libre* (1988); *Si te dicen que caí* (1989); *Amantes* (1991); *El amante bilingüe* (1993); *Intruso* (1993); *La pasión turca* (1994); *Libertarias* (1996); *La mirada del otro* (1998); *Celos* (1999); *Juana la Loca* (2001); *Carmen* (2003).

Artero, Antonio (Zaragoza, 1936). Director. De familia antifranquista, recibe de su madre una educación liberal y muy pronto sus inquietudes intelectuales lo conducen a entrar en contacto con el mundo cultural zaragozano. En 1955, tras publicar varios poemas, fundar diferentes tertulias y crear, incluso, una compañía de teatro, dirige su primer cortometraje *La luna se ha teñido de sangre / El sifón sangriento*, al que sigue, en colaboración con J. L. Pomarón, *Contrapunto*. Alejado por sus preocupaciones estéticas, sociales y políticas de los presupuestos ideológicos del NCE, rueda a continuación dos cortos de tono realista y con clara voluntad de denuncia social —*La herradura* (1958) y *Lunes* (1960)— antes de trasladarse a Madrid para ingresar en la EOC en 1963. Tras diplomarse en dirección con la práctica *Doña Rosita, la soltera* (1965) y dirigir un par de cortos (*Del tres al once*, 1968; *Blanco sobre blanco,* 1969), filma su primer largometraje

—*El tesoro del capitán Tornado* (1967)—, donde aprovecha los moldes del cine de aventuras para insertar un discurso ideológico de signo contrario al habitual dentro del género, además de poner en primer plano los mecanismos narrativos de ficción, tal y como será habitual en los *Nuevos Cines*. La aventura acaba en un pleito con los productores mientras, en ese mismo año, Artero encabeza la rebelión de las Jornadas de Sitges, donde los alumnos de las Escuelas de cine aprueban unas "Conclusiones" que rebasan tanto los límites asfixiantes del cine oficialista como los postulados reformistas del NCE, herido ya de muerte por esas fechas. A partir de aquí su carrera se desliza por los derroteros inciertos del cine experimental y de vanguardia —con títulos como *Monegros* (1969), *Yo creo que…* (1975) o *Trágala, perro* (1981)—, que tienen una salida comercial cada vez más difícil y que obligan al cineasta a sobrevivir realizando programas para la televisión.

Largometrajes: *El tesoro del capitán Tornado* (1967); *Yo creo que…* (1975); *Trágala, perro (Sor Patrocinio, la monja de las llagas)* (1981); *Cartas desde Huesca* (1993).

Baena, Juan Julio (Alcázar de San Juan, Ciudad Real, 1925). Director de fotografía. Su interés inicial por la arquitectura se traslada a la imagen y, en 1947, ingresa en la primera promoción del IIEC. Tras diplomarse en 1951, trabaja como segundo operador en varias películas y como fotógrafo de cortos —entre ellos, *Cuenca* (C. Saura, 1958) y *Día de muertos* (J. Jordà y J. Marcos, 1961)— y de anuncios publicitarios. Su debut en el largometraje se produce con *Los golfos* (1959), de Saura, el título que anuncia la llegada del NCE. En él rompe con el modelo clásico de iluminación para, aprovechando las nuevas tecnologías, realizar un tipo de fotografía más realista, rodada con escasa luz y en escenarios naturales. A partir de entonces su estilo de iluminación presidirá gran parte de los títulos del NCE —*El buen amor* (F. Regueiro, 1963), *Tiempo de amor* (J. Diamante, 1964), *La tía Tula* (M. Picazo, 1964), etc.—, aunque muy pronto su carrera cambia de rumbo, deriva hacia el cine más comercial, y, tras ser nombrado, en 1969, director de la EOC, se concentra, sobre todo, en la docencia y en tareas de producción en TVE.

Baeza, Elsa (Bayamo, Cuba, 1947). Actriz. Abandona su país natal para, siguiendo la vocación de su padre (el escritor A. Baeza Flores), estudiar Literatura y Arte en París a la vez que entra a trabajar como modelo de J. Esterel. En 1964 se establece en España y, al año siguiente, de la mano de B. Martín Patino, debuta en el cine para incorporar el papel de la novia de E. Gutiérrez Caba en *Nueve cartas a Berta*. Después protagoniza también *El día de mañana* (A. Navarro, 1965) y participa en un par de títulos más, si bien su carrera —sobre todo tras su matrimonio con el realizador televisivo V. Lazarov— se decanta cada vez más hacia el terreno musical, donde consigue, en los años setenta y principios de los ochenta, una cierta fama como cantante.

Balañá, Pere (Barcelona, 1925-Barcelona, 1995). Director. Compagina los estudios de Ingeniero Industrial con sus actuaciones en el TEU y, tras fundar, en 1953, el colectivo "La gente joven del cine amateur" y filmar varios cortometrajes como aficionado, se traslada a Madrid para estudiar en el IIEC, donde formará parte de la generación de M. Camus, A. Eceiza, A. Fons y F. Regueiro, entre otros. Después del rodaje fallido de *El casco blanco* (1960), filma a continuación otra serie de cortos —*Reparación a domicilio*, *Sin amanecer*, *Un día más*, etc.— hasta que, en 1966, dirige *El último sábado*, un retrato realista de la vida de un joven barcelonés, que refleja las preocupaciones características de los héroes de los *Nuevos Cines*. En 1971, y tras ser expulsado de TVE por haber participado en el encierro de intelectuales antifranquistas en Montserrat, se retira del cine para ejercer su profesión de ingeniero industrial.

Largometrajes: *El casco blanco* (codir. con T. Saitor, 1960); *El último sábado* (1966).

Bofill, Ricardo (Barcelona, 1939). Director y arquitecto. Ingresa, en 1956, en la universidad Politécnica y comienza a militar en el Sindicato Democrático de Estudiantes y en el PSUC antes de ser expulsado de la facultad por sus ideas políticas. Con el apoyo de J. Esteva, estudia Arquitectura en Ginebra entre 1957 y 1960 y, a continuación, sigue un curso de Urbanismo en La Sorbona, de París. Con este bagaje a sus espaldas, regresa a Barcelona, crea el Taller de Arquitectura, se une sentimentalmente con la actriz S. Vergano y forma parte, junto con Esteva, C. Duran y J.

Jordà, del núcleo central de la EB. En 1964 coescribe con V. Aranda y R. Gubern el guión de *Brillante porvenir* (1964), que dirigirán estos dos últimos, protagonizará S. Vergano y que él mismo asesorará en el plano estético. En 1966, tras las desavenencias surgidas durante el proyecto de rodaje de *Dante no es únicamente severo*, dirige *Circles*, uno de los cinco cortometrajes previstos en este film de Esteva y Jordà, que firma con su apellido materno (Levi) y que constituye un insólito experimento de investigación con la luz, un trabajo que alcanza bastante popularidad en esos años al exhibirse como complemento de *Repulsión* (R. Polanski, 1965). En 1970 dirige, con guión de J. A. Goytisolo y S. Clotas, *Schizo*, una película que analiza las fronteras entre la locura y la creatividad, y, después de ese rodaje, su trabajo se concentra sobre todo en el terreno de la arquitectura y del urbanismo, donde su nombre alcanza una gran fama internacional.

Largometrajes: *Schizo* (1970).

Borau, José Luis (Zaragoza, 1929). Director y productor. Su atracción por el séptimo arte le conduce —tras terminar la carrera de Derecho en Zaragoza y publicar sus primeras reseñas en *Heraldo de Aragón*— a aprobar, en 1953, unas oposiciones de funcionario con el fin de poder instalarse en Madrid para estudiar cine. Durante estos años asiste a festivales, se interesa por el cine neorrealista y, tras un primer intento frustrado, consigue ingresar en el IIEC en 1957 y permanecer en la Escuela primero como alumno y después como profesor. Diplomado en dirección, en 1960, con la práctica *En el río*, realiza a continuación un par de documentales antes de alejarse de los presupuestos del cine de autor para debutar en la dirección con *Brandy* (1963), un *espaguetiwestern* muy alejado de las preocupaciones expresadas por la mayoría de sus compañeros de promoción en su primer trabajo. Decidido, sin embargo, a proseguir su aprendizaje dentro de la industria, rueda a renglón seguido un nuevo film de encargo, situado, en este caso, dentro de los márgenes genéricos del *thriller*: *Crimen de doble filo* (1964). El fracaso comercial de ambas películas conduce su carrera hacia el mundo de la enseñanza y de la publicidad antes de fundar, en 1967, su propia productora (*El Imán*) con la que apoya y financia los trabajos de varios de sus alumnos. En 1973 dirige su primera obra personal, *Hay que matar a B*, un *thriller* político que desconcierta por su ruptura voluntaria de los cánones genéricos, a la que sigue *Furtivos* (1975), un melodrama rural susceptible de ser interpretado en clave metafórica, que se convierte en uno de los títulos fundamentales de la transición política. El gran éxito de la película (que gana la Concha de Oro en el festival de San Sebastián) le permite levantar una breve pero sólida filmografía al tiempo que sus inquietudes intelectuales le conducen a realizar toda otra serie de actividades, tanto en el campo historiográfico como en el educativo, en el editorial o en el institucional durante su mandato como Presidente de la Academia de Cine.

Largometrajes: *Brandy* (1963); *Crimen de doble filo* (1964); *Hay que matar a B* (1973); *Furtivos* (1975); *La Sabina* (1979); *Río abajo* (1984); *Tata mía* (1986); *Niño nadie* (1996); *Leo* (2000).

Brossa i Cuervo, Joan (Barcelona, 1919-Barcelona, 1998). Poeta y guionista. Interrumpe sus estudios debido a la guerra civil, pero, tras concluir ésta, reanuda su interés por la poesía y por el mundo del espectáculo en sus diversas vertientes: teatro, cine y artes escénicas en general. Participante en la creación de las revistas *Algol* (1946) *y Dau al Set* (1948-1955), donde publica artículos sobre cine, escribe durante esta época varios guiones que no consigue plasmar en imágenes. Su colaboración habitual con creadores de disciplinas muy diferentes —como A. Tàpies, J. Mestres Quadreny, J. Miró o C. Santos— daría lugar a su participación como coguionista en cuatro películas de P. Portabella —*No contéis con los dedos* (1967), *Nocturno 29* (1968), *Vampir-Cuadecuc* (1970) y *Umbracle* (1972)—, que forman uno de los *corpus* más vanguardistas y experimentales de la EB. A partir de aquí su relación con el cine pierde protagonismo mientras continúa con su actividad como poeta, dramaturgo y artista multidisciplinar.

Bruno, Sonia (Barcelona, 1945). Actriz. De nombre verdadero Mª Antonia Oyamburu Bruno, trabaja como modelo antes de debutar en el cine, con tan sólo dieciséis años, interpretando un pequeño papel en *Los atracadores* (F. Rovira Beleta, 1961). Desde entonces inicia una breve, pero intensa, carrera profesional, e interviene en títulos como *La ruta de los narcóticos* (J. M. Forn,

1962), *El próximo otoño* (A. Eceiza, 1963), *Mañana será otro día* (J. Camino, 1966) u *Oscuros sueños de agosto* (M. Picazo, 1967) hasta convertirse en uno de los rostros más conocidos del NCE, donde incorpora papeles que tratan de transmitir la imagen juvenil y desenvuelta de la nueva mujer española de los años sesenta. Musa de P. Lazaga, para quien actúa en cinco películas durante estos años, se retira en plena cumbre de su popularidad, en 1969, tras contraer matrimonio con el futbolista José Martínez "Pirri".

Camino, Jaime (Barcelona, 1936). Director. Profesor de piano y armonía, licenciado en Derecho, novelista y crítico cinematográfico en *Índice* y *Nuestro Cine*, a comienzos de los años sesenta realiza varios cortos —*Contrastes* (1961), *El toro, vida y muerte* (1962) y *Centauros* (1962)— y funda la productora *Tibidabo Films* con la que rueda su primer largometraje: *Los felices sesenta* (1963). Una película que protagoniza J. Doniol-Valcroze (cofundador de *Cahiers du cinéma* y miembro de la *Nouvelle Vague*), en la que intervienen J. Jordà, en tareas de producción, y C. Durán como ayudante de dirección y cuya acción transcurre por los lugares de moda de la EB, pero que, sin embargo, se sitúa más cerca del cine comercial que del experimentalismo formal de aquella, aunque anticipe varios de sus temas. En los años siguientes *Tibidabo Films* presta su nombre para poner en pie algunos proyectos de la *Escuela* —*Circles* (R. Bofill, 1966), *No contéis con los dedos* (P. Portabella, 1967) o *Cada vez que…* (C. Durán, 1967)— mientras que el cineasta se aleja definitivamente de los presupuestos esteticistas del movimiento barcelonés con su siguiente trabajo: *Mañana será otro día* (1966), una comedia agridulce, que deja traslucir en sus imágenes el aire renovador de los nuevos tiempos. Esta obra marca el comienzo de una larga filmografía —con títulos tan conocidos como *Las largas vacaciones del 36* (1976), *La vieja memoria* (1977) o *Dragon Rapide* (1986)—, cuyos ejes centrales se asentarán en la indagación del pasado y en el rescate de la memoria histórica. En 1996 regresa al territorio de la novela con *Moriré en Nueva York* y, al año siguiente, al de la teoría con *El oficio de director de cine*.

Largometrajes: *Los felices sesenta* (1963); *Mañana será otro día* (1966); *España otra vez* (1968); *Jurtzenka/Un invierno en Mallorca* (1969); *Mi profesora particular* (1973); *Las largas vacaciones del 36* (1976); *La vieja memoria* (1978); *La campanada* (1979); *El balcón abierto* (1984); *Dragón Rapide* (1986); *Luces y sombras* (1988); *El largo invierno* (1991); *Los niños de Rusia* (2001).

Camus, Mario (Santander, 1935). Director. Su interés por la práctica del baloncesto lo conduce a Madrid en 1953 y, como tantos otros compañeros de su generación, decide permanecer en la capital para, impulsado por Basilio M. Patino y después de abandonar la carrera de Derecho, estudiar cine en el IIEC. En esta época de aprendizaje, se interesa por el neorrealismo y entra en contacto, entre otros, con L. Ciges, E. Torán o D. Sueiro al mismo tiempo que escribe críticas de cine y guiones para anuncios publicitarios. Durante su estancia en el IIEC participa en la escritura del guión de *Los golfos* (1959), la película de C. Saura que se anticipa a la eclosión del NCE, y en diversos proyectos de éste y de otros directores (como J. Jordà, F. Regueiro o M. Picazo) hasta que, en 1963, dirige sus dos primeros largometrajes: *Los farsantes* y *Young Sánchez*. Dos películas de fuerte compromiso realista, de raíz literaria, que convierten al cineasta en uno de los principales exponentes del NCE. Una posición que confirma cuando, en 1965, dirige *Con el viento solano*, uno de sus mejores trabajos y en el que parte de nuevo —como sucediera ya en *Young Sánchez*— de un texto del escritor cuyo universo parece más cercano al suyo: I. Aldecoa. La necesidad, sin embargo, de introducirse dentro de la industria le obliga a dirigir otras películas más comerciales (al servicio de Raphael o de Sara Montiel) y a alejarse de los presupuestos estéticos del movimiento mientras comienza a trabajar también para TVE. A partir de aquí la carrera de Camus se desarrolla con continuidad (apoyándose casi siempre en fuentes literarias españolas) y, mientras continúa escribiendo guiones para otros directores, cosecha algunos grandes éxitos en los años ochenta con sus adaptaciones de *La colmena* (1982) o de *Los santos inocentes* (1984), entre otras.

Largometrajes: *Los farsantes* (1963); *Young Sánchez* (1963); *Muere una mujer* (1964); *La visita que no tocó el timbre* (1965); *Con el viento solano* (1965); *Cuando tú no estás* (1966); *Al ponerse el sol* (1967); *Volver a vivir* (1967); *Digan lo que digan* (1968); *Esa mujer* (1969); *La cólera del viento* (1970);

La leyenda del alcalde de Zalamea (1972); *Los pájaros de Baden-Baden* (1975); *La joven casada* (1975); *Los días del pasado* (1977); *La colmena* (1982); *Los santos inocentes* (1984); *La vieja música* (1985); *La casa de Bernarda Alba* (1987); *La rusa* (1987); *Después del sueño* (1991); *Sombras en una batalla* (1993); *Amor propio* (1994); *Adosados* (1996); *El color de las nubes* (1997); *La vuelta de El Coyote* (1998); *La ciudad de los prodigios* (1999); *La playa de los galgos* (2002).

Carballeira, Enriqueta (Madrid, 1944). Actriz. Estudia Arte Dramático y comienza a trabajar en grupos de teatro independiente hasta que, a los diecisiete años, actúa en el montaje de *Cerca de las estrellas*, de R. López Aranda. Su debut en el cine se produce, en ese mismo año, con la adaptación cinematográfica que C. Fernández-Ardavín realiza de la citada obra teatral y, a continuación, su rostro (aureolado de un perenne aire juvenil) y su figura frágil se convierten en habituales dentro del NCE, donde realiza brillantes composiciones en títulos como *El buen amor* (F. Regueiro, 1963), *La tía Tula* (M. Picazo, 1964) o *Tiempo de amor* (J. Diamante, 1964), apareciendo también después en *Los chicos con las chicas* (J. Aguirre, 1967). Su matrimonio con este último favorece que intervenga en varias películas del cineasta hasta su separación en 1977, mientras que trabaja también a las órdenes de otros directores y se prodiga, sobre todo, en la pequeña pantalla, siendo una de las actrices habituales de los espacios dramáticos. Su carrera en el cine comienza a diluirse a partir de los años ochenta, si bien continúa actuando con solvencia en los escenarios teatrales y en papeles secundarios para la gran pantalla.

Ciges, Luis (Madrid, 1921-Madrid, 2002). Actor. Ingresa en el IIEC en 1953 y, tras diplomarse en dirección, rueda varios cortos y documentales, además de escribir diversos guiones, actuar en pequeños papeles y trabajar como realizador para TVE. Durante los años sesenta se radica en Barcelona y, debido a su labor profesional en televisión, J. Esteva lo reclama para realizar el montaje de su corto *Notes sur l'emigration* (1960). Convertido desde entonces en compañero inseparable del cineasta, colabora con él —bien como guionista, bien como actor— en la mayoría de sus trabajos posteriores a la vez que interpreta diferentes papeles en películas como *Cada vez que…* (C. Durán, 1967), *Ditirambo* (G. Suárez, 1967) o *Nocturno 29* (P. Portabella, 1968) y tiene una presencia destacada dentro de la EB. En los años siguientes se traslada a Madrid, abandona sus otras actividades para centrarse en su faceta de actor y, después de interpretar entre 1977 y 1982 el papel de criado de los Leguineche en la trilogía *Nacional*, de L. García Berlanga, adquiere una notable fama como intérprete cómico.

Colita (Barcelona, 1940). Fotofija. De verdadero nombre Isabel Steva Hernández, comienza su carrera profesional, a principios de los años sesenta, con el fotógrafo X. Miserachs y, a continuación, entra a trabajar en el estudio de O. Maspons y de J. Ubiña. Mientras tanto colabora como fotógrafa en las revistas *Fotogramas* y *Bocaccio* y en el diario *Tele-eXprés*, y, gracias a estas actividades, entra en contacto con los principales miembros de la EB, donde ella misma tendrá un protagonismo destacado dentro de su núcleo más caracterizado. Durante este período trabaja como fotofija en la mayoría de las películas de la *Escuela* a la vez que participa también en diferentes exposiciones colectivas. Desde comienzos de los años setenta se dedica preferentemente a la fotografía y publica varios libros sobre esta disciplina.

Cuadrado, Luis (Toro, Zamora, 1934-Madrid, 1980). Director de fotografía. Abandona los estudios de Medicina para ingresar, en 1955, en el IIEC, donde se diploma en 1962. Mientras, trabaja como meritorio en películas como *Los golfos* (C. Saura, 1959) o *El cochecito* (M. Ferreri, 1960) y como segundo operador y operador-jefe en numerosos cortos. E. Querejeta entra en contacto con él tras iluminar los dos cortometrajes que el futuro productor rueda con A. Eceiza, a comienzos de los años sesenta, y lo incorpora a su "factoría" como operador de gran parte de las películas de la productora. Desde ese puesto fotografía, en 1965, *La caza*, de Saura, y *De cuerpo presente*, de Eceiza, y, desde entonces, su técnica innovadora y su búsqueda de un tipo personal de iluminación, que refleje no tanto la realidad como la sensación que ésta provoca en el espectador, preside gran parte de no sólo de los títulos del NCE y de la obra de autores como Saura, Eceiza, F. Regueiro o V. Erice —de quien fotografía *El espíritu de la colmena* (1973)—, sino también de la EB, al trabajar con J. Camino —*Mañana será otro día* (1966)—, con P. Portabella —*Nocturno 29* (1968)—

o con J. Esteva: *Lejos de los árboles* (1963-1970). Fallece en 1980, dejando tras de sí el legado de un trabajo creativo que ha sentado escuela entre los operadores españoles.

Deu Casas, Jaume (Barcelona, 1933). Director de fotografía. Unido de manera profesional a la figura del director J. Mª Nunes, debuta como segundo operador de A. G. Larraya en una película precisamente de este cineasta: *No dispares contra mí* (1961). Y pocos años después fotografía tres películas emblemáticas de Nunes: *Noche de vino tinto* (1966), *Biotaxia* (1967) y *Sexperiencias* (1968), proponiendo un tipo de iluminación que, al huir del efecto de luz rebotada característico de la EB, resultará más sobrio y menos efectista que los productos habituales de ésta. En 1970 se encarga de la fotografía de *Cabezas cortadas*, de G. Rocha, pero, a partir de este momento de máximo esplendor profesional, su trayectoria se va diluyendo y, desde mediados de los años setenta, su actividad se concentra sobre todo en el campo televisivo.

Diamante, Julio (Cádiz, 1930). Director. Estudia en el IIEC después de abandonar la carrera de Medicina y, en 1961, se diploma en dirección al mismo tiempo que su infatigable inquietud intelectual le conduce a participar, en 1955, en las Conversaciones de Salamanca, a dirigir programas musicales de radio, a montar obras teatrales de autores como F. Kafka, H. Ibsen o C. Goldoni, a escribir sobre cine en diferentes revistas (especialmente en *Nuestro Cine*) y a dirigir, entre 1972 y 1989, la Semana de Cine de Autor de Benalmádena. En el terreno cinematográfico, realiza, antes de diplomarse, varios cortometrajes y, en 1962, dirige su primer largo: *Los que no fuimos a la guerra*, sobre la novela homónima de W. Fernández Flórez, que la censura rebautiza con el título de *Cuando estalló la paz* y cuya exhibición no se autoriza hasta 1965. Sus dos siguientes películas —*Tiempo de amor* (1964) y *El arte de vivir* (1965)— se sitúan ya dentro de las coordenadas del NCE para narrar, en clave realista y con tono crítico y desencantado, sendas historias de amor que reflejan las frustraciones sociales de la época. El fracaso en taquilla de ambas películas conduce su carrera profesional hacia cauces más comerciales, si bien tampoco consigue asentarse dentro de éstos y, en 1975, dirige su última película: *La Carmen*.

Largometrajes: *Cuando estalló la paz / Los que no fuimos a la guerra* (1962); *Tiempo de amor* (1964); *El arte de vivir* (1965); *Tiempos de Chicago* (1968); *Helena y Fernanda* (1969); *Sex o no sex* (1974); *La Carmen* (1975).

Durán, Carles (Barcelona, 1935-Barcelona, 1988). Director. Integrante —junto con J. Esteva y J. Jordà— del trío motor de la EB, comienza su andadura profesional, en 1956, trabajando como fotógrafo de modas. Tras asistir a unos cursillos de cine impartidos en su ciudad natal por F. Espona, se traslada en 1960 a París y, en plena eclosión de la *Nouvelle Vague*, estudia en el IDHEC parisino, donde dirige un par de cortos —*Une aussi petite jolie plage* (1961) y *Un jour comme un autre* (1962)— antes de graduarse. Regresa a renglón seguido a Barcelona y, aunque la EOC no convalida el título parisino, ello no le impide trabajar como segundo ayudante de dirección de varias coproducciones internacionales —*Simplemente Gibraltar* (P. Gaspard-Huit, 1963) o *Tierra de fuego* (M. Stevens, 1964)— y nacionales, estableciendo una colaboración muy estrecha con J. Camino desde su intervención (como ayudante de dirección) en el rodaje de *Los felices sesenta* (1963) y *Mañana será otro día* (1966). Fundador de la discoteca Bocaccio y representante emblemático de la *gauche divine*, se convierte muy pronto en uno de los principales impulsores de la EB, ya sea apoyando y participando en los rodajes de títulos emblemáticos del movimiento como *Fata Morgana* (V. Aranda, 1965), *Circles* (R. Bofill, 1966) o *Dante no es únicamente severo* (J. Esteva y J. Jordà, 1967), en los que interviene también como ayudante de dirección, ya sea contribuyendo él mismo al auge del movimiento con obras como el corto *Raimon* (1965) o, sobre todo, el largometraje *Cada vez que…* (1967), una película que, tanto en su gestación como en su rodaje y envoltura formal, participa de las búsquedas estéticas de los *Nuevos Cines*. Luego participa también en los rodajes de *Después del diluvio* (J. Esteva), *More* (B. Schroeder) y *Las crueles* (V. Aranda), todos ellos en 1968. Finalmente, tras rodar una *home movie* bastante artesanal —*BiBiCy Story* (1969)— y pelearse con la censura para rodar y, después, intentar estrenar la subversiva *Liberxina 90* (1970), se dedica, con la misma inteligencia y tesón de siempre, a tareas de producción hasta su prematuro fallecimiento.

Largometrajes**:** *Cada vez que…* (1967); *Liberxina 90* (1970).

Eceiza, Antxon (San Sebastián, 1935). Director. Con una trayectoria unida a la de E. Querejeta durante bastante tiempo, se licencia en Derecho por la universidad de Valladolid y, en 1957, se traslada a Madrid para estudiar la especialidad de dirección en el IIEC. Durante este período escribe sus primeros guiones y críticas (en *Cinema Universitario*, *Nuestro Cine* y *Film Ideal*) y trabaja como ayudante de dirección de J. Grau, J. A. Bardem o M. Mur Oti. Junto con Querejeta dirige los cortos *A través de San Sebastián* (1960) y *A través del fútbol* (1961) y, en este último año, realiza, con la ayuda de la productora recién fundada por aquel, su primer largometraje: *El próximo otoño*, una obra con voluntad documental, donde se refleja el contraste entre las asfixiantes costumbres españolas y las extranjeras y que se sitúa en plena eclosión del movimiento, dentro de las coordenadas regeneracionistas del NCE. A continuación, realiza *De cuerpo presente* (1965), una adaptación de la novela homónima de G. Suárez, de tintes surrealistas y con varios dardos críticos hacia los moldes esteticistas de la EB, a la que siguen *Último encuentro* (1966) y, sobre todo, *Las secretas intenciones* (1969), con la que regresa a sus temas recurrentes (el suicidio, el amor y la muerte) en la que será su última colaboración con Querejeta. A partir de entonces —bien sea durante su exilio político en México en los años setenta o bien en España desde finales de esa década— su filmografía se desenvuelve por derroteros más irregulares mientras sus intereses se centran, sobre todo, en el desarrollo del cine vasco, donde pone en pie, entre otros trabajos, la serie de noticiarios *Ikuska* (1977-1985).

Largometrajes: *El próximo otoño* (1963); *De cuerpo presente* (1965); *Último encuentro* (1966); *Las secretas intenciones* (1969); *Mina, viento de libertad* (1976); *Complot mongol* (1977); *Días de humo* (1989); *Felicidades, Tovarich* (1995).

Eco Films. Productora. Coincidiendo con la llegada de J. Mª García Escudero a la Dirección General de Cinematografía, J. López Moreno, R. Bermúdez de Castro y J. M. Lamet crean, en 1962, la productora *Eco Films*, con la que, utilizando las ayudas creadas por aquél para las *operas primas* de los nuevos directores, producen las primeras películas de M. Summers —*Del rosa… al amarillo* (1963), *La niña de luto* (1964)—, de M. Picazo —*La tía Tula* (1964)—, de B. Martín Patino —*Nueve cartas a Berta* (1965), *Del amor y otras soledades* (1969)— y de otros cineastas. Gracias a esta actividad, la empresa se convierte en una de las principales impulsoras del NCE mientras sus producciones consiguen varios premios en diversos certámenes internacionales. Desde finales de los años sesenta, sin embargo, su actividad se ralentiza y, aunque produce aún dos películas de J. L. García Sanchez —*El love feroz* (1973) y *Colorín colorado* (1976)—, concluye su andadura en 1981.

Egea, José Luis (San Sebastián, 1940). Director. Cursa estudios de Ciencias Políticas y de Económicas, que no concluye, y, a comienzos de los años sesenta, colabora en publicaciones como *Acento* y *Cuadernos de Arte y Pensamiento*, además de participar en el equipo de dirección de *Nuestro Cine*. En 1963, junto a dos de los miembros de la revista y compañeros de militancia en el PCE (V. Erice y S. San Miguel) escribe el guión de *El próximo otoño,* de A. Eceiza (otro compañero de la revista y de militancia política) y trabaja como ayudante y *script* en algunos films de M. Picazo y de J. Camino antes de graduarse en dirección en la EOC con la práctica *El niño de Vallecas* (1964). Durante los años siguientes se dedica, sobre todo, a la realización de anuncios publicitarios hasta que, en 1969, dirige —al lado de Erice y C. Guerín— uno de los tres episodios de *Los desafíos*. Aunque tardía respecto a las fechas más características del movimiento, ésta será su única incursión como director en la estela del NCE, ya que, después de este debut, abandona definitivamente el cine comercial.

Largometrajes: *Los desafíos* (codir. con V. Erice y C. Guerín, 1969).

Erice, Víctor (Karrantza, Vizcaya, 1940). Director. Se licencia en Ciencias Políticas y se diploma en dirección por la EOC, en 1963, a la vez que forma parte del equipo fundacional de la revista *Nuestro Cine*, desde cuyas páginas y desde las de *Cuadernos de Arte y Pensamiento*, reflexiona teóricamente sobre el séptimo arte con el mismo rigor y profundidad analítica que traspasará luego a sus películas. En 1963 interviene también como coguionista y ayudante de

dirección de Eceiza en *El próximo otoño* y, tras escribir, junto a M. López Yubero, el guión de *Oscuros sueños de agosto* (M. Picazo, 1967), debuta como director al lado de C. Guerín y J. L. Egea de la mano de E. Querejeta con *Los desafíos* (1969), film de tres episodios, donde dirige el último de ellos. En el conjunto de estos tres trabajos (como ayudante de dirección, como guionista y como director) y en su faceta como crítico y teórico habría que situar su contribución al NCE, ya que su siguiente obra, *El espíritu de la colmena*, un título central para el cine metafórico de la transición y con el que logra un enorme reconocimiento nacional e internacional, se estrena en la ya lejana fecha de 1973, es decir, cuando el movimiento ha dejado prácticamente de existir. A pesar del éxito del film (primera producción española que gana la Concha de Oro en el festival de San Sebastián), el cineasta debe esperar diez años para ponerse de nuevo detrás de la cámara y dirigir otra obra mayor de nuestro cine: *El sur* (1983). A ésta le sigue, después de un lapso de espera similar, *El sol del membrillo* (1992), una reflexión profunda sobre el lenguaje del cine y de las artes plásticas, que, tras el intento abortado (por decisión del productor Andrés Vicente Gómez) de dirigir la adaptación de la novela *El embrujo de Shanghai*, de J. Marsé, constituye por el momento su último largometraje.

Largometrajes: *Los desafíos* (codir. con C. Guerín y J. L. Egea, 1969); *El espíritu de la colmena* (1973); *El sur* (1983); *El sol del membrillo* (1992); *Ten Minutes Older* (episodio *Alumbramiento*, 2002).

Esteva, Jacinto (Barcelona, 1936-Barcelona, 1985). Director. Artista polifacético, abandona en 1954 la carrera de Filosofía y Letras, que había comenzado a cursar el año anterior, para estudiar Bellas Artes en Roma y, después, Arquitectura en Ginebra al mismo tiempo que expone sus creaciones pictóricas en diversas ciudades: Nueva York, Madrid, Ginebra. Durante su estancia en esta última dirige, junto a P. Brunatto, su primer corto —*Notes sur l'emigration* (1960)—, con el que obtiene el premio de la Crítica en el festival de Moscú, y, a continuación el film inacabado *Picasso* (1961) y el mediometraje *Alrededor de las salinas* (1962), un documental en la estela del *cinéma verité* y de cineastas como E. Morin o J. Rouch. Integrante, junto con J. Jordà y C. Durán, del núcleo motor de la EB, en 1963 comienza a rodar *Lejos de los árboles,* uno de los títulos más emblemáticos del movimiento y un retrato en negro de la España profunda, que no consigue estrenar hasta 1970. Mientras, para solventar las dificultades de posproducción de la película, crea, en 1965, la empresa *Filmscontacto*, que producirá y financiará varias películas de sus compañeros de *Escuela*. En 1967 dirige, junto a Jordà, *Dante no es únicamente severo*, un film de cinco episodios, que, después de las deserciones de R. Bofill, P. Portabella y A. de Senillosa, queda reducido a sólo dos, pero que acaba por convertirse en el manifiesto formal del movimiento. Enfrentado cada vez más con la censura, dirige a continuación tres películas —*Después del diluvio* (1968), *Metamorfosis* (1970) y *El hijo de María* (1971)—, que suponen sendas profundizaciones en sus temas característicos (la muerte, el suicidio, la esterilidad) y en la apuesta estética de los *Nuevos Cines*. En 1970, y con motivo de una celebración familiar, viaja a África, donde filma un par de documentales inacabados (*Del arca de Noé al pirata Rhodes* y *La ruta de los esclavos*) y crea una empresa de safaris antes de regresar a Barcelona y abandonar el cine para dedicarse de nuevo a la pintura. En 1985 culmina un largo proceso autodestructivo poniendo fin a su vida.

Largometrajes: *Lejos de los árboles* (1963-1970); *Dante no es únicamente severo* (codir. con J. Jordà, 1967); *Después del diluvio* (1968); *Metamorfosis* (1970); *El hijo de María* (1971)

Fernández Santos, Jesús (Madrid, 1926-Madrid, 1988). Novelista y director. Estudia Filosofía y Letras y, en 1954, se consagra como escritor con su primera novela: *Los bravos*, un precedente de la corriente del realismo social que aparece emparentada temáticamente con el NCE. Compagina su actividad literaria con los estudios en el IIEC, donde se diploma en la especialidad de dirección, y, a continuación, comienza a rodar documentales, de los que llegaría a realizar más de un centenar y con los que obtendría varios grandes premios internacionales —entre ellos, el de la Bienal de Venecia por *El Greco* (1959)—, además de diversas series de televisión (*La víspera de nuestro tiempo* o *Elogio y nostalgia de Toledo*). En 1964 dirige su primer y único largometraje de ficción: *Llegar a más*, un retrato en clave realista de la vida de unos jóvenes, que se

sitúa dentro de la corriente renovadora del NCE. Cuatro años después escribe el guión para una segunda película, titulada *Extramuros*, que no llega a rodar, pero al que da forma de novela para que, finalmente, M. Picazo (otro de los integrantes del NCE) realice su adaptación en 1985.

Largometrajes: *Llegar a más* (1964).

Film Ideal. Revista especializada. Tras la celebración de las Conversaciones de Salamanca (en mayo de 1955), J. M. Lozano, J. Cobos, F. Martialay, J. A. Sobrino y F. Landáburu deciden fundar, en 1956, *Film Ideal* como un órgano de propaganda católica con el que enfrentarse a la tendencia progresista y disidente de *Objetivo* y *Cinema Universitario*, dos de las revistas más conocidas de esos años y promotoras —junto a otras— de las célebres Conversaciones. Durante la primera etapa de su existencia la revista mantiene un duro tono militante y anticomunista, que, una vez consumada, en 1961, la escisión protagonizada por el ala católica más intransigente (Lozano, Sobrino y Landáburu), adquiere un aire más *cahierista* con la incorporación a la misma de J. L. Guarner y M. Rubio. Con la aparición de *Nuestro Cine*, en ese mismo año, la década de los años sesenta vivirá la apasionada polémica entre ambas publicaciones, donde, frente a la crítica "contenutista" y a la visión social del cine de esta última, *Film Ideal* se distinguirá por su defensa del cine estadounidense y por practicar una crítica de corte más idealista y, por lo tanto, más alejada de los presupuestos ideológicos del *NCE*. En 1965 se produce una nueva escisión dentro de la revista y ésta adopta una línea más extravagante y "marciana" hasta que, a partir del año siguiente y hasta su desaparición en 1970, vuelve a una línea más clásica con la llegada a la redacción de críticos como J. Mª Carreño, J. Mª Latorre o F. Méndez-Leite.

Filmscontacto. Productora. Creada, en 1965, por J. Esteva para poder concluir la difícil posproducción de su primer largometraje —*Lejos de los árboles* (1963-1970)— y dirigida por R. Muñoz Suay, con F. Ruiz Camps como primer jefe de producción, esta empresa de carácter familiar produjo, intervino y apoyó una parte importante de los films de la EB —*Noche de vino tinto* (J. Mª Nunes, 1966), *Cada vez que…* (C. Durán, 1967), *Ditirambo* (G. Suárez, 1967) o *Las crueles* (V. Aranda, 1969)—, además de dedicarse a financiar, preferentemente, los films del propio Esteva. Carente, sin embargo, de una infraestructura industrial adecuada, la empresa fracasó cuando comenzó a producir y distribuir otros títulos más importantes —como *Tuset Street* (L. Marquina/J. Grau, 1968)—, aunque ello no le impidiera participar en la coproducción de *Cabezas cortadas* (G. Rocha, 1970). Finalmente, la propia debilidad comercial e industrial de la productora provocó su disolución en 1972.

Fons, Angelino (Madrid, 1935). Director. Abandona la carrera de Filosofía y Letras en Murcia, donde dirige también un cineclub universitario, para ingresar en el IIEC y diplomarse en dirección con la práctica *A este lado del muro* (1963). Durante este período colabora como crítico en la revista *Nuestro Cine*, escribe poemas en diversas publicaciones y trabaja como ayudante de dirección de M. Ferreri en *El cochecito* (1960). Obtenida la diplomatura, colabora como guionista en *Amador* (F. Regueiro, 1965) y *La caza* (C. Saura, 1965), dos de los títulos emblemáticos del NCE, y, a continuación, dirige su primer largometraje: *La busca* (1966), una adaptación libre de la novela homónima de P. Baroja, que, situada en la misma estela de los dos trabajos anteriores, hace hincapié, sobre todo, en el itinerario personal de su protagonista antes que en otros aspectos del relato. A renglón seguido colabora de nuevo con Saura en los guiones de *Peppermint Frappé* (1967) y *Stress es tres, tres* (1968) a la vez que se aleja de los presupuestos del NCE con su segundo largometraje, un musical al servicio de la cantante Massiel: *Cantando a la vida* (1968). Con mayor o menor éxito de crítica y de público su carrera se mantiene en unos niveles de calidad aceptables en las adaptaciones que realiza de B. Pérez Galdós —*Fortunata y Jacinta* (1969) y *Marianela* (1972)— y de C. Martín Gaite (*Emilia… parada y fonda*, 1976), si bien, en los años siguientes, se desliza por unos cauces más comerciales hasta refugiarse en la televisión desde la década de los ochenta.

Largometrajes: *La busca* (1966); *Cantando a la vida* (1968); *Fortunata y Jacinta* (1969); *La primera entrega* (1971); *Marianela* (1972); *Mi hijo no es lo que parece (Acelgas con champán y mucha música)* (1973); *Separación matrimonial* (1973); *La casa* (1974); *De profesión, polígamo* (1975); *Emilia… parada y fonda* (1976); *Esposa y amante* (1977); *Mar brava* (1982); *El Cid cabreador* (1983).

Font, José Luis (Barcelona, 1930). Director. Estudia realización en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma y, tras su regreso a su ciudad natal, realiza diversos documentales, que obtienen un cierto eco e, incluso, alguno de ellos —*Hombres y toros* (1958)— un premio del Sindicato Nacional del Espectáculo. Contando con esta breve experiencia como documentalista y después de intervenir como guionista y ayudante de dirección de Luis García Berlanga en *Plácido* (1961), dirige su primer y único largometraje: *Vida de familia* (1963). Más próximo a los moldes regeneracionistas y críticos del *Nuevo Cine Español* que a los de los productos posteriores de la *Escuela de Barcelona*, el film traza un duro y ácido retrato de la alta burguesia catalana de la época, que se hace extensible a distintas generaciones de ésta (incluida la del propio cineasta), a la vez que ofrece una visión en negativo de la Cataluña franquista. Rodada en español, después de que la censura prohibiera hacerlo en catalán, la película fue estrenada casi un año después de su terminación, obteniendo una tibia respuesta tanto de público como de crítica, aunque ha sido reivindicada con pasión, más recientemente, por los historiadores y críticos más rigurosos. Con aquel título se cerró la carrera profesional del cineasta en la pantalla grande, si bien su trabajo continuaría desarrollándose después mediante la realización de documentales turísticos y de programas televisivos.

Largometrajes: *Vida de familia* (1963).

Forn, Josep Maria (Barcelona, 1928). Director. Cursa la carrera de Profesor Mercantil, dirige la revista *Panorama Literario* y, a partir de 1948, trabaja como *script* y ayudante en la productora *Emisora Films*. Cinco años después dirige, con J. Bosch, el corto *Gaudí* y, a renglón seguido, sus dos primeros largometrajes: *Yo maté* (1955) y *La rana verde* (1957). En ese mismo año adquiere la productora *Teide*, con la que realiza sus siguientes trabajos, moviéndose casi siempre por los contornos de la comedia y del cine policíaco. A comienzos de la década de los sesenta dirige *Los culpables* (1962), basada en la obra teatral homónima de J. Salom, *José María* (1963) y *La barca sin pescador* (1964), adaptación del drama de A. Casona, y, con este bagaje a sus espaldas, acomete después la que será su obra más personal y creativa, cercana, tanto por su tono semidocumental como por su voluntad realista, a los postulados del NCE. Se trata de *La piel quemada* (1966), una recreación de la vida de un albañil andaluz en un pueblo de la Costa Brava, que supone un acercamiento crítico a la situación de los emigrantes en Cataluña. Los problemas que sufre con la censura en su siguiente película —*La respuesta* (1969)—, que no logra estrenar hasta 1975, interrumpen su carrera como director mientras produce varios cortos y diversos largometrajes —*La ciutat cremada* (A. Ribas, 1976), *Ocaña, retrat intermitent* (V. Pons, 1978), *Vicari de Olot* (V. Pons, 1981)— con los que contribuye al renacimiento momentáneo del cine catalán. En 1979 vuelve a la silla de director con *Companys, procés a Catalunya* (1979), a la que siguen, en la década de los noventa, dos nuevos largometrajes y varias producciones a su cargo. Ha sido Director General de Cinematografía y Vídeo de la Generalitat de Cataluña entre 1986 y 1988.

Largometrajes: *Yo maté* (1955); *La rana verde* (1957); *Muerte al amanecer* (1959); *La vida privada de Fulano de Tal* (1960); *¿Pena de muerte?* (1961); *La ruta de los narcóticos* (1962); *Los culpables* (1962); *José María* (1963); *La barca sin pescador* (1964); *La piel quemada* (1966); *La respuesta* (1969); *Companys, procés a Catalunya* (Companys, proceso a Cataluña, 1979); *Ho sap el ministre?* (¿Lo sabe el ministro?, 1990); *Subjudice* (1998).

Fotogramas. Revista especializada. Creada en 1946, en Barcelona, por A. Nadal Rodó como revista especializada de cine y espectáculos, la publicación sufre un cambio radical tras la llegada, en los años sesenta, de E. Nadal, la hija del propietario, a la subdirección de la empresa. Desde entonces la revista da cuenta de las manifestaciones culturales más importantes acaecidas dentro y fuera de España a la vez que comenta la actualidad barcelonesa (con una sección dedicada a las noches de la discoteca Bocaccio) y las actividades de la EB, de cuyos miembros era amiga personal E. Nadal. En *Fotogramas* colaboran en esa época escritores y fotógrafos de prestigio (J. L. Guarner, E. Vila-Matas, T. Moix, *Colita*, L. Pomés…) y desde sus páginas R. Muñoz Suay acuña la etiqueta de EB y J. de Segarra, el de *gauche divine*. El primero, además, mantiene una columna semanal en la publicación que será, de manera oficiosa, la portavoz de la *Escuela* duran-

te toda la existencia de ésta. En 1968 E. Nadal accede a la dirección de la empresa y, tras diversos avatares económicos, consigue mantenerla a flote hasta hoy, convertida en la más antigua de las revistas españolas y en una de las más florecientes a juzgar por su tirada de ejemplares.

García Atienza, Juan (Valencia, 1930). Director. Licenciado en Filosofía y Letras por la universidad Complutense de Madrid, durante su etapa de estudiante participa en cineclubes y en grupos de teatro universitario y, al poco tiempo, comienza a ganar fama como escritor cinematográfico gracias a sus colaboraciones en revistas como *Índice*, *Claustro*, *Cinema universitario* u *Objetivo*, de la que llegaría a ser secretario de redacción. Diplomado en dirección por el IIEC, a partir de 1955 trabaja como ayudante de dirección, entre otros, de A. del Amo, J. A. Nieves Conde y, sobre todo, E. Cahen Salaberry hasta que, en 1963, debuta como director con *Los dinamiteros*, una comedia de sabor agridulce, que obtiene un cierto reconocimiento de la crítica y del público. A pesar de este éxito fugaz, en los años siguientes abandona el cine comercial y de ficción para dedicarse en exclusiva al rodaje de documentales sobre temas de ocultismo y de parapsicología.

Largometrajes: *Los dinamiteros* (1963); *La brecha en el tiempo* (1976); *La historia y la vida extraterrestre* (codir. con A. Saavedra, 1976).

García Escudero, José María (Madrid, 1916-Madrid, 2002). Director General de Cinematografía. Tras su breve estancia por ese puesto entre julio de 1951 y marzo de 1952, vuelve a ser nombrado para ocupar el mismo cargo, en 1962, por M. Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo. Avalado por un extenso currículo profesional e intelectual, García Escudero pone en marcha, nada más tomar posesión del puesto, un contradictorio plan de reactivación del cine español, que, por medio de la regulación de unas nuevas normas de censura (para evitar las arbitrariedades anteriores), del apoyo económico para proyectos de difícil salida comercial y de los beneficios otorgados a los alumnos recién graduados de la EOC, forjaría el marco legal del que surgirá el NCE. Con la reforma del IIEC, transformada en EOC en 1962, con la creación de las salas de Arte y Ensayo en 1967 y con la concesión a las películas de la EB del mismo "Interés Especial" otorgado a las de los alumnos de la EOC se completan las principales medidas puestas en marcha por García Escudero durante esta segunda etapa de su gestión, que finaliza en noviembre de 1967. A partir de entonces se dedica a otras tareas profesionales, entre ellas la publicación, en 1975, de una "Historia política de las dos Españas", y, en 1995, de sus memorias.

García Hortelano, Juan (Madrid, 1928-Madrid, 1992). Novelista y guionista. Licenciado en Derecho, obtiene, en 1959, el premio Biblioteca Breve con *Nuevas amistades*, su primera novela, a la que sigue *Tormenta de verano* (1961), para componer un díptico de claro contenido crítico, donde, con el diálogo como eje vertebrador del relato, se revela como el narrador más conductista de la generación literaria del medio siglo. Ambas características (preeminencia de los diálogos y del conductismo) acercarán sus relatos al lenguaje del cine mientras que la temática de estas dos novelas —centrada en las andanzas de un grupo de jóvenes universitarios y de burgueses cultos, respectivamente— y su tono crítico y realista las aproximarán a los presupuestos renovadores del NCE. Conforme a ello, participará como guionista de *Donde tú estés* (G. Lorente, 1963) o *De barro y oro* (J. Bollo Muro, 1966) mientras interviene también en la adaptación cinematográfica que R. Comas realiza, en 1962, de su obra *Nuevas amistades*. Su fama como escritor se consolida en los años siguientes —con títulos tan famosos en su día como *El gran momento de Mary Tribune* (1972) o *Gramática parda* (1982)— mientras va declinando su relación con el cine.

Gimpera, Teresa (Igualada, Barcelona, 1936). Actriz. Comienza a trabajar en un colegio propiedad de su familia hasta que, gracias a la iniciativa del fotógrafo L. Pomés, empieza a posar, a principios de los años sesenta, como modelo para anuncios publicitarios y su rostro alcanza una gran popularidad en esos años. Poco después, en 1965, debuta en el cine interpretando el papel de una modelo, llamada Gim, en *Fata Morgana*, de V. Aranda, y, a partir de entonces, su exótica belleza y su elegancia la convierten en una de las actrices fetiches de la EB, interviniendo en títulos tan conocidos como *Tuset Street* (L. Marquina/J. Grau, 1968), *Las crueles* (V. Aranda, 1969), *Historia de una chica sola* (J. Grau, 1969) o *El extraño caso del doctor Fausto* (G. Suárez, 1969), además de participar en

películas de otros directores, singularmente de P. Lazaga. Aureolada con la vitola de ser la única actriz surgida de la EB, desarrolla después una carrera irregular, donde destacan, sin embargo, sus interpretaciones en films como *El espíritu de la colmena* (V. Erice, 1973), *La ciutat cremada* (A. Ribas, 1976) o *Asignatura aprobada* (J. L. Garci, 1987).

Grau, Jorge (Barcelona, 1930). Director. Comienza a trabajar a los trece años como empleado del Liceo de Barcelona y, en 1951, debuta en los escenarios teatrales como director y actor de *La anunciación de María*. Artista inquieto y polifacético, durante la década de los cincuenta prosigue su actividad teatral al mismo tiempo que organiza exposiciones de sus pinturas, escribe guiones para la radio o da sus primeros pasos en el cine antes de recibir, en 1957, una beca para estudiar, durante un año, en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. A su regreso participa en numerosas coproducciones italoespañolas mientras continúa con su actividad cortometrajista y da a luz títulos como *Sobre Madrid* (1960), *Barcelona, vieja amiga* (1961) o *Laredo, costa de Esmeralda* (1961). En 1962 dirige su primer largo, *Noche de verano*, en el que narra una historia desarrollada entre dos noches de San Juan en Barcelona y cuya vertiente costumbrista la aproxima más al realismo crítico del NCE que al experimentalismo formal de la EB. Su siguiente película transcurre por la misma senda —*El espontáneo* (1964)—, si bien su trabajo posterior —*Acteón* (1965)— manifiesta una voluntad vanguardista muy próxima a los trabajos de la *Escuela*. Sin pertenecer nunca en sentido estricto a ésta, dirige después *Tuset Street* (1968), cuyo rodaje debe abandonar por problemas con S. Montiel y que finaliza L. Marquina, y *Chicas de club* (1970). A partir de aquí su carrera se desenvuelve por unos cauces más comerciales, ya sea dentro de los moldes genéricos del cine de terror a comienzos de los años setenta, ya sea dirigiendo después otro tipo de trabajos.

Largometrajes: *Noche de verano* (1962); *El espontáneo* (1964); *Acteón* (1965); *Una historia de amor* (1966); *Tuset Street* (no acreditado, 1968); *Historia de una chica sola / La cena* (1969); *Chicas de club* (1970); *Ceremonia sangrienta* (1972); *Pena de muerte* (1973); *No profanar el sueño de los muertos* (1973); *El secreto inconfesable de un chico bien* (1975); *La trastienda* (1975); *La siesta* (1976); *Cartas de amor de una monja* (1978); *La leyenda del tambor* (1981); *Coto de caza* (1983); *Muñecas de trapo* (1984); *El extranger-oh! de la calle Cruz del Sur* (1986); *La puñalada* (1989); *Tiempos mejores* (1995).

Gubern, Román (Barcelona, 1934). Crítico, historiador y director. Estudia Derecho en la universidad barcelonesa y, al obtener la licenciatura, se traslada primero a París y luego a Madrid, donde inicia estudios de dirección, que no llega a concluir, en el IIEC. Durante estos años escribe un par de guiones con el escritor J. Mª Riera, que no logra rodar, y, en 1959, filma, con la colaboración de éste, el documental *Costa Brava 59*. A continuación prepara otros dos proyectos con J. Jordà, que no consiguen tampoco materializarse y, en 1964, filma junto a V. Aranda y con el apoyo de R. Bofill y S. Vergano, *Brillante porvenir*. Miembro activo de la EB y militante del PSUC, como P. Portabella, R. Bofill o Jordà, colabora con J. Camino en los guiones de *Mañana será otro día* (1966) y *Jurtzenka / Un invierno en Mallorca* (1969) mientras su actividad profesional se decanta cada vez más hacia los campos de la historiografía y de la comunicación. Dentro de esta faceta profesional, trabaja como investigador y profesor en varias universidades norteamericanas antes de convertirse en catedrático de la universidad Autónoma de Barcelona, director del Instituto Cervantes en Roma y en el historiador más conocido de nuestro país. Autor de numerosos textos y ensayos y colaborador de las revistas de cine más prestigiosas, ha escrito también varios guiones (sobre todo con J. Camino) y un libro de memorias: *Viaje de ida* (1997).

Guerín, Claudio (Sevilla, 1938-Santiago de Compostela, A Coruña, 1973). Director. Comienza su carrera profesional como periodista radiofónico y crítico cinematográfico hasta que, a comienzos de los años sesenta, se traslada a Madrid para estudiar en la EOC. Se diploma en la especialidad de dirección en 1965 mientras prosigue su labor crítica desde las páginas de *Nuestro Cine* y, en 1969, dirige —al lado de V. Erice y de J. L. Egea— uno de los tres episodios de *Los desafíos*, un film situado en los estertores del *NCE*. A continuación rueda en solitario *La casa de las palomas* (1971), de tono más convencional que la anterior, y a continuación, mientras dirige su siguiente trabajo —*La campana del infierno* (1973)—, un accidente acaba con su vida y con

las expectativas optimistas despertadas en torno al desarrollo de una carrera, que, pese a todo, dejaría algunas muestras de su talento, en el campo televisivo, con las adaptaciones de *Ricardo III* (1967) o de *Hamlet* (1970).

Largometrajes: *Los desafíos* (un episodio, 1969); *La casa de las palomas* (1971); *La campana del infierno* (1973).

Gutiérrez Caba, Emilio (Valladolid, 1942). Actor. Miembro de una antigua y conocida familia de actores, compagina los estudios de Filosofía y Letras con sus primeras actuaciones en los escenarios antes de entrar a formar parte, en 1962, de la compañía teatral de L. Murati. A continuación, interpreta sus primeros papeles para el cine y, en 1965, con sus actuaciones en *La caza* (C. Saura) y, sobre todo, en *Nueve cartas a Berta* (B. Martín Patino) se convierte en uno de los rostros más conocidos del NCE, donde ofrece, por lo general, la imagen del joven idealista e ingenuo condenado a vivir entre los muros de una sociedad asfixiante. A pesar de estos comienzos fulgurantes, su carrera cinematográfica se desdibuja en los años siguientes al mismo tiempo que su figura gana peso y prestigio en los escenarios teatrales y en los platós televisivos. Ello no obsta para que su presencia en el cine haya sido una constante a lo largo de todos estos años, en los que ha prestado su solvencia interpretativa a una larga galería de personajes secundarios.

IIEC-EOC. Escuela de cine. Creada en 1947 con el nombre de Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, con la llegada de J. Mª García Escudero a la Dirección General de Cinematografía, en 1962, cambió su nombre por el de Escuela Oficial de Cine. Más allá de esta simple transformación nominal, las medidas que aquel impulsó con la Orden ministerial de 8/11/1962 caminaban en el sentido de crear un centro de formación de nuevos profesionales, que inyectaran savia nueva a la anquilosada industria española y ofrecieran, sobre todo de cara al exterior, una imagen más moderna de nuestro cine. De sus aulas saldría, finalmente, buena parte de los integrantes del NCE (M. Camus, B. Martín Patino, M. Picazo, M. Summers, L. Cuadrado, etc.), muchas de cuyas películas serían beneficiarias del "Interés Especial" creado por García Escudero para ayudar a los profesionales surgidos del Centro. Con ello la Escuela se convertiría en el semillero donde iba a germinar el NCE mientras aquel permaneció, entre 1962 y 1967, al frente de la Dirección General de Cinematografía. En 1976 el Centro fue cerrado y sus funciones transferidas a la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

Irazoqui, Enrique (Barcelona, 1945). Actor. Sin contar con ninguna experiencia profesional, protagoniza *Il vangelo secondo Matteo* (P. Paolo Pasolini, 1964) y, gracias a ese trabajo y a la fama internacional del director italiano, tiene la oportunidad de protagonizar, junto a S. Vergano, dos títulos tan emblemáticos de la EB como *Noche de vino tinto* (J. Mª Nunes, 1966) y *Dante no es únicamente severo* (J. Esteva y J. Jordà, 1967), además de intervenir en *Hortensia-Béance* (A. Maenza, 1969). Tres trabajos con los que se convierte en uno de los escasos rostros masculinos conocidos de un movimiento en el que destacarían, ante todo, las actrices y las modelos, antes de retirarse definitivamente de las pantallas para dedicarse a la enseñanza de la literatura española y a trabajos editoriales.

Jordà, Joaquim (Santa Coloma de Farners, Girona, 1935). Estudia con los jesuitas y, en 1956, se licencia en Derecho por la universidad de Barcelona. Una vez cumplido el servicio militar, se traslada a Madrid y, junto con R. Gubern, aprueba, en 1958, el examen de ingreso en el IIEC, donde participa de manera activa en la huelga que se resuelve con el nombramiento, en marzo de 1959, de J. L. Sáenz de Heredia como director del Centro. Aunque no consigue terminar los estudios, durante su estancia en Madrid rueda, junto a J. Marcos, su primer corto —*Día de muertos* (1961)—, conoce a J. Esteva y P. Portabella y trabaja en *UNINCI* al lado de R. Muñoz Suay. En 1961 regresa a la ciudad condal y, tras trabajar como ayudante de dirección y como actor en *Bahía de Palma* (J. Bosch, 1962) y como ayudante, *script* y coguionista de *Antes de anochecer* (G. Lorente, 1963), se convierte —al lado de Esteva y C. Durán— en el motor de la EB y en el principal ideólogo de la misma. En su seno interviene como actor en distintas películas antes de dirigir, al lado de Esteva, uno de los dos episodios a los que quedaría reducida *Dante no es únicamente severo* (1967), la película experimental y vanguardista que se

convertirá en el manifiesto cinematográfico de la *Escuela*, además de participar como guionista en *Cada vez que...* (1967) y *Liberxina 90* (1970), de Durán. Agobiado por el clima asfixiante del franquismo, a finales de los años sesenta emigra a Italia, donde realiza cine militante, político y de encargo, antes de regresar, en 1973, a España para trabajar, durante una primera etapa, como traductor y, después, como guionista —sobre todo con V. Aranda— y como director de *El encargo del cazador* (1990), *Un cos al bosc* (1996) y, con N. Villazán, *Mones com la Becky* (1999).

Largometrajes: *Dante no es únicamente severo* (codir. con J. Esteva, 1967); *Numax presenta…* (1979); *El encargo del cazador* (1990), *Un cos al bosc* (Cuerpo en el bosque, 1996); *Mones com la Becky* (codir. con N. Villazán; Monos como Becky, 1999); *Juego de niños* (2003).

Lamet, Juan Miguel (Cádiz, 1933). Productor y guionista. Se licencia en Derecho, colabora como crítico en *Film Ideal* y en *Cinestudio* (una publicación escindida de aquella) y, en 1962, funda —junto con J. López Moreno y R. Bermúdez de Castro— la productora *Eco Films*, con la que produce las primeras películas de M. Summers, M. Picazo, B. Martín Patino y de otros jóvenes cineastas hasta convertirse en uno de los principales impulsores del NCE. Durante esta época trabaja también en los guiones de películas como *Crimen de doble filo* (J. L. Borau, 1964), *El día de mañana* (A. Navarro, 1965) o *No somos de piedra* (M. Summers, 1967), y pone en pie una larga carrera como guionista, donde colaborará con cineastas como J. A. Nieves Conde, R. Romero Marchent o J. L. García Sánchez, entre otros. En la década de los noventa, y bajo el mandato del partido socialista (PSOE), desempeñará el puesto de Director General del ICAA entre 1992 y 1994.

Lorente, Germán (Vinaroz, Castellón, 1932). Director. Cursa la carrera de Derecho mientras colabora en revistas como *Imágenes*, *Otro cine*, *Cinemundo* o *Rumbos* e inicia una incipiente carrera como novelista. En 1954 empieza a trabajar como guionista para la productora *Este Films* (de la que llegaría a ser productor ejecutivo) y participa, entre otros títulos, en la escritura del guión de *No dispares contra mí* (J. M. Nunes, 1961), un *thriller* existencial que anticipa el nacimiento de la EB, antes de dirigir —con J. Jordà como guionista, *script* y ayudante de dirección— *Antes de anochecer* (1962), una narración introspectiva que refleja la influencia de la *Nouvelle Vague*. Su carrera posterior, sin embargo, se desenvuelve por la senda del cine más comercial con títulos como *Playa de Formentor* (1964), *Vivir al sol* (1965) —que supone el debut en el cine de *Romy*, una de las musas de la EB-, *Su nombre es Daphne* (1966) o *Cover Girl* (1967), films que se desarrollan en ambientes turísticos, que protagonizan con frecuencia actores extranjeros, que ofrecen un aire cosmopolita y que, al socaire de la tímida ola aperturista de esos años, intentan ofrecer una imagen más moderna de España. Por esos mismos derroteros transita el resto de su filmografía, que encuentra un verdadero filón en el cine de destape de la transición democrática.

Largometrajes: *Donde tú estés* (1963); *Playa de Formentor* (1964); *Vivir al sol* (1965); *Su nombre es Daphne* (1966); *Un día después de agosto* (1967); *Cover Girl* (1967); *Sharon, vestida de rojo* (1968); *Las nenas del mini-mini* (1969); *Coqueluche* (1970); *Qué cosas tiene el amor* (1971); *Una chica casi decente* (1971); *La chica de Vía Condotti* (1973); *Sensualidad* (1973); *Hold-up, instantánea de una corrupción* (1974*); Strip-tease* (1976); *La violación* (1976); *Venus de fuego* (1978); *Tres mujeres de hoy* (1980); *Adolescencia* (1981); *La vendedora de ropa interior* (1982).

Maenza, Antonio (Teruel, 1948-Zaragoza, 1979). Director. Se traslada a Zaragoza, en 1966, para estudiar Filosofía y Letras y, durante esa época, comienza a frecuentar los ambientes de cultura alternativa y a cultivar su afición por el malditismo. Intuitivo, anárquico y bastante caótico, descubre el cine a través del *Free Cinema*, de la *Nouvelle Vague* y del *Underground* norteamericano y, en 1967, empieza a rodar, a partir de un guión que se iba construyendo día a día, *El lobby contra el cordero*, una película de corte experimental, con estructura de *collage* y con la pretensión de ofrecer una especie de fresco revolucionario. A continuación el cineasta viaja a Madrid, donde entra en contacto con la nueva hornada de cineastas independientes (A. Artero, I. Zulueta, R. Franco) y a Valencia, donde rueda el corto *Orfeo filmado en el campo de batalla* (1968), una peculiar interpretación del mito de Orfeo en la sociedad capitalista, que, construido con materiales procedentes del *cinéma verité*, de la vanguardia y del cine de Gordard, lanza un duro ataque contra los

sistemas represivos del franquismo. Al año siguiente se instala en Barcelona, donde consigue que P. Portabella le produzca *Hortensia-Béance*, una película situada en la misma estela que la anterior, que el cineasta no termina de montar y de la que no se conserva el montaje definitivo, pero cuya gestación convierte a Maenza en el nexo de unión entre la EB (Portabella, J. Esteva…) y los jóvenes *underground* (G. Herralde, A. Padrós). Con este film termina la andadura cinematográfica de este singular cineasta, que fallecería, en 1979, en circunstancias bastante confusas.

Largometrajes: *El lobby contra el cordero* (1967); *Hortensia-Béance* (1969).

Martín Patino, Basilio (Lumbrales, Salamanca, 1930). Director. Estudia bachillerato en el seminario de Comillas (Santander) y, al concluir los estudios, regresa a Salamanca para cursar la carrera de Filosofía y Letras. En 1953 crea, junto a J. de Prada, el Cineclub Universitario del SEU, al que transforma en un centro cultural de primera magnitud, y, al poco tiempo, se convierte en uno de los principales impulsores de las Conversaciones de Salamanca (mayo de 1955), cuyas propuestas regeneracionistas se encontrarán en el origen del NCE. En 1955 se traslada a Madrid, ingresa en el IIEC y comienza también su actividad como crítico de cine. Tras ganar un par de concursos de guiones, se gradúa como director en 1960 con la práctica *Tarde de domingo* (1959), una de las más relevantes de esos años, y, a continuación, filma sus dos primeros cortos —*El noveno* (1961) y *Torerillos* (1961)— mientras se gana la vida rodando anuncios publicitarios. En 1965 dirige su primer largometraje: *Nueve cartas a Berta*, una crónica de la vida de provincias vista a través de los ojos de un estudiante universitario, que mezcla el naturalismo temático con la modernidad de sus procedimientos narrativos y de puesta en escena y que se convierte en uno de los títulos emblemáticos del NCE. Cuatro años después, y tras serios problemas con la censura, filma *Del amor y otras soledades*, que se revela como una experiencia frustrante y que conduce a su abandono del cine industrial para realizar, a renglón seguido, tres películas de montaje, algunas de ellas muy famosas en el momento de su estreno: *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1974). A partir de aquí su carrera se centra, sobre todo, en la investigación del lenguaje audiovisual y en la interrogación constante sobre el estatuto de la imagen, lo que dará lugar a varias reflexiones sobre ese tema tanto en producciones televisivas —*La seducción del caos* (1991), la serie de siete capítulos *Andalucía: un siglo de fascinación* (1995)— como, más esporádicamente, en cine.

Largometrajes**:** *Nueve cartas a Berta* (1965); *Del amor y otras soledades* (1969); *Canciones para después de una guerra* (1971); *Queridísimos verdugos (Garrote vil)* (1973), *Caudillo* (1974); *Los paraísos perdidos* (1985); *Madrid* (1987); *Octavia* (2002).

Masats, Ramón (Caldes de Montbui, Barcelona, 1931). Director. Con un único largometraje a sus espaldas, desarrolla, desde mediados de los años sesenta, una amplia actividad como cortometrajista, que inicia con *El que enseña* (1965) y prosigue con *Salamanca* (1966), *Las Islas de la Calma* (1966), *La Costa Blanca* (1967) o *La Costa del Azahar* (1967). En 1970 dirige su primer y único largometraje: *Topical Spanish*, protagonizado por la cantante G. Motta y el grupo "Los iberos" y donde, con guión de C. Chúmez y fotografía de J. Amorós, pasa revista a toda una larga serie de tópicos hispanos. En los años posteriores trabaja en TVE y, en 1972, dirige, junto a M. Camus y C. Guerín, la serie de éxito *Si las piedras hablaran*, escrita por A. Gala y compuesta de dieciséis episodios de media hora dedicados, cada uno, a la figura de un personaje histórico. Su trabajo posterior ha transcurrido mayoritariamente en el ámbito de la fotografía.

Largometrajes: *Topical Spanish* (1970).

Mateos, Julián (Robledillo de Trujillo, Cáceres, 1938-Madrid, 1996). Actor. Compagina los estudios de Filosofía y Letras, en Salamanca, con sus primeras actuaciones para el TEU hasta que se traslada a Barcelona, donde estudia varios cursos de Arte Dramático en el Instituto del Teatro. En 1960 debuta en la gran pantalla con *Los desamparados* (A. Santillán) y muy pronto su versatilidad y su facilidad para incorporar personajes de doble filo, galanes atractivos y peligrosos al mismo tiempo, muy en la onda de los protagonistas de la *Nouvelle Vague*, hacen de él uno de los rostros más conocidos del NCE con sus interpretaciones en *No dispares contra mí* (J. Mª

Nunes, 1961), *Young Sánchez* (M. Camus, 1963) u *Oscuros sueños de agosto* (M. Picazo, 1967). Durante esta época trabaja también con directores extranjeros como A. Gance, J. Dassin, B. Kennedy o E. Dmytryk y disfruta de un gran prestigio y popularidad, que, sin embargo, comienza a decaer desde mediados de los años setenta. Decepcionado, se retira de los escenarios y, en 1983, funda con su mujer, la actriz Maribel Martín, la productora *Ganesh*, con la que apoya algunos importantes trabajos de M. Camus (*Los santos inocentes*) o de F. Fernán-Gómez (*El viaje a ninguna parte*).

Mercero, Antonio (Lasarte, Guipúzcoa, 1936). Director. Mientras cursa la carrera de Derecho, en Valladolid, entra en contacto con el cine a través de un par de cineclubes y, en 1959, se traslada a Madrid para ingresar en el IIEC. Se gradúa, en 1962, con *Trotín Troteras*, un corto con influencias de J. Tati y cierto toque experimental y surrealista, que recibió un premio en la Bienal de Arte de París. Con el humor como lema de sus primeros trabajos, filma ese mismo año *Lección de arte*, que obtiene la Concha de Oro al mejor cortometraje en el festival de San Sebastián, y, a continuación, realiza su primera película comercial: *Se necesita chico* (1963), un film muy en la línea de *Trotín Troteras*, que utiliza un tipo de humor conceptual y un cierto grado de experimentación (sobre todo en la banda sonora) para narrar —como será habitual en la temática de los *Nuevos Cines*— la vida de un joven, llamado Toñín, durante un día cualquiera de su vida. Sin embargo, el fracaso de la película hace que el cineasta se refugie, primero, en el NO-DO y, luego, en la televisión, donde filma diversos documentales y obtiene importantes premios con los mediometrajes *La cabina* (1972) y *Don Juan* (1974). Gracias a esos galardones puede reanudar su carrera como director, si bien, a pesar de obtener algunos éxitos, su carrera en la gran pantalla no alcanzará nuca el brillo logrado en la pequeña, donde dirigirá series de tanta audiencia como *Verano azul* (1979-1980) o *Farmacia de guardia* (1991-1995).

Largometrajes: *Se necesita chico* (1963); *Manchas de sangre en un coche nuevo* (1975); *Las delicias de los verdes años* (1976); *La guerra de papá* (1977); *Tobi* (1978); *La próxima estación* (1982); *Buenas noches, señor monstruo* (1982); *Espérame en el cielo* (1987); *El tesoro* (1988); *Don Juan, mi querido fantasma* (1990); *La hora de los valientes* (1998); *Planta 4ª* (2002).

Montolio, Francisco (Madrid, 1935). Director. Licenciado en Derecho, ingresa en la EOC en 1962 y se diploma como director, en 1966, con la práctica *Los buenos samaritanos*. Tres años después, y con la colaboración como guionistas de F. Betriu y de J. L. García Sánchez, dirige su único largometraje: *Tinto con amor*, la crónica de la aventura amorosa de un estudiante español con una joven norteamericana, que sirve para mostrar, en los estertores del NCE, diversos aspectos de la realidad madrileña de esos años. A partir de aquí su actividad profesional se decanta hacia el cine publicitario y la realización televisiva, siendo responsable de numerosos espacios dramáticos de TVE, dedicados a autores como M. A. Asturias, B. Casares, R. de Castro, E. Sábato o M. de Unamuno, entre otros muchos.

Largometrajes: *Tinto con amor* (1971).

Muñoz Suay, Ricardo (Valencia, 1917-Valencia, 1997). Guionista. Estudia Filosofía y Letras, se afilia muy joven al PCE y, tras conocer a J. Piqueras, en 1932, se interesa por el cine y comienza a escribir sobre éste. Después de la guerra civil, es encarcelado entre 1945 y 1950 y, después de su liberación, Antonio del Amo (que había sido también antiguo militante comunista) le llama para ser secretario de rodaje en *Día tras día* (1951), tras lo que se incorpora de manera activa a la productora Altamira (formada por varios alumnos del IIEC), empresa que hace posible también *Esa pareja feliz*, primera película de Bardem y Berlanga.. A partir de aquí trabaja como guionista, productor, ayudante de producción y en cualquier faceta que guarde relación con el cine al mismo tiempo que se encarga del frente cultural dentro del PCE. Abandera el equipo de críticos de cine desde las páginas de la revista *Objetivo* y, como tal, participa de manera decisiva en las Conversaciones de Salamanca (mayo, 1955), de cuyo llamamiento-convocatoria fue el principal redactor. Es también uno de los promotores de *UNINCI*, la productora ligada al PCE, si bien abandona el partido a comienzos de los años sesenta y se convierte, primero, en productor de varios de los cineastas del NCE (M. Picazo, J. Diamante o B. Martín Patino) y, desde

el año 1966, en el principal impulsor de la EB, de la que acuña esta etiqueta y a la que promociona tanto desde su columna semanal en *Fotogramas* como en su labor de productor ejecutivo de *Filmscontacto*, la empresa de J. Esteva. Tras desvanecerse el impulso de la *Escuela*, continúa en tareas de producción hasta que, en 1985, se traslada a Valencia y crea la Filmoteca de la Generalitat Valenciana, de la que será su primer director y a cuyo frente se mantendrá (tras un breve intervalo, en el que Joan Álvarez toma el relevo) hasta la fecha de su muerte.

Nuestro Cine. Revista especializada. Situado en la órbita del PCE y responsable de la transformación de *Triunfo* en semanario aglutinante de la izquierda, J. A. Ezcurra funda sucesivamente las revistas *Primer Acto*, dedicada al teatro, y, en 1961, *Nuestro Cine*, consagrada al séptimo arte. Con una cabecera que rinde homenaje a *Nuestro Cinema* (1932-1936), la revista que dirigiera el comunista J. Piqueras antes de la guerra civil, y con un equipo directivo formado por J. Monleón, J. García de Dueñas, C. Santos Fontenla, A. Eceiza, J. L. Egea, V. Erice y S. San Miguel (los cuatro últimos militantes del PCE), la publicación se convierte en el órgano oficioso de la política cultural de este partido y en la plataforma donde escriben varios de los miembros más destacados del NCE, movimiento al que dedicará diez informes casi monográficos entre abril de 1966 y mayo de 1967 (nos 51-61). Desde sus páginas se defiende un tipo de realismo crítico y una función social del cine que se relaciona también con los presupuestos ideológicos de este movimiento, a la vez que se practica una crítica de tipo materialista que se enfrenta a la de corte idealista realizada por su competidora en los primeros años sesenta: *Film Ideal*. A partir de 1965, sin embargo, *Nuestro Cine* comienza un lento cambio de orientación y va flexibilizando su rígida línea teórica anterior al compás de la incorporación de nuevos críticos —como A. del Amo, M. Bilbatúa, A. Fernández-Santos, V. Molina Foix, F. Llinás, J. Pérez Perucha o M. Marías— hasta que, en su última etapa antes de su desaparición en febrero de 1971, transita ya por una línea ideológica muy distinta a la inicial y más próxima a la de su antaño competidora.

Nunes, José María (Faro, Portugal, 1930). Director. Se traslada con sus padres a Sevilla en 1942 y, cinco años después, se muda con ellos a Barcelona. En la ciudad condal trabaja, desde mediados de los años cincuenta, en la industria cinematográfica, donde desempeña diferentes oficios: actor de doblaje, figuración, *script*, jefe del departamento de guiones de la productora de Iquino (IFI), etc. En 1957 dirige su primer largometraje, *Mañana*, una película de episodios, que se sitúa en la estela de las búsquedas narrativas características de la modernidad. Con dificultades para continuar su carrera, en los años siguientes filma algunas películas personales —entre ellas, *No dispares contra mí* (1961), un *thriller* existencial que anticipa las preocupaciones esteticistas de la EB— junto con otras de encargo al mismo tiempo que escribe guiones y dirige alguna adaptación teatral. A continuación, entra en contacto con J. Esteva y, en la misma onda de la *Escuela*, pero mostrando el estilo de un creador singular y vitalmente alejado del ambiente elitista de ésta, rueda *Noche de vino tinto* (1966), donde da rienda suelta a su fantasía visual dentro de una historia de personajes inocentes y desorientados, muy en la onda existencial del movimiento. A ésta le siguen *Biotaxia* (1967) y, después, *Sexperiencias* (1969), que rueda sin autorización oficial y cuya exhibición resulta prohibida. En los años siguientes colabora con Esteva en películas como *Metamorfosis* (1970) o *Lejos de los árboles* (1963-1970) y, por fin, en 1975, una vez agotado el impulso de la EB, se vuelve a poner detrás de las cámaras para rodar *Iconockaut*, y proseguir una carrera que, a pesar de todas las dificultades, continúa indagando, de manera radical, en su peculiar universo creativo.

Largometrajes: *Mañana* (1957); *No dispares contra mí* (1961); *La alternativa* (1962); *Superespectáculos del mundo* (codir. con R. Bianchi, 1963); *Noche de vino tinto* (1966); *Biotaxia* (1967); *Sexperiencias* (1969); *Iconockaut* (1975); *Autopista A-2-7* (1977); *En secreto… amor* (1982); *Gritos a ritmo fuerte* (1983); *Amigogima* (1999).

Olea, Pedro (Bilbao, 1938). Director. Interesado por el cine desde muy joven, estudia la carrera de Económicas en su ciudad natal hasta que, en cuarto curso, se traslada a Madrid para ingresar en el IIEC en 1961. Durante los tres años de estancia en la Escuela comienza a colaborar en la revista *Nuestro Cine* al mismo tiempo que sus prácticas muestran ya la fijación por el tema de la muerte que caracterizará —junto a la preocupación por el pasado— buena parte de su filmografía. A pesar

del reconocimiento profesional otorgado a su práctica de fin de carrera (*Anabel*, 1964), Olea debe dar sus primeros pasos cinematográficos en TVE, donde filma, en 1966, tres documentales para la serie *Conozca usted España*, que, muy próximos a los presupuestos ideológicos del NCE, sorprenden por su negrura y por su facilidad para captar la realidad y la esencia de los lugares retratados. Al año siguiente debuta en la pantalla grande con *Días de viejo color*, con la que obtiene el premio al mejor director novel por parte del Círculo de Escritores Cinematográficos. Sin embargo, frente a muchos de sus compañeros de generación, Olea se muestra menos interesado por el cine de autor que por su integración profesional en la industria y filma a continuación un encargo musical —*Juan y Junior… en un mundo diferente* (1968)— antes de consagrarse con *El bosque del lobo* (1970), una película con la que se interna en el mundo de las tradiciones y leyendas populares. Tras su siguiente trabajo —*La casa sin fronteras* (1972)—, muy en la estela del cine de C. Saura, su carrera profesional se desliza por unos cauces más comerciales, consiguiendo algunos éxitos importantes en los años setenta (*Pim, pam, pum, fuego*), que reeditará, en 1992, con *El maestro de esgrima*.

Largometrajes: *Días de viejo color* (1967); *Juan y Junior… en un mundo diferente* (1968); *El bosque del lobo* (1970); *La casa sin fronteras* (1972); *No es bueno que el hombre esté solo* (1973); *Tormento* (1974); *Pim, pam, pum… ¡fuego!* (1975); *La Corea* (1976); *Un hombre llamado Flor de otoño* (1978); *Akelarre* (1983); *Bandera negra* (1986); *El día que nací yo* (1991); *El maestro de esgrima* (1992); *Morirás en Chafarinas* (1994); *Más allá del jardín* (1996); *Tiempo de tormenta* (2003).

Pablo, Luis de (Bilbao, 1930). Músico. Instalado con su familia en Madrid desde los nueve años, prosigue en la capital, de manera autodidacta, sus estudios musicales, que simultanea, después, con la carrera de Derecho. En 1953 escribe su primera partitura (*Gárgolas*) y cinco años después participa en la creación del grupo Nueva Música. Tras colaborar con A. Eceiza y E. Querejeta en el corto *A través de San Sebastián* (1960), se convierte en el compositor favorito de la "factoría" del productor y pone su talento creativo (que conjuga serialismo, minimalismo y música electrónica) al servicio del NCE —con títulos como *El próximo otoño* (A. Eceiza, 1963), *La caza* (C. Saura, 1965) o *La busca* (A. Fons, 1966)—, de la EB —*Liberxina* 90 (C. Durán, 1970)— y de otros directores más. Esta colaboración con el cine se mantendrá durante la década siguiente, en la que será el responsable de la música de películas como *La letra escarlata* (W. Wenders, 1972), *El espíritu de la colmena* (V. Erice, 1973) o *Pascual Duarte* (R. Franco, 1976).

Peña, Raúl (Madrid, 1942). Director. Atraído tempranamente por el cine, ingresa en el IIEC en 1960 y, a partir del año siguiente, comienza una incesante actividad como cortometrajista —*Más allá de Bilbao* (1961), *Burgos de norte a sur* (1963), *Crónica de un adiós* (1963), *Toro* (1964)—, que prosigue con su participación como guionista de *Zampo y yo* (L. Lucia, 1965) y *Fray Torero* (J. L. Sáenz de Heredia, 1966). En este último año debuta como director con su primer largometraje: *Los amores difíciles*, un film dividido en tres episodios, que muestra, de manera caleidoscópica, las peripecias de tres jóvenes de diferentes clases sociales y con preocupaciones bien distintas, que van desde la emigración hasta el casamiento, dentro de la cerrada sociedad de la época. Tres años después dirige *Prana* (1969), una aproximación a los entresijos sentimentales de una pareja acomodada, mientras continúa con su actividad cortometrajista y filma, con un intervalo de diez años, sus dos últimos largos: *Fray Dólar* (1970) y *Todos me llaman Gato* (1980).

Largometrajes: *Los amores difíciles* (1966); *Prana* (1969); *Fray Dólar* (1970); *Todos me llaman Gato* (1980).

Pérez Olea, Antonio (Madrid, 1923). Músico y director. Estudia en el Real Conservatorio de Madrid y, en 1953, ingresa en el IIEC, donde se diploma sucesivamente en las especialidades de cámara (1957) y de sonido (1960), títulos a los que añade el de óptica y cámara del Centro Sperimentale de Roma. A comienzos de los años sesenta compone sus primeras partituras para el cine tanto para la EB —*Noche de verano* (1962) y *Acteón* (1965), de J. Grau, *Fata Morgana* (V. Aranda, 1965)— como para el NCE —*Del rosa… al amarillo* (M. Summers, 1963) o *La tía Tula* (M. Picazo, 1964)— y con ello da prueba del eclecticismo y de la versatilidad de su estilo. Desencantado cada vez más del escaso reconocimiento obtenido por

esta labor, en los años sesenta trabaja también como operador de sus propios cortos y de diversos largometrajes de otros cineastas hasta que, en 1985, debuta como director con *El anillo de niebla*.

Picazo, Miguel (Cazorla, Jaén, 1927). Director. Estudia el bachillerato en Guadalajara, donde funda un cineclub y ejerce la crítica cinematográfica en la emisora Radio Juventud, y cursa la carrera de Derecho en Madrid antes de ingresar en el IIEC, de diplomarse, en 1960, como director con la práctica *Habitación de alquiler*, y de dar clases como profesor de la Escuela. En 1964, tras el intento fallido de llevar a la pantalla *Jimena* (una versión desmitificadora del Cid) y *El charnego*, dirige su primer largometraje, *La tía Tula*, una adaptación de la novela homónima de M. de Unamuno, en la que altera el punto de vista del relato original para poner el acento en la represión sexual de la protagonista y mostrar con ello las duras condiciones de vida de la mujer de provincias. La película obtiene el Premio a la mejor dirección en el festival de San Sebastián (preludio de otros galardones nacionales e internacionales) y su autor se convierte en uno de los directores más representativos del NCE. A pesar de este aval, sus dos intentos posteriores de llevar a la pantalla sendas obras de A. Machado y G. Torrente Ballester se saldan con sucesivos fracasos y debe esperar hasta 1967 para dirigir, con guión de V. Erice y M. López Yubero, su segundo largometraje: *Oscuros sueños de agosto*, una película castigada por la censura y lastrada por la muerte de su productor, que conduce su carrera a un callejón sin salida. Durante estos años se refugia en TVE, donde realiza un gran número de programas dramáticos, hasta que, con la llegada de la democracia, dirige *El hombre que supo amar* (1976) y, sobre todo, *Los claros motivos del deseo* (1977), una obra donde vuelve a la vida de provincias para mostrar el difícil despertar de los jóvenes a la edad adulta. Ambos trabajos aparecen, de nuevo, como dos islotes aislados en la carrera del cineasta, quien regresa una vez más a la televisión antes de rodar, gracias a la llamada ley Miró, su última película, *Extramuros* (1985), una adaptación de la obra homónima de otro de sus compañeros del NCE: J. Fernández Santos.

Largometrajes: *La tía Tula* (1964); *Oscuros sueños de agosto* (1967); *El hombre que supo amar* (1976); *Los claros motivos del deseo* (1977); *Extramuros* (1985).

Portabella, Pere (Figueres, Girona, 1927). Director. Perteneciente a una familia de la gran burguesía catalana, se traslada a Madrid para estudiar Ciencias Químicas y, durante su estancia en la capital, entabla amistad con artistas del grupo *El Paso* y *Dau al Set* y con profesionales del cine como J. Diamante, J. Franco o el historiador M. Villegas López. Por iniciativa de este último crea, en 1959, la empresa *Films 59* con la que produce *Los golfos* (C. Saura, 1959) —un título emblemático, premonitorio del NCE— y *El cochecito* (M. Ferreri, 1960), participando también en la producción de *Viridiana* (L. Buñuel, 1961). Convertido en uno de los principales impulsores de la EB (a pesar de sus discrepancias con alguno de sus componentes), en 1967 debuta como director con el corto *No compteu amb els dits* (cuyo título catalán cambia la censura) al que sigue *Nocturno 29* (1968), dos obras radicales tanto en su contenido (el título de la segunda alude a los 29 años de la noche franquista) como en su voluntad de experimentación y de ruptura con las formas narrativas tradicionales. A partir de ese momento, cansado de enfrentarse a la censura, rompe con la industria cinematográfica y, decidido a proseguir su investigación lingüística y su militancia política contra la dictadura, comienza a rodar en 16 mm. toda una serie de cortos (algunos de ellos, en estrecha colaboración con Carles Santos) que, junto con los cursos impartidos en estos años, acaban por hacer de él una de las figuras principales del cine independiente catalán. En 1970 filma *Vampir-Cuadecuc*, una reflexión metalingüística acerca del cine de terror y una visión muy particular del rodaje de *El conde Drácula* (1970), de J. Franco, a la que siguen *Umbracle* (1972) y trabajos como *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976) o *Puente de Varsovia* (1989). Trabajos todos ellos que confirman su preocupación por la exploración del lenguaje cinematográfico, presente también en su apoyo como productor a películas como *Tren de sombras* (1996), de J. L. Guerín.

Largometrajes: *Nocturno 29* (1968); *Vampir-Cuadecuc* (1970); *Umbracle* (1972); *El sopar* (1974); *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976); *Pont de Varsòvia* (*Puente de Varsovia*,1989).

Prada, José María (Ocaña, Toledo, 1925-Bilbao, 1978). Actor. Simultanea sus estudios de Medicina con sus actuaciones en el TEU y, al con-

cluir la carrera, abandona ésta para continuar sus actividades como actor, entrando a formar parte de las compañías de los teatros Español y María Guerrero. Aunque su fama en el cine no alcanzará nunca el prestigio obtenido en los escenarios y, más tarde, en TVE (a través de su presencia en series y espacios dramáticos), debuta en la pantalla grande, de la mano de J. A. Bardem, en *Cómicos* (1954) y prosigue en los años siguientes una carrera muy irregular. Con la eclosión del NCE, sus papeles en *La tía Tula* (M. Picazo, 1964), *Amador* (F. Regueiro, 1965), *La caza* (C. Saura, 1965), *La busca* (A. Fons, 1966) y sus trabajos con M. Summers, J. J. Diamante o A. Eceiza lo convierten en el actor más emblemático del movimiento, capaz de ofrecer con solvencia un repertorio muy variado de personajes, casi siempre incorporando el prototipo del español medio. Su temprana muerte, en 1978, priva al teatro y al cine español de uno de sus mejores actores.

Prósper, Francisco (La Alquería de la Cisterna de la Mislata, Valencia, 1920-Ibiza, 2003). Director. Estudia Bellas Artes en la Academia de San Carlos y, en 1946, entra a trabajar como decorador, al lado de F. Canet, en los estudios *CEA* y, más tarde, en *Sevilla Films* antes de crear, a comienzos de los años cincuenta, su propia empresa de construcción de decorados. En 1958 ingresa en el IIEC y, en 1960, se diploma en dirección con la práctica *El señorito Ramírez* antes de debutar, en 1963, con su primer largometraje: *Confidencias de un marido*. A renglón seguido dirige su segunda película *Un techo para la paz* (1965) y, tres años después, su último trabajo como director: *Un día es un día*, ya que a partir de entonces su actividad se concentra exclusivamente en su faceta de director artístico y de constructor de decorados, en la que llegaría a ser profesor de la EOC, en la especialidad de trucajes y de efectos especiales, entre 1964 y 1974, y a obtener numerosos premios por su labor en ambos campos.

Largometrajes: *Confidencias de un marido (Tercero izquierda)* (1964); *Un techo para la paz* (1965); *Un día es un día* (1968).

Querejeta, Elías (Hernani, Guipúzcoa, 1934). Tras su breve experiencia como futbolista de la Real Sociedad y como estudiante de Químicas y Derecho, conoce a A. Eceiza y comienza a escribir guiones con éste hasta que, en 1960, se traslada a Madrid y funda su primera productora (*Laponia Films*) con aportaciones de un grupo de jugadores del equipo donostiarra. En la capital, colabora con la productora *UNINCI* y, junto con Eceiza, dirige para *Laponia* el corto *A través de San Sebastián* (1960) y para *Procusa*, *A través del fútbol* (1961). Con esta última empresa debuta como productor, en 1962, con *Noche de verano*, de J. Grau, y, a continuación, durante el rodaje de *El próximo otoño* (Eceiza, 1963), crea una nueva productora (*Elías Querejeta PC*) para controlar todo el proyecto. Con ella contribuirá decisivamente a la aparición de una parte significativa del NCE al apoyar las primeras obras de Eceiza —*El próximo otoño* (1963), *De cuerpo presente* (1965), *Último encuentro* (1966)—, de C. Saura (*La caza,* 1965; uno de los títulos emblemáticos del movimiento; *Peppermint Frappé*, 1967) y de F. Regueiro: *Si volvemos a vernos* (1967). En los años siguientes prosigue su colaboración con Eceiza, con Regueiro y, sobre todo, con Saura a la vez que produce también películas de cineastas tan importantes como V. Erice, R. Franco, M. Gutiérrez Aragón, M. Armendáriz, J. Chávarri, G. Querejeta o F. León de Aranoa hasta convertirse en uno de los productores más importantes del cine de la transición política y de la democracia.

Regueiro, Francisco (Valladolid, 1934). Director. Cursa la carrera de Perito Mercantil, en Valladolid, al mismo tiempo que colabora como dibujante humorístico en *El Norte de Castilla* y, más tarde, una vez instalado en Madrid para estudiar en el IIEC, en *Il Popolo*, de Roma, y *La Codorniz*. Se diploma en dirección, en 1961, con la práctica *Sor Angelina, virgen*, y obtiene, durante ese mismo año, el premio Sésamo de cuentos con *Las muchachas de los cabellos de lino*. Paralelamente, escribe guiones que, por problemas con la censura, no llegan a la pantalla salvo dos excepciones: *El rapto de T. T.* (J. L. Viloria, 1962) y *De cuerpo presente* (A. Eceiza, 1965), este último, a partir de la novela homónima de Gonzalo Suárez. En 1963 dirige su primer largometraje, *El buen amor*, donde, siguiendo los pasos de una pareja de estudiantes madrileños durante una visita a Toledo, traza un retrato realista de la juventud de la época y ofrece una visión ácida y desencantada de la sociedad española de esos años, que se convierte en uno de los títulos más representativos del NCE. Su siguiente trabajo —*Amador* (1965)— se sitúa en la misma línea anterior, si bien las imposiciones de la censura acaban por desfigurar la película, lo mismo que sucederá

con *Carta de amor de un asesino* (1972), que, en este caso, no logra siquiera estrenar ante las discrepancias surgidas con el productor E. Querejeta. Entre medias filma dos obras que alcanzan escasa repercusión y, en 1974, con *Duerme, duerme mi amor*, inicia, en dos tramos distintos, la etapa más fructífera de su filmografía. El primero de ellos concluye con su siguiente trabajo, *Las bodas de Blanca* (1975), una película dominada por el humor negro y el pesimismo, cuyo fracaso comercial introduce su carrera en una vía muerta. El segundo se inicia diez años después (con P. Miró al frente de la Dirección General de Cinematografía) y ofrece —con la colaboración de A. Fernández-Santos como guionista— una compleja trilogía sobre las relaciones paterno-filiales y un acercamiento crítico a la historia de España con los films *Padre nuestro* (1985), *Diario de invierno* (1988) y *MadreGilda* (1993).

Largometrajes: *El buen amor* (1963); *Amador* (1965); *Si volvemos a vernos (Smashing Up)* (1967); *Me enveneno de azules* (1969); *Carta de amor de un asesino* (1972); *Duerme, duerme, mi amor* (1974); *Las bodas de Blanca* (1975); *Padre nuestro* (1985); *Diario de invierno* (1988); *MadreGilda* (1993).

Ribas, Antoni (Barcelona, 1935). Director. Licenciado en Derecho, comienza su andadura profesional como autor teatral y, en 1957, queda finalista del premio Ciudad de Barcelona con la obra *Noies perdudes al paradís*. A continuación su carrera deriva hacia el cine, trabaja durante algunos años como ayudante de dirección, rueda varios cortometrajes y, en 1966, dirige (en una línea realista más próxima al NCE que a los experimentalismos de la EB) *Las salvajes en Puente San Gil* (1966), basada en el drama homónimo de M. Recuerda. Tres años después filma *Amor y medias*, que no logra estrenar, y *Palabras de amor*, una obra más convencional, realizada con la participación de *Filmscontacto*, la productora de J. Esteva. Sin conseguir encontrar un lugar fijo dentro de la industria, debe esperar a la llegada de la democracia para contribuir, con *La ciutat cremada* (1976) y la trilogía de *Victòria!* (1983), a un cierto renacimiento del cine catalán y a una revisión histórica de su pasado. El fracaso comercial, sin embargo, de la segunda hace tambalearse de nuevo la carrera del cineasta, que se recupera dirigiendo un par de largometrajes —*El primer torero porno* (1985) y *Dalí* (1990)— y escribiendo otras tantas novelas: *Els pecats del balneari* (1995) y *El paer amagat* (1996).

Largometrajes: *Las salvajes en Puente San Gil* (1966); *Amor y medias* (1969); *Palabras de amor* (1969); *La otra imagen* (1973); *La ciutat cremada* (La ciudad quemada, 1976); *Catalans universals* (Catalanes universales, 1980); *Victòria, la gran aventura d'un poble* (Victoria, la gran aventura de un pueblo, 1983); *Victòria, la disbauxa del 17* (Victoria, el frenesí del 17, 1983); *Victoria, el seny y la rauxa* (Victoria, la razón y el arrebato, 1983); *El primer torero porno* (1985); *Dalí* (1990); *Terra de canons* (Tierra de cañones, 1999).

Romy (Melilla, 1947). Modelo y actriz. De verdadero nombre Carmen Romero, se traslada a los diecisiete años a Barcelona y comienza a trabajar como modelo para Pertegaz y luego, de la mano del fotógrafo L. Pomés, posando para anuncios publicitarios. Después de una breve estancia en París, donde trabaja para firmas como Dior o Nina Ricci, regresa a Barcelona, se une sentimentalmente a J. Esteva y, junto con T. Gimpera, se convierte en una de las musas de la EB. En ella incorpora el prototipo ideal de mujer-modelo elaborado por ésta y que recogerán algunos de los directores más conocidos del movimiento, como J. Mª Nunes —*Noche de vino tinto* (1966) y *Biotaxia* (1967)—, C. Durán —*Cada vez que…* (1967)— o el propio Esteva: *Dante no es únicamente severo* (1967), con J. Jordà como codirector, o *Después del diluvio* (1968). A partir de 1971, y pese a algunas colaboraciones esporádicas fuera de la *Escuela*, abandona de forma definitiva su carrera como actriz.

Sáenz de Heredia, José Luis (Madrid, 1911-Madrid, 1992). Director cinematográfico y director del IIEC-EOC. Después de estudiar Arquitectura y de desarrollar una amplia carrera como cineasta —con títulos tan conocidos en su haber como *Raza* (1941), *El escándalo* (1943), *Mariona Rebull* (1947) o *Historias de la radio* (1955)—, acepta la propuesta de los alumnos del IIEC, quienes, tras una prolongada huelga, proponen su nombre a la Administración como director de la Escuela. Toma posesión del cargo en marzo de 1959 e, inmediatamente, pone en marcha diversas medidas (proyección pública de las prácticas de fin de carrera, aprobación de un nuevo Plan de Estudios para el curso 1959-1960, traslado de sus dependencias a la calle de Montesquinza en

1960, preferencia para ocupar plazas en TVE a los titulados y diplomados del IIEC), que no sólo contribuyen a profesionalizar la enseñanza impartida dentro de la Escuela, sino que hacen de este período uno de los más florecientes de la misma y proporcionan el caldo de cultivo del que surgirán los artífices del NCE. En octubre de 1963 J. L. Sáenz de Heredia dimite de su cargo.

Saura, Carlos (Hueca, 1932). Director. Hermano del pintor A. Saura, comienza a estudiar Ingeniería antes de convertirse en fotógrafo profesional y de ingresar en el IIEC, donde, en 1957, se diploma en dirección con la práctica *La tarde del domingo*. En ese mismo año filma *Cuenca*, un cortometraje en color donde, siguiendo el precedente buñueliano de *Las Hurdes*, intenta trascender los límites del cine documental y, en 1959, con producción de *Films 59* (la empresa de P. Portabella), debuta como director con *Los golfos*, un retrato crítico y realista de la juventud marginal de la época, que, con su frescura, su voluntad experimental y su ausencia de moralismos y de sentimentalismos, se sitúa como pieza de engarce entre el regeneracionismo de raíz neorrealista y el NCE. Tras su siguiente largometraje —*Llanto por un bandido* (1963)—, inicia una larga colaboración con el productor E. Querejeta, cuyo primer fruto es *La caza* (1965), una suerte de alegoría y de parábola política acerca de la guerra civil española, que, con su voluntad metafórica, señala otro de los caminos por los que transitará el cine español en los años venideros. La voluntad experimental presente en estas primeras obras se hará más explícita en su siguiente trabajo, *Peppermint Frappé* (1967), que, como *Stress es tres, tres* (1968), revela una cierta influencia de los experimentos formalistas de la EB y lo convierten en el engarce entre ésta y el NCE. A partir de aquí su filmografía se adentra por los territorios del subjetivismo, de la memoria y de la representación simbólica para ofrecer, dentro de los cauces del cine metafórico de la transición política, lo mejor de su obra con títulos como *El jardín de las delicias* (1970), *La prima Angélica* (1973), *Cría cuervos* (1975) o *Elisa, vida mía* (1976), que obtienen un importante reconocimiento internacional. El desarrollo posterior de su filmografía ha seguido un camino más diversificado, sin encontrar, entre las diferentes propuestas esbozadas desde entonces, un discurso tan personal como el desarrollado en su primera etapa.

Largometrajes: *Los golfos* (1959); *Llanto por un bandido* (1963); *La caza* (1965); *Peppermint Frappé* (1967); *Stress es tres, tres* (1968); *La madriguera* (1969); *El jardín de las delicias* (1970); *Ana y los lobos* (1972); *La prima Angélica* (1973); *Cría cuervos* (1975); *Elisa, vida mía* (1976); *Los ojos vendados* (1978); *Mamá cumple cien años* (1979); *Deprisa, deprisa* (1980); *Bodas de sangre* (1981); *Dulces horas* (1981); *Antonieta* (1982); *Carmen* (1983); *Los zancos* (1984); *El amor brujo* (1986); *El Dorado* (1987); *La noche oscura* (1988); *¡Ay, Carmela!* (1989); *Marathon* (1992); *Sevillanas* (1992); *¡Dispara!* (1993); *Flamenco (de Carlos Saura)* (1995); *Taxi* (1996); *Pajarico* (1997); *Tango* (1998); *Goya en Burdeos* (1999); *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001); *Salomé* (2002).

Suárez, Gonzalo (Oviedo, 1934). Director. Concluida la guerra civil, su familia se traslada a Madrid y estudia Filosofía y Letras mientras comienza a actuar en el TEU. Al finalizar el servicio militar, emigra a Francia y, en 1959, regresa a nuestro país para establecerse en Barcelona, donde trabaja en el campo editorial y en el periodístico, escribiendo en *La Vanguardia*, *La Gaceta Ilustrada* y *El Noticiero Universal*, además de publicar originales crónicas deportivas con el seudónimo de Martín Girard. Inicia también en esta época su andadura como escritor y, en 1963, publica su primera novela, *De cuerpo presente*, donde muestra una clara voluntad de ruptura con la tendencia realista de la literatura española, que prosigue en sus siguientes libros: *Los once y uno* (1964) y *Trece veces trece* (1964). Gracias a la lectura de este último, V. Aranda le propone la adaptación de un relato corto incluido en el texto, que dará como resultado *Las crueles* (V. Aranda, 1968), si bien antes los dos se embarcan en el rodaje de *Fata Morgana* (1965) a partir de un argumento original de G. Suárez. Durante el rodaje surge una agria polémica entre ambos, que culmina con la salida de Suárez del proyecto y la dirección del mismo por parte de Aranda. Al año siguiente aquél filma sus dos primeros cortos (*Ditirambo vela por nosotros* y *El horrible ser nunca visto*) antes de realizar su primer largometraje: *Ditirambo* (1967), que, como la mayoría de sus películas, procede también de un relato suyo y que muestra la misma voluntad experimental característica de toda su obra, en especial durante la etapa emparentada con la EB. A partir de aquí inicia una larga carrera filmográfica, presidida por el intento de conjunción de la literatura

y el cine y avalada por títulos tan importantes como *Parranda* (1977), *Epílogo* (1983), *Remando al viento* (1988) o *Don Juan en los infiernos* (1991).

Largometrajes: *Ditirambo* (1967); *El extraño caso del doctor Fausto* (1969), *Aoom* (1970); *Morbo* (1972); *Al diablo con amor* (1973); *La loba y la paloma* (1973); *La Regenta* (1974); *Beatriz* (1976); *Parranda* (1977); *Reina zanahoria* (1978); *Cuentos para una escapada* (Episodio: *Miniman y el superlobo,* 1980); *Epílogo* (1983); *Remando al viento* (1988); *Don Juan en los infiernos* (1991); *La reina anónima* (1992); *El detective y la muerte* (1994); *Mi nombre es sombra* (1996); *El portero* (2000).

Sueiro, Daniel (Ribasar, A Coruña, 1931). Novelista y guionista. Cursa la carrera de Derecho en Santiago de Compostela antes de trasladarse a Madrid para estudiar Periodismo y comenzar una incipiente carrera como novelista. De uno de sus primeros textos (un reportaje sobre el mercado de Legazpi) surgiría precisamente el film que anuncia el nacimiento del NCE: *Los golfos* (C. Saura, 1959), donde el propio escritor participará como guionista al lado de M. Camus y del director de la película. Cuatro años después colabora también con Camus en el guión de *Los farsantes*, una adaptación de su cuento *La carpa*, y en los años siguientes trabaja como guionista para TVE, prosigue su carrera literaria y asiste a la adaptación cinematográfica de alguno de sus relatos, como hará J. A. Bardem con *El puente* (1976).

Summers, Manuel (Sevilla, 1935-Madrid, 1993). Director. Comienza a trabajar como dibujante humorístico en publicaciones como *La Codorniz*, *Mundo hispánico*, *ABC* o *Blanco y Negro* y, en 1957, ingresa en el IIEC, donde se diploma en dirección con la práctica *El viejecito* (1960). Ironía, humor negro y ternura son algunos de los ingredientes de este corto que se traspasan después a su primer largometraje, *Del rosa… al amarillo* (1963), una crónica de las vivencias amorosas, centrada, alternativamente, en el mundo infantil y en el de los ancianos, que obtiene la Concha de Plata en el festival de San Sebastián y que alcanza una gran repercusión entre los futuros realizadores del NCE al ver en ella un posible ejemplo para intentar conjugar calidad con éxito comercial. Su siguiente trabajo, *La niña de luto* (1964), que desarrolla uno de los tres relatos que debían componer la película anterior, prosigue por la misma senda y conjuga el humor negro con la mirada crítica sobre la costumbre española del luto. Esta primera etapa —la más significativa de su filmografía— concluye con *Juguetes rotos* (1966), un valioso documental que conserva todavía la vena ácida de sus dos anteriores films. A partir de entonces, sin embargo, su carrera se desliza por los cauces del cine más comercial y, aprovechando el filón de la represión sexual, consigue grandes éxitos de taquilla con comedias como *No somos de piedra* (1967) y con productos que —como *Adiós, cigüeña, adiós* (1971), *El niño es nuestro* (1972) y *Ya soy mujer* (1975— exploran un territorio inédito y tabú hasta entonces: el despertar a la sexualidad de los adolescentes. En la última etapa de su carrera realiza una trilogía de largometrajes filmados con cámara oculta, que logran un cierto éxito de público más por su novedad que por su interés, así como toda otra serie de películas muy por debajo de la altura de sus primeros trabajos.

Largometrajes: *Del rosa… al amarillo* (1963); *La niña de luto* (1964); *El juego de la oca* (1964); *Juguetes rotos* (1966); *No somos de piedra* (1967); *¿Por qué te engaña tu marido?* (1969); *Urtáin, el rey de la selva… o así* (1969); *Adiós, cigüeña, adiós* (1971); *El niño es nuestro* (1972); *Ya soy mujer* (1975); *Mi primer pecado* (1976); *El sexo ataca* (1978); *Ángeles gordos* (1980); *To er mundo e güeno* (1982); *To er mundo e ¡mejó!* (1984); *To er mundo e ¡demasiao!* (1984); *La Biblia en pasta* (1984); *Me hace falta un bigote* (1986); *Sufre, mamón* (1987); *Suéltate el pelo* (1988).

Torán, L. Enrique (Madrid, 1929-Madrid, 2003). Director de fotografía y director. Ingresa en el IIEC en 1950 y se diploma, sucesivamente, como operador y como director de cine, permaneciendo en la Escuela como profesor desde 1960 hasta su cierre para impartir clases, después, en la recién creada Facultad de Ciencias de la Información. Gracias a esta labor docente, se convierte en el maestro de toda una generación de fotógrafos, algunos de los cuales —singularmente L. Cuadrado— dan sus primeros pasos trabajando como segundo operador con él. En 1960 ilumina su primer corto —*A través de San Sebastián* (A. Eceiza y E. Querejeta)— y muy pronto deja la impronta de su estilo elegante y moderno en buena parte de los títulos del NCE: *El próximo otoño* (A. Eceiza, 1963), *Llegar a más* (J. Fernández Santos, 1964), *El*

arte de vivir (J. Diamante, 1965), *Nueve cartas a Berta* (B. Martín Patino, 1965), etc. A lo largo de su carrera ha dirigido también varios cortos y un largometraje —*El retablo de Maese Pelos* (1974)-, además de producir numerosas películas y de continuar con su labor docente.

Vergano, Serena (Milán, 1934). Actriz. De nombre de pila Adalgisa Maggiora e hija del director A. Vergano, estudia Arte Dramático en Roma y, de la mano de A. Lattuada, debuta en el cine con *I dolce inganni* (1960). En 1963 viaja a Barcelona para interpretar *El conde Sandorf*, de G. Lampin, y, durante el rodaje, se enamora y contrae matrimonio con R. Bofill. Al año siguiente protagoniza *Brillante porvenir* (V. Aranda y R. Gubern, 1964) y, al poco tiempo, se convierte en una de las musas de la EB, a la que aporta su encanto, profesionalidad, distinción y un cierto exotismo. Su presencia llega a ser, así, una especie de marca de fábrica de la *Escuela* y, junto a E. Irazoqui, protagoniza *Noche de vino tinto* (J. Mª Nunes, 1966) y *Dante no es únicamente severo* (J. Esteva y J. Jordà, 1967), además de intervenir en el corto de su marido —*Circles* (1966)— o en *Cada vez que…* (C. Durán, 1967). El intento de proseguir su carrera profesional fuera de los límites de la *Escuela* se salda con más fracasos que éxitos y esta circunstancia fuerza, en 1972, su retirada del cine.

Bibliografía

HISTORIA, CRÍTICA Y TEORÍA

AGUILAR, Carlos-GENOVER, Jaume: *El cine español en sus intérpretes*, Verdoux, Madrid 1992

AGUILAR, Carlos: *Las estrellas de nuestro cine. 500 biofilmografías de intérpretes españoles*, Alianza, Madrid 1997

AMITRANO, Alessandra: *El cortometraje en España. Una larga historia de ficciones breves*, Filmoteca Valenciana, Valencia 1998

AMO, Álvaro del: *Cine y crítica de cine*, Taurus, Madrid 197

AMO, Álvaro del: *Comedia cinematográfica española*, Edicusa, Madrid 1975

BESAS, Peter: *Behind the Spanish Lens. Spanish Cinema under Fascism and Democracy*, Arden Press, Denver (Colorado) 1985

BLANCO MALLADA, Lucio: *IIEC y EOC: una escuela para el cine español* (Tesis doctoral), Ed. Universidad Complutense, Madrid 1990

BONET, Eugeni-PALACIO, Manuel (eds.): *Práctica fílmica y vanguardia artística en España (1925-1981)*, Universidad Complutense, Madrid 1983

BORAU, José Luis (coord.): *Diccionario del cine español*, Alianza/Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, Madrid 1998

BRASÓ, Enrique-GALÁN, Diego-LARA, Fernando et al.: *Siete trabajos de base sobre el cine español*, Fernando Torres, Valencia 1975

CAPARRÓS LERA, José Mª: *El cine español bajo el régimen de Franco*, Ed. Universitat Barcelona, Barcelona 1983

CAPARRÓS LERA, José Mª: *Historia crítica del cine español (Desde 1897 hasta hoy)*, Ariel, Barcelona 1997

CARTELERA TURIA, Equipo: *Cine español, cine de subgéneros*, Fernando Torres, Valencia 1975

CASTRO, Antonio: *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres, Valencia 1974

CATALÁ, José Mª-CERDÁN, Josetxo-TORREIRO, Casimiro (eds.): *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Festival de Málaga/Ocho y medio, Madrid 2001

CEBOLLADA, Pascual-RUBIO GIL, Luis: *Enciclopedia del cine español: cronología* (2 vols), Serbal, Barcelona 1996

COBOS, Juan: *Clásicos y modernos del cine español*, Comisaría General de España en la Expo Lisboa 98, Madrid 1998

COBOS, Juan (ed.): *Las generaciones del cine español*, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid 2000

DEVENY, Thomas G.: *Cain on Screen. Contemporary Spanish Cinema*, Scarecrow Press, Londres/Metuchen (New Jersey) 1993

ESPAÑA, Rafael de: *Directory of Spanish and Portuguese Film-Makers and Films*, Flick Books, Wiltshire 1994

EVANS, Peter W.: *Spanish Cinema. The Autorist Tradition*, Oxford University Press, Nueva York 1999

FALQUINA, Ángel: *30 años de cine (1945-1975)*, C.E.C., Madrid 1975

FALQUINA, Ángel-PORTO, Juan José: *El cine español en premios (1941-1972)*, Ed. Nacional, Madrid 1974

FIDDIAN, Robin W.; EVANS, Peter W.: *Challenges to Autorithy: Fiction and Film in Contemporary Spain*, Tamesis Books, Londres 1988

FILMOTECA REGIONAL MURCIA: *La Escuela de Barcelona*, Semana Cine Español /Filmoteca Regional, Murcia 1991

FONT, Domènec: *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Avance, Barcelona 1976

FRUTOS ESTEBAN, Fco. Javier (ed.): *El cine español desde Salamanca (1955/1995)*. Consejería Educación y Cultura-Junta Castilla y León, Salamanca 1996

GARCÍA ESCUDERO, José Mª: *La historia en 100 palabras del cine español y otros escritos sobre cine*, Cine Club del Seu. Salamanca 1954

GARCÍA ESCUDERO, José Mª: *Cine social*, Taurus, Madrid 1958

GARCÍA ESCUDERO, José Mª: *Cine español*, Rialp, Madrid 1962

GARCÍA ESCUDERO, José Mª: *Palabras a la Escuela Oficial de Cinematografía*, EOC, Madrid 1965

GARCÍA ESCUDERO, José Mª: *Una política para el cine español*, Ed. Nacional, Madrid 1967

GARCÍA ESCUDERO, José Mª: *La primera apertura. Diario de un Director General*, Planeta, Barcelona 1978

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio: *El cine español contemporáneo*, CILEH, Barcelona 1993

GÓMEZ MESA, Luis: *La literatura española en el cine nacional*, Filmoteca Nacional, Madrid 1978

GÓMEZ VILCHES, José: *Cine y Literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*, Ayuntamiento Málaga, Málaga 1998

GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro: *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, Universidad Complutense, Madrid 1981

GUARNER, José Luis: *Treinta años de cine en España*, Kairós, Barcelona 1971

GUBERN, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo 1936-1975*, Península, Barcelona 1981
GUBERN, Román: *La guerra de España en la pantalla*, Filmoteca Española, Madrid 1986
GUBERN, Román (ed.): *Un siglo de cine español*, Cuaderno de la Academia nº 1, Madrid 1997
GUBERN Román- FONT, Domènec: *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Euros, Barcelona 1975
GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Historia del Cine Español*, Cátedra, Madrid 1995
HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Filmoteca Valenciana/Filmoteca Española, Valencia 1993
HEREDERO, Carlos F.: *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español*, Festival de Cine, Alcalá de Henares 1994
HEREDERO, Carlos F. (coord.): *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid 2002
HERNÁNDEZ, Marta: *El aparato cinematográfico español*, Akal, Madrid 1976
HERNÁNDEZ, Marta; REVUELTA, Manolo: *30 años de cine al alcance de todos los españoles*, Zero, Bilbao 1976
HERNÁNDEZ LES, Juan; GATO, Miguel: *El cine de autor en España*, Castellote, Madrid 1978
HERNÁNDEZ RUÍZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo: *Diccionario de aragoneses en el cine y el vídeo*, Mira, Zaragoza 1994
HIGGINBOTHAM, Virginia: *Spanish Film under Franco*, University of Texas Press, Austin 1988
JULIÁN, Óscar de. *De Salamanca a ninguna parte. Diálogos sobre el Nuevo Cine Español,* Junta de Castilla y León, Salamanca, 2002
KINDER, Marsha: *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, University of California Press, Berkeley 1993
LARRAZ, Emmanuel: *Le Cinéma espagnol des origines à nos jours*, Cerf, París 1986
LLINÁS, Francisco: *Cortometraje independiente español*, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje, Bilbao 1986
LLINÁS, Francisco (ed.): *Directores de fotografía del cine español*, Filmoteca Española, Madrid 1990
LLINÁS, Francisco (ed.): *50 años de la Escuela de Cine*, Filmoteca Española/ICAA, Madrid 1999
MAQUA, Javier; PÉREZ MERINERO, Carlos y David: *Cine español. Ida y vuelta*, Fernando Torres, Valencia 1976
MARTÍNEZ-BRETÓN, Juan A.: *La denominada "Escuela de Barcelona"* (Tesis doctoral), Univ. Complutense, Madrid 1984
MARTÍNEZ TORRES, Augusto: *Cine español, años sesenta*, Anagrama, Barcelona 1973
MARTÍNEZ TORRES, Augusto: *Cine español 1896-1983*, Ministerio de Cultura, Madrid 1984 (2ª: 1989)
MARTÍNEZ TORRES, Augusto: *Diccionario del cine español*, Espasa-Calpe, Madrid 1994
MARTÍNEZ TORRES, Augusto; GALÁN, Diego; LLORENS, Antonio: *Cine maldito español de los años sesenta*, Quaderns de la Mostra nº 2, Fundación Municipal de Cine / Fernando Torres, Valencia 1984
MEDINA, Pedro; GONZÁLEZ, Luis Mariano; MARTÍN VELÁZQUEZ, José (eds.): *Historia del cortometraje español*, Festival de Cine, Alcalá de Henares 1996
MÉNDEZ-LEITE, Fernando: *Historia del cine español en 100 películas*, Guía del Ocio, Madrid 1986
MOLINA FOIX, Vicente: *New Cinema in Spain*, British Film Institute, Londres 1977
MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata: *Cine y literatura. La adaptación literaria en el cine español*, Generalitat Valenciana, Valencia 1986
MONTERDE, José Enrique: *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja (1973-1992)*, Paidós, Barcelona 1993
MONTERDE, José E.; RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Los "Nuevos Cines" europeos, 1955-1970*, Lerna, Barcelona 1987
NEUSCHEFER, Hans-Jörg: *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Mª Asuntos Exteriores/Anthropos, Madrid/Barcelona 1994
OMS, Marcel: *La Guerre d´Espagne au cinéma. Mythes et realités*, Cerf, París 1986
OMS, Marcel; PASSEK, Jean-Loup: *30 ans de cinéma espagnol, 1958-1988*, Centre G.Pompidou, París 1988
PÉREZ GÓMEZ, Ángel; MARTÍNEZ MONTALBÁN, José Luis: *Cine español, 1951-1978. Diccionario de directores*, Mensajero, Bilbao 1978
PÉREZ MERINERO, Carlos y David: *Cine español. Algunos materiales por derribo*, Edicusa, Madrid 1973
PÉREZ MERINERO, Carlos y David (eds.): *Cine y control*, Castellote, Madrid 1975
PÉREZ MERINERO, Carlos y David: *Cine español: una reinterpretación*, Anagrama, Barcelona 1976
PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.): *Antología crítica del cine español*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid 1997
PORTER MOIX, Miquel: *Història del cinema a Catalunya*, Dpto. Cultura, Generalitat Catalunya, Barcelona 1992
POZO, Santiago: *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*, Universitat de Barcelona, Barcelona 1984

PUERTO, Carlos: *La censura como problema*, Cedel, Madrid 1975
QUESADA, Luis: *La novela española y el cine*, Ed. JC, Madrid 1986
RIAMBAU, Esteve: *La producció cinematogràfica a Catalunya, 1962-1969*, Ed.Universitat Autónoma, Barcelona 1995
RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Temps era temps. El cinema de l´Escola de Barcelona i el seu entorn*, Dpto. Cultura, Generalitat Catalunya, Barcelona 1993
RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *La escuela de Barcleona. El cine de la Gauche Divine*, Anagrama, Barcelona 1999
RIAMBAU, Esteve; TORREIRO, Casimiro: *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid 1998
RODERO, José Ángel: *Aquel "Nuevo Cine Español" de los 60*, Seminci, Valladolid 1981
ROTELLAR, Manuel: *Aragoneses en el cine español*, Ayuntamiento Zaragoza, Zaragoza 1971
SANTOS FONTENLA, César: *Cine español en la encrucijada*, Ciencia Nueva, Madrid 1966
SCHWARTZ, Ronald: *Spanish Film Director 1950-1985: 21 Profiles*, Scarecrow Press, Metuchen (New Jersey) 1986
SCHWARTZ, Ronald: *The Great Spanish Films: 1950-1990*, Scarecrow Press, Londres / Metuchen (New Jersey) 1991
SEGUIN, Jean-Claude: *Histoire du cinéma espagnol*, Nathan, París 1994 (*Historia del cine español*, Acento, Madrid 1995)
STONE, Rob: *Spanish Cinema*, Pearson Educarion Ltd., Harlow (Essex) 2002
TUBAU, Iván: *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*, Universitat de Barcelona, Barcelona 1983
TUBAU, Iván: *Hollywood en Argüelles: cine americano y crítica española*, Universitat de Barcelona, Barcelona 1984
VALLE FERNÁNDEZ, Ramón del: *Aspectos económicos del cine español (1953-1965)*, Servicio Sindical de Estadística, Madrid 1966
VALLE FERNÁNDEZ, Ramón del: *Anuario español de cine (1963-1968)*, S.N.E., Madrid 1969
VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio: *Historia de la política de fomento del cine español*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia 1992
VILLEGAS LÓPEZ, Manuel: *El nuevo cine español*, Festival Internacional de Cine, San Sebastián 1967 (2ª: Ed. JC, Madrid 1991)
VINSAM, Elena; VECCHIA, Aldo della: *Uno sguardo sul cinema spagnolo. Degli anni del franchismo ai nostri giorni*, Arcipielago Ed., Milán 1991
VIOTA, Paulino: *El cine militante en España durante el franquismo*, UNAM, México 1982
VIZCAÍNO CASAS, Fernando: *Historia y anécdota del cine español*, Adra, Madrid 1976
ZUNZUNEGUI, Santos: *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos del cine español*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia 2002
AA.VV.: *Nuevo Cine Español*, Cuadernos de Formación Cinematográfica de Cinema Universitario, nº 1, 1965
AA.VV.: *40 anni di cinema spagnolo. Testi e documenti*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro 1977
AA.VV.: *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia 1989

MONOGRAFÍAS SOBRE CINEASTAS

Javier Aguirre

ABAJO DE PABLOS, Juan Julio de: *Mis charlas con Javier Aguirre y Esperanza Roy*, Fancy Ediciones, Madrid 1999
AYALA, Francisco; MAQUA, Javier; DEL BARCO, Pablo; MADERUELO, Javier: *Entre, antes, sobre, después del anti-cine*, CSIC/Semana del Cine Experimental, Madrid 1995

Pablo G. del Amo

HIDALGO, Manuel: *Pablo G. del Amo, montador de sueños*, Festival de Cine, Alcalá de Henares 1987

Vicente Aranda

ALEGRE, Luis: *Vicente Aranda: La vida con encuadre*, Festival de Cine, Huesca 20002
ALVAREZ, Rosa; FRÍAS, Belén: *Vicente Aranda y Victoria Abril*, Seminci, Valladolid 1991
CÁNOVAS, Joaquín (ed.): *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda*, Universidad Murcia, Murcia 2000
COLMENA, Enrique: *Vicente Aranda*, Cátedra, Madrid 1996
GUARNER, José Luis; BESAS, Peter: *El inquietante cine de Vicente Aranda*, Imagfic, Madrid 1985
REBORDINOS, José Luis (dir.): *Vicente Aranda. Los disfraces del heterodoxo*, Dezine, nº 5, San Sebastián, Julio 1992
VERA, Pascual: *Vicente Aranda,* Ed. JC, Madrid 1989

Antonio Artero

HERNÁNDEZ, Javier- PÉREZ, Pablo: *Yo filmo que... Antonio Artero en las cenizas de la representación*, Ayuntamiento Zaragoza/8ª Semana Cine Experimental de Madrid, Zaragoza 1998

Pere Balañá
GARCÍA FERRER,J.M.-MARTÍ ROM, J.M.: *Pere Balañà: enginyer i cineasta*, Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona 1997

Aurora Bautista
RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Joaquín: *Conversaciones con Aurora Bautista*, Diputación Alicante, Orihuela 1992
CASTILLEJO, Jorge: *Las películas de Aurora Bautista*, Fundació Municipal de Cine / Mostra de Valencia, Valencia 1998

José Luis Borau
ALEGRE, Luis-SÁNCHEZ, Alberto: *José Luis Borau*, Festival Cine de Huesca / Ibercaja, Zaragoza 1998
HEREDERO, Carlos F.: *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*, Filmoteca Española, Madrid 1980
MARTÍNEZ DE MINGO, Luis: *José Luis Borau*, Fundamentos, Madrid 1996
SÁEZ, Helena (ed): *José Luis Borau*, Semana Internacional de Cine de Autor, Málaga 1989
SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *José Luis Borau. Una panorámica*, Inst. Estudios Turolenses, Teruel 1987
SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Borau*, C.A.I., Zaragoza 1990
UTRERA, Rafael (ed): *El cine de José Luis Borau*, Universidad de Sevilla, Sevilla 1991

Jaume Camino
A.A.V.V.: *Jaime Camino*, Semana Internacional de Cine de Autor, Málaga 1987
CAMINO, Jaime: *El oficio de director de cine*, Cátedra, Madrid 1997

Mario Camus
FRUGONE, Juan Carlos: *Oficio de gente humilde... Mario Camus*, Seminci, Valladolid 1984
MARTÍNEZ AGUINALDE, Florencio: *Cine y literatura en Mario Camus*, Universidad País Vasco, Bilbao 1996
SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Cine en Cantabria: las películas de Mario Camus y los rodajesen Comillas*, Tantín, Santander 1994
SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Mario Camus*, Cátedra, Madrid 1998

Julio Diamante
DIAMANTE, Julio: *Julio Diamante, los trabajos y los días. Pasión y vida de un hombre de cine*, Alcances/Universidad Cádiz, Cádiz 1996
DIAMANTE, Julio: *De la idea al film*, Filmoteca Andalucía, Córdoba 1998

Víctor Erice
AROCENA, Carmen: *Víctor Erice*, Cátedra, Madrid 1996
CASTRILLÓN, José Luis; MARTÍN JIMÉNEZ, Ignacio: *El cine de Víctor Erice*, Caja España, Valladolid 2001
EDWARDS, Gwynne: *Indecent Exposures. Buñuel, Saura, Erice & Almodóvar*, Marion Boyars, Londres/Nueva York 1995
EHRLICH, Linda C.: *An Open Window, The Cinema of Victor Erice*, Scarecrow Press, Lanham (Maryland) 2000

Josep Lluis Font
CERDÁN, Josetxo (ed): *Josep Lluis Font: Els passos perduts*, L´Alternativa 98, Barcelona 1998

Jordi Grau
GRAU, Jorge: *El actor y el cine*, Rialp, Madrid 1962
QUESADA, Luis: *La obra fílmica de Jordi Grau*, Club Orbis, Madrid 1978

Román Gubern
GUBERN, Román: *Viaje de ida*, Anagrama, Barcelona 1997

Claudio Guerín Hill
UTRERA, Rafael: *Claudio Guerín Hill. Obra audiovisual (Radio, prensa, televisión, cine)*,
Universidad Sevilla, Sevilla 1991

Joaquim Jordà
GARCÍA FERRER, J.M.; MARTÍ ROM, J.M.: *Joaquim Jordà*, Associació d´Enginyers Industrials de Catalunya, Barcelona 2001
AA.VV. *Garay, Guerín, Jordà y Portabella*, Nosferatu, nº 9. San Sebastián, 1992

Juan Miguel Lamet
LAMET, Juan Miguel: *El cine y la memoria*, Nickel Odeón, Madrid 1996

Antonio Maenza
HERNÁNDEZ, Javier; PÉREZ, Pablo: *El desafío de la creación cinematográfica: Antonio Maenza*, Instituto de Estudios Turolenses, Zaragoza 1991
HERNÁNDEZ, Javier; PÉREZ, Pablo: *Maenza filmando en el campo de batalla*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1997

Basilio Martín Patino
BELLIDO LÓPEZ, Adolfo *et al*.: *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia 1996
PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: *Basilio Martín Patino. Obra audiovisual*, Filmoteca Castilla y León/Instituto Cervantes/Colegio de España, Salamanca 1999
PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio: *La memoria de los sentimientos. Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*, Seminci, Valladolid 2002

Ramón Masats
CERDÁ, Josetxo (ed.): *Ramón Masats. Iberia inédita*, La Fábrica de Cinema Alternatiu, Barcelona 2000

Alfredo Matas
LLINÁS, Francisco; WEINRICHTER, Antonio: *¡Con Alfredo Matas hemos topado!*, Festival de Cine de Peñíscola, Peñíscola 1992

Antonio Mercero
SANCHEZ, Mikel E. (ed): *Antonio Mercero, 25 años de cine*, Certamen Int. Cine Documental y Cortometraje, Bilbao 1987
PLAZA, Carlos J. - REBORDINOS, José Luis (eds): *El humor y la emoción. El cine y la televisión de Antonio Mercero*, Filmoteca Vasca/Caja Vital Kutxa, San Sebastián 2001

Pedro Olea
ANGULO, Jesús-HEREDERO, Carlos F.-REBORDINOS, José Luis: *Un cineasta llamado Pedro Olea*, Filmoteca Vasca /Fundación Caja Vital Kutxa, San Sebastián/Vitoria 1993

Leopoldo Pomés
GARCÍA FERRER, J. M. – ROM, Martí: *Leopoldo Pomés*, Associació D´Enginyers Industrial de Catalunya, Barcelona, 1994

Pere Portabella
AA.VV.: *Pere Portabella*, Cine-Club Ingenieros, Barcelona 1975
AA.VV.: *Garay, Guerín, Jordà y Portabella*, *Nosferatu* nº 9, San Sebastián l992
PONCE, Vicente (ed): *Pere Portabella pres al camp de batalla*. Diputación de Valencia, Valencia 1981
ESPOSITO, Marcelo (ed): *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella,* Ed. la Mirada /Macba, Valencia-Barcelona 2001
A.A.V.V.: *L'ecole de Barcelone. Hommage à Pere Portabella*, Centre G.Pompidou, París 2003

Elías Querejeta
ANGULO, Jesús; HEREDERO, Carlos F.; REBORDINOS, José Luis: *Elías Querejeta: la producción como discurso*, Filmoteca Vasca/Fundación Caja Vital Kutxa, San Sebastián/Vitoria 1993
BAZA, Ruth. *La primera vez: Una producción de Elías Querejeta*, Festival de Cine Español de Málaga, Málaga 2000
CRISTÓBAL, Ramiro: *Elías Querejeta. El hombre que hace posible la magia*, Festival Cine Iberoamericano, Huelva 1997
HERNANDEZ LES, Juan: *El cine de Elías Querejeta, un productor singular*, Mensajero, Bilbao 1986

Francisco Regueiro
BARBACHANO, Carlos: *Francisco Regueiro*, Filmoteca Española, Madrid 1989

Carlos Saura
AA.VV.: *Carlos Saura*, Hanser Verlag, Múnich 1981
AA.VV.: *Le Cinéma de Carlos Saura. Actes du colloque (1-2 février 1983)*, Presses Universitaires, Burdeos 1983
AA.VV.: *Voir et lire Carlos Saura. Collloque International*, Centre d´Etudes et de Recherches Hispaniques du XXème. siècle, Université Dijon, Dijon 1984
AA.VV.: *Carlos Saura*, Circuito Cinema/Comune Venezia, Venecia 1984
AA.VV.: *Carlos Saura, fotógrafo. Años de juventud (1949-1962)*, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores/Círculo del Arte, Barcelona 2000
BLANCO, Jesús; COLLADO, Ignacio: *Carlos Saura*, Filmoteca Andalucía, Córdoba 1993
BORIN, F.: *Carlos Saura*, La Nuova Italia, Florencia 1990
BRASÓ, Enrique: *Carlos Saura*, Taller de Ediciones JB, Madrid 1974
D´LUGO, Marvin: *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing*, Princenton University Press, Princenton (New Jersey) 1991
EDWARDS, Gwynne: *Indecent Exposures. Buñuel, Saura, Erice & Almodóvar*, Marion Boyars, Londres/Nueva York 1995
EICHENLAUB, Hans M.: *Carlos Saura. Ein Filmbuch*, Reihe Medium im Dreisam-Verlag, Friburgo 1984
GALÁN, Diego: *Venturas y desventuras de la prima Angélica*, Fernando Torres, Valencia 1974
GUBERN, Román: *Carlos Saura*, Festival Cine Iberoamericano, Huelva 1979
HIDALGO, Manuel: *Carlos Saura*, Ed. JC, Madrid 1981
HROZKOVA, Eva: *Carlos Saura*, Filmovy Ustav, Praga 1985
OMS, Marcel: *Carlos Saura*, Edilig, París 1981
ROPPE, Sebastian: *Carlos Saura und der spanische kino*, Walter Frey, Berlín 1999
SÁNCHEZ MILLÁN, Alberto (ed.): *Carlos Saura*, Festival de Cine, Huesca 1991
SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Carlos Saura*, C.A.I., Zaragoza 1988
SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Retrato de Carlos Saura*, Círculo de Lectores, Barcelona 1994
TALVAT, Henri: *Le Mystère Saura*, Climat, París 1992

Gonzalo Suárez
CERCÁS, Javier. *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Quaderns Crema, Barcelona 1993
HERNÁNDEZ RUÍZ, Javier: *Gonzalo Suárez: un combate ganado con la ficción*, Festival de Cine, Alcalá de Henares 1991

Manuel Summers
COTÁN RODRÍGUEZ, Zacarías: *Manuel Summers, cineasta del humor*, Festival Cine Iberoamericano, Huelva 1993

Iván Zulueta
HEREDERO, Carlos F.: *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*, Festival de Cine, Alcalá de Henares 1989

Los autores

Ramón Alquézar i Aliana (Barcelona, 1944). Profesor titular de Historia en la Universidad Autónoma de Barcelona. Como historiador se ha centrado básicamente en la historia contemporánea española, especialmente en el período de la República y Guerra Civil. Entre otros es el autor de libros como *L´Ajuntament de Barcelona en el marc del Front de Esquerres*, *La Segunda Guerra Mundial* e *Historia del Socialismo Español*. También ha coordinado *Esquerra Republicana de Catalunya: 70 anys d´història, 1931-2001*. Ha colaborado desde 1975 en las actividades de la Cooperativa *Drac Màgic* en el área de las relaciones entre Cine e Historia.

Jesús Angulo (Campo de Criptana; Ciudad Real, 1953). Pertenece al equipo de redacción de la revista *Nosferatu* desde su aparición en 1988 y también lo fue de la revista *Dezine* (1990-1992). Es coautor de los libros *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quería ser Jackie Cooper* (1993), *Un cineasta llamado Pedro Olea* (1993), *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe* (1994), *En el umbral de la oscuridad: Javier Aguirresarobe* (1995), *Elías Querejeta. La producción como discurso* (1996), *Secretos de la elocuencia: el cine de Montxo Armendáriz* (1998), *El humor y la emoción. El cine y la televisión de Antonio Mercero* (2001), y *Enrique Urbizu. La imagen esencial* (2003). Ha participado en obras colectivas como el *Diccionario del Cine Español* (1998), *Arturo Ripstein* (1997), *Cervantes en imágenes* (1998), *Bernardo Bertolucci. El cine como razón de vivir* (1998), *Los desarraigados en el cine español* (1998), *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki* (1999), *En torno al Free Cinema* (2001), *En torno a la Nouvelle Vague* (2002) y *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español* (Academia). Es autor del libro *Las veinte mil caras de Julio Verne* (Huesca, 2003) y de una monografía sobre *Viridiana* y *El manantial* (Libros Dirigido, 2003)

Carmen Arocena Badillos (Bilbao, 1964). Profesora titular del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad del País Vasco. Sus publicaciones son consecuencia natural de su labor como docente de la asignatura "Teoría y análisis fílmico". Entre ellas destacan *La trilogía de* El Padrino *de Francis Ford Coppola* (Barcelona, Paidós, 2000); *Víctor Erice* (Cátedra, 1996) y su participación en publicaciones colectivas como: *Antología crítica del cine español 1906-1995* (Cátedra, Madrid 1998); *An Open window* (Scarecrow Press, 2000); u *Once miradas sobre la crisis del cine español* (Ocho y medio, Madrid 2003). Es miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) y de la Asociación Vasca de Semiótica.

Alberto Bermejo (Madrid, 1956). Cursa estudios en la Facultad de Ciencias de la Información, rama de Imagen. Durante los años setenta participa en algunos cortometrajes del grupo conocido como Escuela de Yucatán. En 1981 coproduce, escribe y dirige el largometraje *Vecinos,* protagonizado por Assumpta Serna, Antonio Resines y Mario Pardo. Desde 1987 escribe asiduamente sobre cine. Ha publicado sus trabajos en *El Independiente*, hasta su desaparición, y en la revista *Cinerama*. Ha participado como guionista y realizador en cinco capítulos de la serie documental *Andaluces y navegantes / La ruta del Pacani* (Bali, Borneo, Mar de Java, Singapur y Regreso a España), producida por Taller de Arte Audiovisual para Canal Sur, como realizador de *making-off* de algunos largometrajes y como productor del cortometraje *Handycam*, dirigido por Juan Moreno. Desde 1992 escribe crítica de cine en el diario *El Mundo* y esporádicamente en otras revistas especializadas. Desde 1997 es redactor del programa *Días de Cine* (La 2 de TVE), dirigido por Antonio Gasset.

Núria Bou (Barcelona 1967). Profesora titular del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra. Colaboradora del suplemento "Culturas" del diario *la Vanguardia* y crítica de cine en el diario *Avui* desde el 1990 hasta 1995, donde fue responsable, junto a Xavier Pérez, de la página semanal "Quadern de Cinema" (Premio Carles Durán de crítica cinematográfica) entre 1994 y 1997. Ha escrito artículos sobre cine en revistas como *Formats*, *Quimera*, *El viejo topo*, *Nosferatu* o *Transversal*. Ha escrito, con Xavier Pérez, *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood* (2000) y *Cent anys d'espectacle. Historia del cinema* (1995). Ha colaborado en varios libros colectivos y ha coordinado el libro de Joan Lorente Costa *El plaer del cinema* (1990). Es también autora de *La mirada en el temps. Mite i passió en el cinema de Hollywood* (1996, Premio de ensayo Josep Vallverdú), traducido al italiano en Editori Riuniti, y *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni* (2001). En 2003 ha ganado el premio de ensayo Carles Rahola por el libro –en fase de publicación– *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood.*

Quim Casas (Barcelona, 1959). Crítico cinematográfico de *El Periódico de Catalunya* y colaborador habitual de *Dirigido por, Nosferatu* y *Rock de Lux*. Profesor de Introducción al Guión e Historia de las Grandes Productoras en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Ha escrito también en *Contracampo, Fotogramas* y *Archivos de la Filmoteca*, y fue subdirector del desaparecido Festival de Cine de Barcelona. Ha participado en diversas obras colectivas: *Historia del rock* (*El País*, 1987), *La vida y la muerte, el cine de Bertrand Tavernier* (1992), *Un cineasta llamado Pedro Olea* (1993), *Historia General del Cine* (1995), *El segle del cinema* (1995), *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo* (1998) *Emociones de contrabando: el cine de Aki Kaurismäki*

(1999), *En torno al Free cinema* (2001), *Cinema in Spagna oggi* (2002) y *En torno a la Nouvelle Vague* (2002). Es autor de cinco volúmenes de la colección "Programa Doble" y de los libros *Raoul Walsh* (1982), *John Ford, el arte y la leyenda* (1989), *Fritz Lang* (1992), *El western, el género americano* (1994), *Howard Hawks, la comedia de la vida* (1998), *Samuel Fuller* (2001), *Jim Jarmusch. Itinerarios al vacío* (2003), *John Carpenter. Horror en B mayor* (2003) y *Clint Eastwood. Avatares del último cineasta clásico* (2003).

José Luis Castro de Paz (A Coruña, 1964). Doctor en Historia del Cine y profesor titular de dicha materia en la Universidad de Vigo. Ha sido redactor-jefe de la revista *Vértigo* y ha colaborado en publicaciones especializadas españolas y extranjeras. Es el coordinador de publicaciones del Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense y miembro de la junta directiva de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Ha participado en obras colectivas como la *Antología crítica del cine español (1896-1995),* editado por Cátedra y Filmoteca Española (1997) y el *Diccionario del cine español* (Alianza Editorial / Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998) y coordinado una *Historia del cine en Galicia* (Vía Láctea, 1996). Entre sus libros destacan *Vertigo/De entre los muertos,* (Paidós, 1999), *El surgimiento del telefilme* (Paidós, 1999), *Alfred Hitchcock* (Cátedra, 2000) o *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950),* editado por Paidós (2002).

Juan Miguel Company Ramón (Valencia, 1948). Doctor en Filología. Es Profesor Titular de Comunicación Audiovisual en el Departamento de Teoría de los Lenguajes de la Universitat de València, donde imparte clases de Historia y Teoría del Cine. Ha publicado ensayos de crítica literaria, *La realidad como sospecha* (1986); estudios de literatura comparada, *El trazo de la letra en la imagen* (1987); monografías sobre realizadores cinematográficos, *Ingmar Bergman* (1990); aportaciones puntuales al estudio del cine español de los años cuarenta, *Formas y perversiones del compromiso* (1997) y aspectos concretos del cine contemporáneo, *La mirada cautiva* (1999), y ha participado en numerosos libros colectivos. En el volumen *El aprendizaje del tiempo* (1995) recopiló una selección de sus numerosos ensayos cinematográficos. Ha formado parte de los equipos de redacción de la *Antología crítica del cine español 1906- 1995*, obra en la que también fue miembro del Comité Asesor, y del *Diccionario del cine español* (1998). Ha preparado la edición crítica del cuento de Carmen Baroja *Martinito, el de la Casa Grande* (1999).

Roberto Cueto (Madrid, 1965). Licenciado en Filología Hispánica. Ha sido crítico de *Diario 16*, guionista del programa *Studio BSO* de Studio Universal y redactor especializado en temas de cine en la editorial Hachette y dirigió la revista *BS Magazine*. Ha sido guionista del canal temático *Calle 13*. Colabora en *Fotogramas* y *Marie Claire*, y es guionista del programa de TVE *Versión Española*. Ha impartido cursos y conferencias en diferentes universidades. Es autor de *Cien bandas sonoras de la historia del cine* (1996), co-autor de *Drácula: De Transilvania a Hollywood* (1997) y coordinador del libro *Los desarraigados en el cine español* (Gijón, 1998). Ha participado en los libros colectivos *Emociones de contrabando: El cine de Aki Käurismaki* (1999), *El cine fantástico y de terror de la Universal* (2000), *El giallo italiano: La oscuridad y la sangre* (2001), *Nuevas miradas del cine asiático* (2001), *En torno a la Nouvelle Vague* (2002), *La imprenta dinámica. La literatura española en el cine español* (2002), *Los dominios del miedo* (2002) y *Las tramas de la maldad* (2003). Ha dirigido la colección de literatura gótica "Infernaliana" para la editorial Celeste y ha coordinado la colección de ciencia-ficción "Metaluna" para Ediciones Áqaba. Acaba de publicar el libro *Entrevistas con compositores del cine español* (2003).

Carlos F. Heredero (Madrid, 1953). Profesor de Historia del Cine Español en la ECAM (Madrid) y en la ESCAC (Barcelona), y director de los cursos de cine de verano de la Universidad del País Vasco. Ha sido el crítico titular de *Diario 16* durante catorce años. Colaborador habitual de *El Cultural* (Diario *El Mundo*), *Dirigido por, Cinemanía* y *Nosferatu*. Ha formado parte del comité editorial del *Diccionario del Cine Español* (1998) y ha publicado libros sobre S. Peckinpah, J. Huston, J. L. Mankiewicz, J. Cassavettes, Wong Kar-wai, E. Rohmer (con A. Santamarina), J. L. Borau, I. Zulueta, P. Beltrán y M. Gutiérrez Aragón, más *El lenguaje de la luz* y el estudio *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, por los que recibió en 1995 el Premio Sant Jordi. Ha publicado también *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica* (con A. Santamarina, 1996) y *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español* (1997), y ha coordinado numerosas obras colectivas. Guionista de tres documentales televisivos: *Huellas de un espíritu* (1998), *Alfred Hitchcock: la ficción sin límites* (1999), *Huston y Joyce. Diálogos con los muertos* (2001), y coguionista de *Orson Welles en el país de Don Quijote* (2000), todos ellos realizados por Carlos Rodríguez. Ha coordinado, junto a José Enrique Monterde, los libros *En torno al Free Cinema* (2001) y *En torno a la Nouvelle Vague* (2002). En la actualidad dirige, junto con Eduardo Rodríguez e Iván Giroud, el Diccionario de Cine Español y Latinoamericano, que prepara la Fundación Autor (SGAE).

Luis Fernández Colorado (Madrid, 1967). Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid, desde 1991 empieza a escribir numerosos artículos sobre diversos aspectos históricos del cine español. Es autor de los libros *Nemesio Sobrevila o el enigma sin* fin (1994), *Cecilio Paniagua, arquitectura de la luz* (2000) y *El ojo extrahumano* (2001). Ha participado en obras colectivas como *Antología crítica del cine español* (1997), *Diccionario del cine español* (1998), *Los soportes de la cinematografía* (1999) o *Storia del cinema mondiale* (2000). Ha participado también en la recuperación de varios films, como *Las maravillosas curas del doctor Asuero* (1929), un cortometraje documental prohibido en su día por la dictadura de Miguel Primo de Rivera; o *El misterio de la Puerta del Sol* (1930), considerado el primer largometraje sonoro realizado en España. Durante seis años ejerció como secretario de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Actualmente es miembro asesor del consejo de redacción de las revistas *Secuencias* y *Archivos*

de la Filmoteca, así como profesor del Departamento de Historia y Teoría del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid.

Ángel Fernández-Santos (Los Cerralbos; Toledo, 1934). Licenciado en Derecho, cursa también estudios de Filosofía y Letras, que deja inconclusos para estudiar dirección en la EOC, de la que resulta expulsado por su militancia izquierdista. Crítico teatral y cinematográfico de las revistas *Índice, Ínsula, Nuestro Cine* (de la que fue secretario de redacción) y *Primer Acto*, ha ejercido la crítica de cine en *Diario 16* y es el crítico titular de *El País* (desde 1982 hasta la actualidad), diario donde ha realizado también numerosas tareas como redactor de cultura. Ha publicado dos ensayos cinematográficos: *Maiakovski y el cine* (1974) y *Más allá del oeste* (1988). Como guionista profesional, ha escrito –junto a sus directores respectivos— los guiones de las películas *El espíritu de la colmena* (V. Erice, 1973), *Las bodas de Blanca* (F. Regueiro, 1975), *Padre nuestro* (F. Regueiro, 1985), *Ander eta Yul* (Ana Díez, 1988), *Diario de invierno* (F. Regueiro, 1988) y *MadreGilda* (F. Regueiro, 1993).

Domènec Font (Pons; Lleida, 1950). Profesor titular de Teoría e Historia del Cine Moderno y Vicedecano de Estudios de Comunicación Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Fue guionista y director de la serie de docudramas sobre la cultura española contemporánea *La Memoria Fértil*, producida por Televisión Española (l983-l990). Autor de diversos ensayos sobre cine y estética. En los últimos años ha impulsado seminarios sobre cine y pensamiento, con participación de investigadores internacionales, y ha participado como profesor invitado en diversas universidades españolas. Entre sus últimos libros destacan el estudio sobre *La noche del cazador*, que inauguró la serie "Paidós Películas" (1998), *La última mirada, Testamentos Fílmicos*, Premio de Ensayo de la Asociación Española de Historiadores de Cine (2000), *Paisajes de la modernidad. Cine Europeo, l960-l980* (2002), y *Michelangelo Antonioni* (2003). Ha escrito también diversos artículos de opinión para el diario *El País*.

Diego Galán (Tánger, 1946). Crítico cinematográfico de la revista *Triunfo* desde 1.970 hasta el cierre de la publicación, lo fue también de *El País* durante cinco años, hasta que en 1985 comenzó a dirigir el Festival Internacional de Cine de San Sebastián durante cinco ediciones (hasta 1989). Reclamado más tarde, en 1.993 pasó a ocupar el cargo de Asesor General del certamen y, en febrero de 1.995 fue nombrado de nuevo Director del Festival, cargo que abandonó en el 2000, pasa pasar de nuevo al de asesor. Ha profundizado en la historia del cine español con sus libros: *18 Españoles de posguerra*, escrito en colaboración con Fernando Lara; *Venturas y desventuras de la prima Angélica*; *Fernando Fernán Gómez, ese señor tan pelirrojo*; *Carta abierta a Berlanga*; *Jaime de Armiñán*. Igualmente, con las series para TVE: *Memorias del cine español*, (emitida en 1.977 y 1.981) y *Queridos cómicos*, (1.993). En 1.997 publica el libro *La buena memoria*, sobre conversaciones entre Fernando Fernán Gómez y Eduardo Haro Tecglen. En el 2001 publicó *Jack Lemmon nunca cenó aquí*, sus memorias personales del festival de San Sebastián, y con motivo del cincuentenario del mismo festival, escribió el libro *50 años de rodaje*.

Jesús García de Dueñas (Cáceres, 1939). Mientras estudiaba la especialidad de Dirección en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, en la que se diplomó en el curso 1967-68, ejercía la crítica cinematográfica en el semanario *Triunfo* y en el mensual *Nuestro Cine*. Desde 1970 se dedicó por entero a la realización, primero en el cine publicitario y luego en el documental. De 1973 a 1998 trabajó como director cinematográfico en Televisión Española, realizando multitud de documentales, programas musicales y películas, varias de ellas premiadas en certámenes internacionales televisivos. Desde hace dos años dirige el Instituto Iberoamericano de Estudios de la Imagen (IIEI) de la Fundación General de la Universidad de Alcalá y es el coordinador de las publicaciones de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (AACCE). Miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) es asiduo conferenciante, articulista y ponente en congresos o cursos cinematográficos. Ha publicado los libros: *¡Nos vamos a Hollywood! Abecedario de una frustración* (1993), *Fernando Guillén, un actor de hoy* (1999), *El Imperio Bronston* (2000) y *José G. Maesso, el número 1* (2003).

José Vicente García Santamaría (Puebla del Caramiñal; A Coruña, 1953). Ha cursado estudios de economía y es Licenciado en Periodismo y también en Imagen por la Universidad Complutense de Madrid. Crítico teatral de la revista *Primer Acto* y miembro fundador de la revista teatral *Pipirijaina*. Ejerció la crítica cinematográfica en el periódico *El Día*, de Santa Cruz de Tenerife, y ha colaborado con las revistas *Reporter* y *Qué*, el periódico *Liberación* y con la emisora *Radiocadena Española*. Secretario de Redacción y miembro del Consejo de Redacción de *Contracampo,* ha sido miembro del Consejo Editorial de Ediciones Verdoux. Ha participado en la restauración del film *La aldea maldita*, de Florián Rey; en la exposición de "50 años de carteles de cine", de la Filmoteca Nacional; y en la conmemoración en España de "Cien años de cine de la productora Gaumont". Ha presentado ponencias en el simposium sobre el cincuentenario del film *Bienvenido Mr. Marshall* (sobre el contexto político-económico del film), y en el último Congreso de la Asociación de Historiadores de Cine, sobre el cine de la transición política española.

Concha Gómez (Madrid, 1963). Licenciada en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid. Tras pasar por diferentes medios de comunicación generalistas, se especializa en información cultural y colabora en revistas como *Imágenes de Actualidad* o *Dirigido Por....* Ha sido responsable de los gabinetes de prensa en el Festival de Cine de Alcalá de Henares y en la Semana de Cine Español de Murcia, y a finales de los años ochenta se hace cargo de la dirección del semanario de información educativa *Comunidad Escolar*. En 1997 es nombrada adjunta a la dirección de comunicación de FNAC España, donde se

encarga de las actividades culturales. Desde marzo de 2001 es directora del gabinete de comunicación de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Ha publicado artículos en los libros colectivos *Un siglo de cine español* (1997), *Ficciones históricas* (1999) y *Miradas sobre el cine de Vicente Aranda* (2000). Es autora de la entrevista publicada en el libro *Secretos de la elocuencia. El cine de Montxo Armendáriz* (1998) y, ya en solitario, del libro *Rafaela Aparicio, oficio de cómica* (Festival de Cine de Huelva, 1989).

Román Gubern (Barcelona 1934). Doctor en Derecho y catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad Autónoma de Barcelona, de cuya facultad fue decano en 1987 y 1988. Ha sido investigador invitado en el Massachusetts Institute of Technology, profesor de historia del cine en el California Institute of Technology y en la UCLA, y director del Instituto Cervantes en Roma. Realizador de un cortometraje –*Costa Brava* (1959)— y co-director, junto a Vicente Aranda, del largo *Brillante Porvenir* (1964), ha intervenido en los guiones de buena parte de la filmografía de Jaume Camino, así como en otros para G. Herralde o A. Mercero. Colaborador de *Cinema Universitario, Nuestro Cine, Les Cahiers de la Cinématheque, Positif, Contracampo, Archivos de la Filmoteca*, etc. es autor, entre muchos otros, de los libros *Historia del Cine* (1969), *Godard polémico* (1969), *McCarthy contra Hollywood: la caza de brujas* (1970), *Mensajes icónicos en la cultura de masas* (1974), *El cine español en el exilio 1936-1939* (1976), *El cine sonoro en la II República* (1977), *Comunicación y cultura de masas* (1977), *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo* (1981), *1936-1939: La guerra de España en la pantalla* (1986), *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia* (1994), *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto* (1996), *Viaje de ida* (1997) y *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine* (1999).

Javier Hernández Ruiz (Molinos de Duero; Soria, 1963). Doctor en historia del Arte por la Universidad de Valladolid, es profesor de la Universidad Europea (Madrid) desde 1996. Coordinador de *los Seminarios de Arquitectura y Cine* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y director del Máster en Diseño de Producción en Cine y Medios Audiovisuales. Ha publicado: *Escenarios de la fantasía: el legado de la arquitectura y las artes plásticas en el cine* (1990) y distintos estudios sobre el cine español*: Gonzalo Suárez: un combate ganado con la ficción* (1991); y en colaboración con Pablo Pérez: *Cineastas aragoneses* (1992), *Moncayo Films. Una aventura de producción cinematográfica en Zaragoza* (1995), *Antonio Maenza filmando en el campo de batalla* (1997), *Yo filmo que…, Antonio Artero en las cenizas de la representación* (1998), *Adolfo Aznar: huellas de una ausencia* (2001) o *Música en la imagen: Antón García Abril* (2003). Ha participado en obras colectivas como la *Antología del cine español* (1998) o el *Diccionario del cine español* (1998) y ha desarrollado la labor de crítico cinematográfico en prensa *(Periódico de Aragón)* y en revistas especializadas como *Dirigido por* e *Imágenes de Actualidad.*

José María Latorre (Zaragoza, 1945). Desde el año 1982 trabaja como coordinador de la revista *Dirigido*. Es autor de varias novelas, entre ellas: *School Bus* (1981. Premio Degeneración de los 80), *Osario* (1987; Finalista Premio Literatura Joven Ciudad de Toledo) y *El hombre de las leyendas* (1997. Premio Ciudad de Barbastro). Ha escrito los libros de cuentos *Fiesta perpetua* (1991), *Doble vida* (1994) y *Relatos desde la muerte* (1999). En el género de la novela adulto-juvenil, ha publicado, entre otras, *Visita de tinieblas* (1998), *La incógnita del volcán* (2000) y *La mirada de la noche* (Premio Gran Angular 2002). Ha publicado los libros de ensayo *Luces y sombras del cine negro* (con Javier Coma), *El cine fantástico* (Premio Gigamesh), *Nino Rota, la imagen de la música*, *Los sueños de la palabra*, *La vuelta al mundo en 80 aventuras* y *Avventura in cento film* (edición original en Italia). Ha recibido el Premio San Pancracio, en Extremadura, en reconocimiento a su labor crítica, que incluía la edición de un primer libro de recopilación de sus trabajos en ese terreno: *En la oscuridad*. Traducido al polaco, al italiano y al catalán. En 1973 escribió dieciséis guiones para televisión basados en clásicos de la literatura fantástica.

Carlos Losilla (Barcelona, 1960). Ensayista, crítico cinematográfico y literario y profesor de Teorías del Cine de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Colabora habitualmente en las revistas *Dirigido por..., Nosferatu, Bandaparte* y *Archivos de la Filmoteca* entre otras. Director de la colección de libros "Paidós Studio Cine", es autor de *El cine de terror. Una introducción* (1993) y *Taxi Driver / Johnny Guitar* (1996) y *La invención de Hollywood* (2003), además de coordinador de *Paul Schrader, el tormento y el éxtasis* (1995), *La mirada oblicua. El cine de Robert Aldrich* (1996), *Richard Fleischer, entre el cielo y el infierno* (1997) y *Karel Reisz o el exilio permanente* (1998), los tres primeros con José Antonio Hurtado. Presidente de la Associaciò de Crìtics i Escriptors Cinematogràfics de Catalunya entre 1999 y 2001, así como miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine, ha participado en diversas obras colectivas y ha sido el comisario de la exposición "2001: la amenaza fantasma", sobre el cine de ciencia-ficción, en el Museu del Cinema de Girona.

Juan Antonio Martínez-Bretón (Burgos, 1953). Doctor en Ciencias de la Información y licenciado en Derecho, profesor titular de Derecho Constitucional en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid. Ha producido y dirigido tres cortometrajes en 35 mm., además de colaborar en otras producciones. Como docente ha participado en distintos seminarios y ha pronunciado conferencias sobre aspectos sociales y jurídicos relacionados con el séptimo arte. Ha publicado, entre otros libros, *La denominada Escuela de Barcelona* (1984), *Influencia de la Iglesia Católica en la Cinematografía Española 1951-1962* (1988), *Libertad de expresión cinematográfica durante la II República Española 1931-1936* (2000). Como coautor ha participado en numerosos libros, así como en la Enciclopedia Universal Micronet (2001-2002), abordando ampliamente el tema de la censura en la creación cinematográfica.

José Enrique Monterde (Barcelona, 1953). Profesor titular del Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Barcelona y colaborador de la ESCAC (Escuela de Cine y Audiovisuales de Cataluña). Crítico cinemato-

gráfico en *Dirigido por* desde 1978, ha escrito en otras revistas especializadas como *Film Guía, Fulls de Cinema, Cinema 2002, Les Cahiers de la Cinématheque, Archivos de la Filmoteca* y *Nosferatu*. Ha participado en numerosas publicaciones colectivas (entre ellas, *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki, Bernardo Bertolucci. El cine como razón de vivir* y *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*. Libros publicados en solitario: *Cine, historia y enseñanza* (1986), *Veinte años de cine español: 1973-1992* (1993), *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine* (1997) y *Martin Scorsese* (2000). Miembro del Comité Asesor y coordinador de los vols. VII, IX y XI de la *Historia General del Cine* (Cátedra 1995) y de la *Antología Crítica del Cine Español. 1906-1995* (1997). Ha coordinado, junto a Carlos F. Heredero, los libros *En torno al Free Cinema* (2001) y *En torno a la Nouvelle Vague* (2002). Actualmente es presidente de la Associaciò de Crìtics i Escriptors Cinematogràfics de Catalunya, y subdirector del Diccionario de Cine Español y Latinoamericano, que prepara la Fundación Autor (SGAE).

Manuel Palacio (Madrid, 1955). Licenciado en Derecho y Ciencias de la Imagen, es profesor en la Universidad Carlos III de Madrid en la que ocupa el cargo de Vicedecano responsable de la Licenciatura de Comunicación Audiovisual. Previamente había ejercido como docente en la Universidad Complutense. Entre sus publicaciones destaca la coordinación de los volúmenes V, VI y XII de la *Historia General del cine* (Cátedra), *Práctica Fílmica y vanguardia artística en España* (con Eugeni Bonet), *La imagen sublime* o *Historia de la televisión en España* (premio de la Asociación Española de Historiadores de cine, 2001). Miembro de esta misma asociación, ha colaborado en diversas revistas, entre ellas, *Contracampo, Archivos de la Filmoteca, Academia, Cuadernos de la Academia* o *Telos*. Ha participado en libros colectivos como *Los años que conmovieron al cinema* (1988), *Cervantes en imágenes* (1998), *Antología Crítica del cine español* (1997), *El cine de Manuel Mur Oti* (1999) o *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España* (2001). Ha sido crítico de televisión de los diarios *El Sol* y *La Voz de Galicia* y guionista de la serie televisiva *El Arte del Vídeo* (TVE, 1990).

Carmen Peña Ardid (Zaragoza, 1959). Licenciada en Filología Hispánica y doctora en dicha especialidad, es Profesora de Literatura Española y de Literatura y Cine en la Universidad de Zaragoza. Desde 1987 dirige la sección de Cine e Imagen del Instituto de Estudios Turolenses y es coordinadora de la serie de publicaciones de la "Colección Luis Buñuel". Ha publicado diversos trabajos de teoría y crítica literaria sobre la obra de Juan Gil-Albert, Alfonso Costafreda y Miguel de Cervantes. Es autora del libro *Literatura y Cine. Una aproximación comparativa* (1992) y coordinadora de *Ramón J. Sender y el cine* (2001) o *Encuentros sobre Literatura y Cine* (1999). Escritora de numerosos artículos sobre la influencia del cine en la novela española, sus estudios sobre la literatura y el cine español desde la perspectiva del análisis feminista incluyen los ensayos: "El matrimonio, la mujer y la muerte en *El verdugo*" (Co*textes, 1996); "La representación de lo diferente: mujer y personajes femeninos en el cine español" (*Teatro Artzanqui*, 1997), y "De la resignación a la ira: el punto de vista de las mujeres en el cine de Buñuel" (Buñuel Conference, 2001).

Ruth Pombo (Barcelona, 1972). Licenciada en Historia Contemporánea por la Universidad de Barcelona. Colabora en diversas publicaciones, entre las que se encuentran el suplemento de espectáculos del diario *Levante* de Valencia, la revista *Scope* y algunas de las que publica el *grupo IPC* en Londres, además de trabajar como guionista para las producciones audiovisuales de la editorial Planeta. Ha ejercido como crítica de cine en *El Viejo Topo* y en la revista de tendencias *ab*. En televisión ha trabajado para el *canal 33* de la televisión pública catalana, en las noches temáticas (culturales) y los servicios informativos de *BTV* (*Barcelona Televisió*) y como parte del equipo de información cinematográfica diaria del canal *Cinematk* de *Vía Digital*, entre otros. Ejerce como traductora y como ayudante de postproducción en diversas empresas dedicadas al audiovisual y la publicidad. También ha colaborado con el Ajuntament de Barcelona, como coordinadora de talleres de formación audiovisual para niños y adolescentes, y con el Festival Internacional de Cine de Sitges como miembro de su equipo.

Àngel Quintana (Torroella de Montgrí; Girona, 1960). Profesor titular de Historia y Teoría del cine de la Universitat de Girona, donde ha dirigido el Programa de Doctorado de Teoría y Cultura Contemporánea. Crítico de cine del diario *El Punt* y la revista *Dirigido por...*, escribe también en *Nosferatu* y *Archivos de la Filmoteca*. Ha sido responsable de la edición castellana de los libros *André Bazin, Jean Renoir* y *James Agee. Escritos sobre cine* (Ed. Piados). Ha coordinado los libros *Seqüències d'un centenari* (1995), *Cinema, art i pensament* (1998), *Què es el precinema?* (2000) y *El cinema i les imatges del segle XIX* (2001). Ha participado en diferentes libros colectivos como *Diccionario del cine español* (1998), *India, Rossellini et les animaux* (1997), *Bernardo Bertolucci. El cine como razón de vivir* (2000) y *Les cinémas europeens des anées cinquante* (2001). Es autor de los libros: *Roberto Rossellini* (1995), *El cine italiano 1942-1961* (1997), *Jean Renoir* (1998), *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades* (2003) y *Olivier Assayas* (2003). Ha sido Presidente de la Associaciò de Crìtics i Escriptors Cinematogràfics de Catalunya.

Esteve Riambau (Barcelona, 1954). Licenciado en Medicina y Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona, donde imparte docencia cinematográfica. Crítico cinematográfico del diario *Avui* y de la revista *Fotogramas*, es autor de numerosos libros sobre historia del cine y coautor del documental *Orson Welles en el país de Don Quijote* (2000). Coordinador de tres volúmenes de la *Historia General del Cine* (Cátedra, 1995-1998) y miembro del Comité Editor del *Diccionario del Cine Español* (1998), entre sus títulos más recientes destacan: *Orson Welles. Una España inmortal* (1993), *Francis Ford Coppola* (1997), *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada* (1998), *Robert Guédiguian. Grandes ilusiones* (1999), *Charles Chaplin* (2000) y *Traidores y héroes. El cine de Costa Gavras* (2003). En colaboración

con Casimiro Torreiro es autor de los ensayos *Guionistas en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo* (1998; Premio Muñoz Suay de la Academia del Cine Español), *Historias, palabras, imágenes. Entrevistas con guionistas del cine español contemporáneo* (1999) y *La Escuela de Barcelona. El cine de la gauche divine* (1999).

Eduardo Rodríguez Merchán (Madrid, 1953). Doctor en Ciencias de la Información y Profesor Titular de Historia del Cine Español en la Universidad Complutense (UCM). Ha sido crítico de cine en *La Calle, Manhattan, Guía del Ocio, Cinerama* y *Diario 16;* comentarista cinematográfico en *Onda Madrid* y columnista de temas culturales, con el seudónimo de José Camilo Merchán, en la revista *Comunidad Escolar*, de la que fue también director entre 1987 y 1989. Ha sido Secretario y Vicedecano de la Facultad de Ciencias de la Información (1991-1994) y Vicerrector de Extensión Universitaria de la UCM (1994-96 y 2001-2003). También ha sido Jefe de Prensa de la Semana Internacional de Cine de Valladolid y delegado en Madrid del Festival de Cine Español de Málaga. Entre sus publicaciones figuran los libros *José Luis López Vázquez: Los disfraces de la melancolía; Miguel Mihura en el infierno del cine* (con Fernando Lara)*; Cinco comedias para la historia; Diccionario del cine norteamericano. Antología crítica; La realidad fragmentada: una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo,* así como diversos artículos en varias publicaciones colectivas. En la actualidad dirige, junto con Carlos F. Heredero e Iván Giroud, el Diccionario de Cine Español y Latinoamericano, que prepara la Fundación Autor (SGAE).

José Luis Sánchez Noriega (Comillas, Cantabria, 1957). Licenciado en Filosofía y doctor en Ciencias de la Información con una tesis sobre el cine de Mario Camus. Desempeña su labor docente como profesor titular de Historia del Cine y del Audiovisual en el departamento de Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid. Ha investigado sobre cine y cultura de masas. Con una beca de Creación Literaria (Ensayo) del Ministerio de Cultura escribió *Crítica de la seducción mediática* (2002). Ha impartido diversos cursos sobre análisis del texto audiovisual, relaciones entre literatura y cine, cine negro americano y el movimiento obrero en el cine en las universidades Carlos III de Madrid, A Coruña, Alicante, Castilla-La Mancha y Santiago de Compostela. Entre sus publicaciones destacan *Obras maestras del cine negro* (2003), *Historia del Cine* (2002), *De la literatura al cine* (2000), *Mario Camus* (1998) y *Desde que los Lumière filmaron a los obreros* (1996). También forma parte del Equipo Reseña, que publica los anuarios *Cine para leer*. Actualmente prepara un diccionario temático de cine.

Antonio Santamarina (Madrid, 1953). Licenciado en Filología Hispánica. Colaborador habitual de las revistas *Nosferatu* y *Dirigido por*, ha participado en diversas obras y libros colectivos: *Le Genou de Claire, de Eric Rohmer* (Monográfico de la revista *Viridiana*), *La mirada oblicua. El cine de Robert Aldrich* (1996), *Richard Fleischer. Entre el cielo y el infierno* (1997), *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años noventa* (1998), *El cine fantástico y de terror de la Universal* (1999), *Emociones de contrabando. El cine de Aki Kaurismäki* (1999), *En torno al Free Cinema* (2001), *En torno a la Nouvelle Vague* (2002) y *La imprenta dinámica. La literatura española en el cine español* (2002). Es autor de los siguientes libros: *Eric Rohmer* (1991), *Cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica* (1996), *Un siglo de cine. Cien momentos que hicieron grande el séptimo arte* (2000) y *Semillas de futuro. El cine español 1990-2001* (2002), los cuatro junto a Carlos F. Heredero. Ha dirigido la edición de los *Diarios de Yasujiro Ozu* (en colaboración con Núria Pujol) y ha publicado en solitario *El cine negro en cien películas* (1998) y *Laura, de Otto Preminger* (2002). En la actualidad es el Gerente del Cine Doré (Filmoteca Española).

Marta Selva (Barcelona, 1953). Licenciada en Historia por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es profesora asociada de Teoría y Análisis del Film en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona y de Géneros del Espectáculo Televisivo en la Universidad Pompeu Fabra. Ha escrito numerosos artículos de crítica cinematográfica y ha intervenido en varias publicaciones colectivas; entre ellas, *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años noventa* (1998) y *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico* (2001). Ha sido directora del equipo en la elaboración de materiales didácticos relacionados con la cultura audiovisual: entre otros, *Mujeres y publicidad, un valor añadido* y *La violencia contra las mujeres en los medios de comunicación audiovisual*. Es co-directora del colectivo Drac Màgic, centro de estudio e investigación dedicado a la divulgación social del cine, y de la Muestra Internacional de Films de Mujeres, de Barcelona. Ha participado también en la elaboración de la asignatura Imagen y Cultura de la UOC.

Casimiro Torreiro (Montevideo; Uruguay, 1953). Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad del País Vasco (Leioa), es desde 1988 profesor en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona. Colaborador de *Dirigido por* (1979-1988) y *Fotogramas* (desde 2000), es crítico cinematográfico de *El País* desde 1989 y miembro del consejo asesor de la revista *Secuencias*. Ha participado en numerosas obras colectivas, entre ellas, la *Antología Crítica del Cine Español* y el *Diccionario del Cine Español* (ambas de 1998) y es coautor de los libros *Los nuevos cines europeos, 1955/1977* (1987), *La vida, la muerte, el cine de Bertrand Tavernier* (1993), *Temps era Temps. El cinema de la Escola de Barcelona i el seu entorn* (1993), *Storia del Cinema Spagnolo* (Venecia, 1995), *El guión en el cine español. Quimeras, picarescas y pluriempleo* (1998), *Historias, palabras, imágenes. Entrevistas con guionistas del cine español contemporáneo* (1999) e *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España* (2001).

Josep Torrell (Igualada; Barcelona, 1959). Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona. Entre otras actividades docentes, ejerce como profesor de Narrativa Audiovisual y Guión en la escuela de vídeo IDEP. Responsable de la sección cinematográfica de la revista *Mientras tanto*, también coordinó "La Madriguera", blo-

que cinematográfico de la revista *El Viejo Topo*, donde publicó numerosos artículos y trabajos colectivos. Ha desarrollado una intensa labor editorial como supervisor y traductor de diversos libros; entre ellos, *Hacer una película* (Federico Fellini), *El acorazado Potemkin* (Barthelemy Amengual), *El dinero de Hollywood* (Joël Augros) o *Para mí hacer una película es vivir* (Michelangelo Antonioni). Ha intervenido en obras colectivas como el *Diccionario del Cine Español* (1998), *Tras el sueño* (1998), *Ficciones históricas* (1999), *Bernardo Bertolucci. El cine como razón de vivir* (2000) o *Historia sin argumento. El cine de Pere Portabella* (2001), entre otras. Actualmente es vicepresidente de la Associaciò de Critics i Escriptors Cinematogràfics de Catalunya.

Núria Vidal (México D.F, 1949). Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad de Barcelona. Trabaja en la Filmoteca Nacional de España entre 1975 y 1983. Desde 1984 escribe crítica de cine en periódicos como *La Vanguardia*, *El Periódico* y *El Observador*. En 1986 comienza su colaboración con la revista *Fotogramas*, cuyo *Anuario* dirige durante seis años (1996-2001). Ha trabajado en programas de cine en TV3 y Canal+, y dirigió y presentó el programa *Ultima Sessió* de BTV (2001-2002). Colaboradora de varios festivales internacionales, forma parte, desde 1998, del Comité de Dirección del Festival de San Sebastián. Es autora del primer libro que se escribió sobre *Pedro Almodóvar* (1987), directora de una colección dedicada a actrices españolas, coautora de uno de los primeros libros que se han hecho sobre el director mexicano *Arturo Ripstein* y de un extenso texto sobre el cine mexicano, publicados en 1997 por el Festival de Cine de Turín. Colabora habitualmente con la revista *Qué Leer* y es autora del CD-Rom sobre *Novela Negra* y de los textos de cine del CD-Rom *Las 1000 obras fundamentales de la literatura* publicados por la revista.

Manuel Vidal Estévez (Ceuta, 1947). Crítico, guionista y realizador. Ha colaborado en las revistas *Reseña, Blanco y Negro, Contracampo, Archivos de la Filmoteca, Nosferatu* y *Creación*, así como en diferentes libros colectivos. Entre ellos, *Los años que conmovieron al cinema. La rupturas del 68* (1988), *Fernando Fernán-Gómez, el hombree que quiso ser Jacky Cooper* (1993), *Gregory La Cava* (1995), *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español* (2002) y *En torno a la Nouvelle Vague* (2002). Es autor de la monografía *Akira Kurosawa* (1992). Entre 1991 y 1995 ha sido profesor de los masters en "Historia y Estética del cine" y "Escritura de guiones cinematográficos", (Universidad Autónoma de Madrid). Ha trabajado como asesor y redactor del programa *Fila 7*, en la segunda cadena de TVE, y como asesor de guiones para el Departamento de Producciones Externas de TVE. Ha realizado los siguientes cortometrajes: *Desde el paisaje* (1972), *Crónica exterior* (1975), *Parteneaire* (1977), *Estación de Chamartín* (1981), *Días inolvidables* (1981), ganadores ambos de la Espiga de Oro al mejor corto en la Seminci de Valladolid, *Una bola de nieve en el infierno* (1992), *Todo al diablo* (1999) y *Al sol de agosto* (2001).

Francesc Vilallonga (Sant Feliu de Pallerols; Girona, 1968). Profesor de Crítica de cine en la Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna de la Universidad Ramon Llull. Ha participado en cursos de la Universidad de Girona sobre el cine independiente americano y sobre Emir Kusturica. Como periodista especializado ha colaborado en diversos medios de comunicación, como *El Punt* o *Catalunya Ràdio*. Actualmente centra sus estudios en la evolución de la industria y la exhibición cinematográfica en España durante las últimas décadas.

Antonio Weinrichter (Madrid, 1954). Escribe de cine regularmente en *Dirigido por...*, *Nosferatu, Secuencias, Cinemanía* y las secciones de cine de *ABC* y *ABC Cultural*. Redactor de los programas cinematográficos de TVE *Días de cine* (entre 1994 y 2001) y *De película* (entre 1987 y 1990). Ha publicado libros como *El nuevo cine americano*, *Wim Wenders*, *La línea del vientre: Bigas Luna*, *Michelle Pfeiffer* y *Emociones formales: el cine de Atom Egoyan*, así como numerosas aportaciones a libros colectivos sobre Stahl, Kaurismäki, Haynes, Fleischer, Aldrich, Ford, Hitchcock, el western, *La moralidad en el cine*, *En torno al Free Cinema, En torno a la Nouvelle Vague*, etc. Ha traducido libros sobre Hawks, Huston y Bogdanovich, y ha puesto subtítulos a unas 150 películas de lengua inglesa. Ha sido programador de festivales como el Imagfic (1985 y 1986) y San Sebastián (1990). Desde 1995 es profesor en la ECAM de la asignatura "Cine contemporáneo". Ha impartido numerosos cursos y conferencias, y tiene en proyecto una tesis doctoral sobre la apropiación en el cine experimental.

Santos Zunzunegui (Bilbao, 1947). Crítico, historiador cinematográfico y semiólogo. Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad del País Vasco, de cuya Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación fue Decano entre 1992 y 1995. Ha impartido numerosos cursos en universidades europeas y latinoamericanas y ha sido profesor invitado en la Universidad de Girona, en la Université Sorbonne Nouvelle (Paris III), en la Université Louis Lumière (Lyon) y en la University of Idaho (USA). Entre 1997 y el 2001 ha sido Vicepresidente de la Asociación Española de Historiadores de Cine. Entre sus publicaciones se cuentan *Mirar la imagen* (1984), *El cine en el País Vasco* (1985), *Pensar la imagen* (1989), *Paisajes de la forma* (1994), *La mirada cercana* (1996), *Modes of Representation in Spanish Cinema* (1998, en colaboración con Jenaro Talens) y *El extraño viaje* (1999). Ha formado parte del comité de dirección de la *Historia General del Cine* (12 volúmenes / Ed. Cátedra). En la primavera del 2001 apareció su monografía sobre *Robert Bresson* (Cátedra) y en el 2002 ha publicado *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (Filmoteca de la Generalitat Valenciana) y *Metamorfosis de la mirada. El museo como espectáculo*.

Índice Onomástico

Abril, Victoria 431, 513
Adam, Esmeralda 90, 92, 97
Adorno, Theodor W. 109, 201
Aguayo, José 88, 90, 97
Aguirre, Javier 50, 75, 119, 121, 206, 272, 275, 344, 474, 486, 491, 512, 513
Aguirresarobe, Javier 91, 517
Alarcón, Enrique 320
Alaria, Alfredo 34
Alatriste, Gustavo 49, 182, 337, 361
Alberich, Ferrán 80, 100
Albiñana, Ricardo 253
Alcaín, Alfredo 419
Alcaine, José Luis 91, 101, 285, 419
Alcázar, Manuel 425, 488
Aldecoa, Ignacio 123, 124, 142, 144, 217, 259, 397, 400, 445, 479, 486, 490
Alfonso XIII 278
Alfonso, María José 100, 405
Almodóvar, Pedro 222, 258, 514, 516, 523
Alonso, Dámaso 99, 100, 126, 324
Alquézar i Aliana, Ramón 3, 7, 15, 17, 19, 21, 23, 25, 27, 517
Álvarez, Joan 262
Álvarez, Miguel 503
Amadori, Luis César 31, 34, 91
Amenábar, Alejandro 222, 225
Amo, Álvaro del 74, 84, 105, 111, 112, 204, 207, 276, 497, 511, 513
Amo, Antonio del 30, 32, 36, 41, 118, 147, 249
Amorós, Juan 159, 168, 177, 186, 190, 372, 486, 501
Andréu, Simón 385
Angelopoulos, Theo 422
Angulo, Jesús 3, 7, 8, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 124, 129, 271, 273, 275, 277, 279, 281, 283, 285, 515, 517
Antonioni, Michelangelo 13, 67, 85, 106, 118, 158, 185, 188, 235, 238, 240, 284, 316, 361, 386, 427, 437, 441, 517, 519, 523
Aranda, Vicente 5, 8, 12, 68, 76, 113, 125, 157, 158, 165, 167, 170, 177, 179, 182, 183, 186, 188, 218, 220, 222, 224, 226, 231, 233, 235, 237, 238, 242, 245, 255, 288, 299, 347, 369, 370, 429, 432, 472, 473, 479, 483, 487, 489, 491, 492, 495, 497, 498, 500, 504, 508, 510, 513, 520
Arbasino, Alberto 204
Arcos, Rafael 435
Argüello, Luis 87
Arias Navarro, Carlos 213
Arias Salgado, Gabriel 49, 56, 69
Aristarco, Guido 41, 84, 105, 107, 109, 147, 205, 209, 250, 304, 513
Armendáriz, Montxo 221, 506, 517, 520
Armendáriz, Pedro 275
Armiñán, Jaime de 211, 519
Arnao, Elena 101
Arniches, Carlos 43
Arocena, Carmen 3, 9, 393, 395, 514, 517
Arribas, Fernando 83, 89, 91, 97, 101, 419, 422
Arrieta, Adolfo 117, 206, 476
Arroita-Jáuregui, Marcelo 41, 180
Artero, Antonio 77, 113, 198, 199, 487, 488, 500, 513, 520
Artigot, Raúl 83, 89
Asquerino, María 281
Auteil, Daniel 381
Ávalos, Esmeralda 331
Azcona, Rafael 30, 43, 45, 46, 48, 51, 111, 236, 267, 284, 335, 367, 398, 482
Azorín (José Martínez Ruiz) 426
Baena Álvarez, Juan Julio 82
Baeza, Elsa 479, 480, 488
Balañá Bonvehi, Pere 50, 89
Balasz, Bela 109
Balcázar, Alfonso 31, 118, 177, 273
Ballesteros, Antonio L. 90, 511
Barbachano, Carlos 349, 386, 515
Bardem, Juan Antonio 13, 29, 30, 36, 40, 44, 45, 67, 89, 93, 99, 102, 111, 119, 123, 129,130, 134, 145, 147, 168, 185, 234, 251, 257, 267, 272, 273, 275, 285, 290, 304, 305, 311, 316, 324, 356, 361, 415, 478, 479, 481, 482, 493, 502, 506, 509
Bardot, Brigitte 386, 427, 432, 533
Baroja, Pío 21, 115, 130, 145, 147, 423, 424, 445, 495
Baroja, Ricardo 427
Barral, Carlos 255, 445
Barthes, Roland 110, 204
Bartolomé, Cecilia 91, 101, 113
Basehart, Richard 98
Bastedo, Alexandra 245
Bauchau, Patrick 159
Baudelaire, Charles 189, 255, 444, 527
Bautista, Aurora 134, 319, 325, 407, 432, 479, 514
Bava, Mario 432
Bazin, André 105, 107, 109, 209, 513, 521
Beato, Affonso 91
Belén, Ana 382, 513
Belmondo, Jean Paul 182, 385, 422, 439, 463
Benayoun, Robert 107
Benet, Juan 348
Benítez, Manuel ("El Cordobés") 310
Bennett, Marianne 159
Benpar, Carles 207
Bergamín, José 374
Bergman, Ingmar 13, 95, 361, 430, 518
Bermejo, Alberto 3, 8, 369, 371, 373, 375, 377, 379, 381, 383, 517
Bermúdez de Castro, Ramiro 312, 493, 500
Bernaola, Carmelo 419

Berrocal, Gloria 102
Bertolucci, Bernardo 338, 517, 521, 523
Betancort, Lorenzo 253
Bethania, Flor de 101
Betriu, Francesc 207, 502
Bienvenida, Antonio 35
Bilbatúa, Miguel 74, 105, 114, 145, 147, 503
Blair, Betsy 129
Blanco Aguinaga, Carlos 123, 125, 126, 130, 423
Blas, Manuel de 89
Bodegas, Roberto 94, 211
Bofill, Ricardo 157, 159, 166, 169, 171, 177, 179, 181, 188, 219, 226, 227, 234, 237, 255, 371, 472, 473, 480, 486, 488, 490, 492, 494, 498, 510
Bolognini, Mauro 372
Bollain, Icíar 299
Bollo Muro, Joaquín 124, 497
Borau, José Luis 40, 50, 88, 94, 95, 98, 102, 106, 113, 119, 138, 211, 212, 249, 251, 257, 258, 293, 307, 308, 316, 317, 456, 459, 489, 500, 511, 514, 518
Borges, Jorge Luis 161
Bory, Jean-Louis 451
Bosch, Joan 111, 290, 496, 499
Bosé, Lucía 192, 338, 452, 453
Bou, Núria 3, 9, 437, 439, 517
Boué, Carlos 177
Bozal, Valeriano 110
Bragado, Julio 83, 91
Brasó, Enrique 206
Brecht, Bertolt 263, 460
Bresson, Robert 13, 107, 186, 523
Breton, André 188, 431
Brion, Françoise 159, 281, 282
Bronston, Samuel 63, 64, 73, 91, 324, 347, 519
Brossa i Cuervo, Joan 185, 333, 338, 339, 452, 453, 489
Bruno, Sonia 280, 281, 328, 329, 394, 395, 479, 489
Buero Vallejo, Antonio 72
Buñuel, Luis 13, 41, 43, 48, 72, 112, 158, 182, 201, 222, 265, 290, 316, 333, 335, 339, 347, 353, 356, 359, 361, 363, 374, 427, 443, 449, 460, 478, 505, 508, 514, 516, 521, 526
Burch, Noël 204, 210, 454
Caballero Bonald, José Manuel 255
Cabanillas, Pío 91, 195, 314
Cabré, Mario 192, 452, 453
Cabrera Infante, Guillermo 447
Cadalso, José 133, 512
Cahen Salaberry, Enrique 497
Calatrava, Santiago 227
Calvo, Manolo 117, 199
Calvo, Pablito 35
Camino, Jaime 75, 121, 125, 138, 142, 165, 170, 177, 179, 182, 186, 244, 385, 476, 480, 490, 491, 493, 492, 498, 514, 520
Camón Aznar, José 249, 307, 320
Camus, Mario 8, 40, 73, 88, 89, 91, 113, 118, 119, 124, 137, 143, 180, 217, 218, 220, 222, 224, 225, 249, 251, 253, 255, 257, 263, 272, 273, 289, 307, 308, 317, 326, 334, 347, 348, 355, 357, 359, 361, 385, 397, 401, 457, 474, 476, 478, 480, 486, 488, 490, 499, 501, 502, 509, 514, 522
Canalejas, Lina 281
Cano Lechuga, José María 80, 263, 307
Capri, Joan 186
Capucine (Germaine Lefebvre) 242, 245, 247
Caracol, Manolo 34
Carballeira, Enriqueta 491
Cardinale, Claudia 463
Carmona, Ana 446, 447
Carmona, Ángel 466
Carnicer, Ramón 445, 534
Carreño, José María 207, 495
Carrero Blanco, Luis 24, 26, 57, 65, 66, 213, 315
Carroll, Lewis 430
Casado, Wifredo 88, 90, 92, 100
Casas, Antonio 422
Casas, Quim 3, 8, 333, 335, 337, 339, 341, 517
Casel, Jean-Pierre 133
Casona, Alejandro 374, 496
Cassavettes, John 108, 518
Castellet, Josep María 290
Castro, Antonio 86, 511
Castro de Paz, José Luis 3, 9, 154, 419, 421, 518
Cebollada, Pascual 70, 328, 511
Cela, Camilo J. 218
Celaya, Gabriel 123, 478, 481
Cervera, Pascual 89, 92, 93, 100, 113, 119, 250
Cesarabea, Juan 423, 424
Ciges, Luis 253, 255, 490, 491
Cirici, Alexandre 333
Clair, René 264
Clarke, Shirley 108, 179
Clement, René 282
Closas, Alberto 281
Cobelas, Pedro 61
Cobos, Juan 85, 100, 113, 118, 495, 511
Colita (Isabel Esteva Hernández) 177, 491, 496
Colomo, Fernando 207
Colpi, Henri 49
Coll, Julio 37, 39, 111, 118, 249
Comas, Ramón 38, 124, 143, 497
Company, Juan Miguel 3, 9, 147, 407, 409, 518
Cooper, Gary 377, 517, 523
Córdova, Elena 334
Cortázar, Julio 331, 443, 447
Cortés Cabanillas, Alfonso 91
Costa, Pedro 199
Cottafavi, Vittorio 279
Coutard, Raoul 159, 186, 282, 334, 486
Cremer, Bruno 247
Crespo, Santiago 96
Criado, Vicente 91, 491
Cruise, Tom 247
Cuadrado, Luis 88, 89, 91, 97, 98, 113, *114*, 152, 159, 183, 191, 250, *260*, 263, 273, 276, 281, 283, 285, 339, 340, 364, 417, 491, 499, 509

Cueto, Juan 381
Cueto, Roberto 3,7, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 131, 133, 135, 518
Cuevas, Antonio 82, 395, 416, 427
Cukor, George 315
Chabrol, Claude 447
Chan, Miguel 254
Chaplin, Charles 103, 108, 159, 275, 522
Chávarri, Jaime 206, 207, 212, 506
Chopin, Frèdèric 76
Chumez, Chumy 276
Dafauce, Félix 405
Dalí, Salvador 347, 507, 527
Dassin, Jules 502
De Mille, Cecil B. 199
De Sica, Vittorio 97, 316
Dean, James 98
Debord, Guy 200
Deleuze, Gilles 141
Delgado, Luis María 22, 34, 63, 176
Delibes, Miguel 130, 218, 343
Delvaux, André 243
Della Volpe, Galvano 109
Demicheli, Tulio 34
Demy, Jacques 107, 449
Denevi, Marco 466
Deu Casas, Jaume 492
Di Venanzo, Gianni 159, 334, 338, 486
Diamante, Julio 8, 40, 50, 80, 88, 94, 102, 105, 110, 113, 134, 138, 139, 141, 145, 156, 217, 225, 260, 261, 267, 269, 312, 411, 413, 459, 464, 476, 479, 481, 482, 488, 491, 492, 503, 505, 506, 510, 514
Díaz, Marujita 34, 323
Dibildos, José Luis 38, 39, 116, 211, 330, 362, 383
Díez, Rogelio 83, 113, 195, 519
Disney, Walt 275
Dmytryk, Edward 502
Domingo, Lorenzo 165
Dominguín, Domingo 278, 290, 337
Dominguín, Luis Miguel 290, 291, 292, 337
Doniol Valcroze, Jacques 41, 186, 281, 490
Dovjenko, Alxander 262
Dreyer, Carl Th. 13, 315
Drove, Antonio 84, 207
Ducay, Eduardo 30, 40, 41, 142, 272, 351, 353
Dunn, Michael 382
Durán, Carles 287, 294, 488, 517
Dúrcal, Rocío 462
Durrel, Lawrence 161
Dykes, Bill 446
Eceiza, Antxon 8, 40, 41, 50, 51, 75, 85, 89, 96, 97, 105, 107, 112, 114, 137, 139, 142, 148, 149, 155, 184, 224, 231, 271, 274, 277, 280, 282, 284, 344, 370, 385, 393, 396, 432, 476, 478, 480, 482, 483, 488, 490, 491, 493, 494, 503, 504, 506, 509, 510
Eco, Umberto 204
Egea, José Luis 75, 83, 85, 86, 89, 94, 104, 105, 111, 113, 115, 138, 152, 180, 201, 215, 223, 274, 279, 285, 393, 465, 466, 480, 482, 493, 494, 498, 503
Egido, Luciano G. 105, 107, 111, 275
Eisenhower, Dwight D. 15, 16, 22, 422
Eisenstein, Serguei M. 110, 158, 262, 452
Eisner, Lotte 264
Ekberg, Anita 245
Eliott, T. S. 136
Enciso, Luis 308, 408, 457, 478, 480
Entrambasaguas, Joaquín de 95, 249, 307
Erice, Víctor 12, 75, 83, 85, 86, 89, 90, 94, 102, 104, 105, 110, 112, 113, 138, 201, 212, 215, 222, 224, 257, 274, 279, 280, 285, 328, 341, 350, 357, 393, 470, 480, 482, 491, 493, 498, 503, 506, 514, 516, 517, 519
Escamilla, Teo 285, 419
Escobar Kirkpatrick, José Ignacio 315
Espert, Núria 161, 187
Espiga, Fernando 250, 523
Esteban, Enrique 290, 378
Esteban, Manuel 117, 191
Estelrich, Juan 45
Esteva, Jacinto 51, 68, 138, 142, 157, 159, 165, 172, 177, 178, 180, 181, 189, 192, 194, 226, 228, 229, 234, 243, 244, 255, 287, 291, 293, 295, 347, 371, 432, 441, 443, 449, 472, 473, 480, 483, 486, 488, 489, 491, 492, 494, 495, 499, 501, 503, 507, 510, 534
Estrada, Carlos 237
Ezcurra, José Ángel 104, 111, 142, 503
Farina, Rafael 34
Farré, Esteban 83
Fáver, Héctor 341
Felipe, León 466
Feliu, Jordi 68, 289, 523
Fellini, Federico 106, 185, 235, 252, 338, 386, 486, 523
Fernández, Bernardo 199
Fernández Aguayo Jr., José 88
Fernández Cid, Jaime 91
Fernández Colorado, Luis 3, 8, 261, 263, 265, 267, 269, 518
Fernández Cuenca, Carlos 41, 70, 82, 112, 249, 275, 359
Fernández Flórez, Wenceslao 492
Fernández Santos, Jesús 118, 123, 124, 137, 138, 142, 144, 148, 217, 219, 226, 257, 394, 403, 405, 445, 459, 476, 494, 505, 510
Fernández-Ardavín, César 275, 321
Fernández-Santos, Ángel 3, 9, 10, 105, 113, 225, 351, 352, 403, 405, 410, 481, 483, 503, 507, 519
Fernán-Gómez, Fernando 13, 37, 39, 41, 46, 48, 112, 202, 209, 316, 317, 502, 517, 523
Ferrandis, Antonio 240
Ferreri, Marco 13, 30, 36, 37, 40, 41, 43, 48, *49*, *50*, 51, 119, 123, 132, 135, 138, 182, 209, 213, 267, 275, 289, 322, 324, 335, 337, 347, 449, 464, 478, 481, 482, 491, 495, 505
Ferres, Antonio 109
Finney, Albert 463
Firk, Michelle 243
Flores, Lola 34
Flores, María Elena 82, 83, 89, 100

Fons, Angelino 50, 89, 90, 94, 96, 99, 100, 102, 113, 117, 121, 127, 131, 139, 140, 144, 145, 183, 225, 274, 275, 284, 289, 344, 355, 363, 367, 423, 426, 478, 480, 482, 483, 488, 495, 504, 506
Font, Domènec 3, 7, 175, 177, 179, 181, 183, 185, 187, 189, 191, 193, 397, 511, 512, 519
Font Espina, Josep María 66, 68
Font, Josep Lluis 75, 137, 143, 145, 146, 154, 181, 494, 514
Font, Ramón 207
Ford, John 85, 107, 250, 258, 288, 315, 359, 517, 518, 521, 523
Forn, Josep María 111, 116, 117, 126, 133, 184, 474, 489, 496
Forqué, José María 31, 36, 38, 39, 111, 142, 480
Foucault, Michel 177
Frade, José 351, 353
Fraga Iribarne, Manuel 24, 55, 56, 77, 78, 374, 478, 497
Fraile, Francisco 87, 97, 144
Franco, Jesús 118, 191, 339, 432
Franco, Ricardo 207, 209, 340
Fuente, Marciano de la 241
Gabaldón, Roberto 250
Gadé, Analía 39
Gades, Antonio 283, 479
Gala, Antonio 218, 221, 482, 501
Galán, Diego 3, 8, 105, 117, 385, 387, 519
Galiana, Manuel 88, 89, 97
Gance, Abel 502
Gaos, Lola 91
Garagorri, Paulino 41, 257
Garaudy, Roger 109
García Atienza, Juan 476, 497
García Berlanga, Luis 16, 17, 29, 44, 45, 46, 48, 83, 201, 267, 320, 321, 491, 496
García de Dueñas, Jesús 3, 7, 63, 79, 81, 83, 85, 87, 89, 91, 93, 95, 97, 99, 101, 104, 105, 111, 113, 115, 148, 393, 425, 503, 519
García Escudero, José Mª 7, 13, 31, 41, 42, 45, 53, 56, 58, 65, 69, 76, 77, 104, 111, 112, 116, 118, 121, 123, 137, 139, 140, 142, 173, 176, 180, 183, 195, 196, 215, 216, 252, 256, 262, 266, 268, 284, 285, 305, 311, 312, 314, 315, 319, 325, 326, 328, 329, 346, 364, 366, 374, 416, 419, 451, 478, 479, 481, 493, 497, 499
García Hortelano, Juan 109, 123, 124, 130, 131, 136, 143, 144, 445, 497
García Maroto, Eduardo 94
García Matilla, Luis 83, 94
García Ochoa, Carlos 90
García Sánchez, José Luis 207, 313, 500, 502
García Santamaría, José Vicente 3, 8, 343, 345, 347, 349, 351, 353, 519
García Seguí, Alfons 111, 185
García Serrano, Rafael 307
García Trueba, Serafín 350
García, Gerardo 204, 207
García, Lolo 226
García-Seguí, Alfonso 105
Gardner, Ava 63
Gascón, Ricardo 39
Gasset, Antonio 202, 207, 266, 517
Gautier, Teófilo 263
Gelpi, Juan 253
Germi, Pietro 535
Gil de Biedma, Jaime 459
Gil, Rafael 31, 32
Gimferrer, Pere 185
Gimpera, Teresa 177, 187, 237, 239, 245, 432, 479, 487, 497, 507
Girard, Martín (Gonzalo Suárez) 369, 374, 508
Godard, Jean-Luc 4, 13, 51, 107, 118, 135, 157, 158, 166, 167, 179, 186, 188, 190, 276, 282, 340, 359, 361, 385, 432, 434, 437, 439, 446, 447, 451, 520
Godés, Emili 253
Goldoni, Carlo 492
Gómez, Andrés Vicente 224, 383, 494
Gómez, Concha 3, 8, 355, 357, 359, 361, 363, 365, 367, 519
Gómez Conde, Conchita 89, 100
Gómez Mesa, Luis 111, 180
Gómez Pereira, Manuel 487
Gómez Redondo, Ramón 535
Gómez, Mario 91
González Fierro, Luis 70, 73
González, Agustín 281
González, Cesáreo 62, 118, 310, 328
González, Javier 252
Gortari, Carlos 84, 86, 102
Gorz, André 467, 468
Goya, Francisco de 123, 218, 225, 403, 478, 508, 528
Goytisolo, Juan 123, 144, 397, 445, 478, 481, 487, 489
Gracia, Sancho 259, 382, 447, 453, 462
Granados, Enrique 22, 176
Grau, Jorge 50, 68, 91, 113, 116, 118, 127, 129, 133, 135, 138, 152, 154, 158, 165, 170, 173, 177, 179, 185, 187, 278, 312, 459, 463, 473, 476, 480, 481, 487, 493, 495, 497, 498, 504, 506, 514
Gravy, Claudia 187
Grimau, Julián 22, 164, 176
Grosso, Alfonso 206, 445
Guarner, José Luis 10, 207, 246, 247, 455, 495, 496, 511, 513
Gubern, Román 3, 7, 69, 71, 73, 75, 77, 86, 105, 109, 114, 116, 131, 138, 144, 153, 157, 165, 170, 182, 186, 191, 215, 234, 235, 255, 408, 422, 431, 479, 483, 487, 489, 498, 499, 510, 512, 514, 516, 520
Guerín, Claudio 75, 85, 86, 89, 102, 105, 108, 112, 113, 201, 215, *216*, 223, 228, 299, 480, 493, 494, 498, 501, 505, 514, 515
Guerín, José Luís 341, 432
Guerra, Alfonso 10, 465
Guerrero Zamora, Juan 259
Gutiérrez Aragón, Manuel 207, 211, 212, 244, 357, 506, 518
Gutiérrez Caba, Emilio 133, 417, 419, 422, 488, 499
Gutiérrez Maesso, José 40, 59, 249, 252, 307, 312, 320

Gutiérrez Solana, Ignacio 427
Gutiérrez, Chus 231, 288
Harnecker, Marta 203
Hawks, Howard 275, 518, 523
Hedren, Tippi 430
Heredero, Carlos F. 3, 4, 7, 30, 44, 64, 66, 107, 130, 137, 139, 141, 143, 145, 147, 149, 151, 153, 155, 157, 159, 161, 200, 397, 446, 512, 514, 516, 518, 521, 522
Hermoso, Miguel 101, 460
Hernández, Javier 3, 5, 8, 198, 319, 321, 323, 325, 327, 329, 331, 520
Hernández, José Miguel 408
Hernández, Marta (Colectivo crítico) 213
Herralde, Gonzalo 207, 501, 520
Herrera, Helenio 372, 374, 375, 447
Herrero, Gerardo 111, 119, 352, 353
Heston, Charlton 463
Hierro, José 123, 153, 369, 378, 379, 478, 481
Holmqvist, Susan 159, 189
Horkheimer, Max 201
Hugo, Víctor 78, 193, 373, 421, 440
Huston, John 98, 110, 315, 518, 523
Iglesia, Eloy de la 211
Iquino, Ignacio F. 30, 32, 36, 39, 111, 180, 252, 254, 259, 288, 291, 399, 476, 503
Irazoqui, Enrique 160, 161, 189, 435, 444, 499, 510
Isbert, José 47, 335
Jarmusch, Jim 224, 518
Jordà, Joaquim 8, 12, 40, 41, 50, 51, 68, 73, 77, 78, 105, 114, 121, 138, 142, 157, 158, 165, 171, 173, 177, 179, 182, 185, 186, 189, 192, 194, 228, 229, 231, 234, 240, 251, 255, 275, 287, 289, 291, 292, 295, 297, 300, 326, 344, 369, 371, 373, 374, 437, 441, 443, 473, 486, 488, 490, 492, 494, 498, 500, 507, 510, 514, 515
Joselito (José Jiménez Fernández) 35, 281, 462
Juliá, Ramón 453
Karina, Ana 182, 432, 439
Kawalerowicz, Jerzy 108
Keaton, Buster 108, 275
Keighley, William 71
Kirchner, Antoni 169
Klein, William 159
Klimovsky, León 39, 121
Kluge, Alexander 190
Koestler, Arthur 203
Kracauer, Sigfrid 109
Kubrick, Stanley 85, 87
Kyrou, Ado 472
Lafuente Ferrari, Enrique 264, 265, 266
Lahosa, Joan Enric 191
Laín Entralgo, Pedro 306
Lamet, Juan Miguel 89, 100, 116, 253, 493, 500, 515
Lamorisse, Albert 275
Lampreave, Chus 249
Landa, Alfredo 274, 281
Landáburu, Félix 85, 249, 495
Lang, Fritz 39, 71, 315, 431, 518
Langlois, Henri 264
Lara, Lula de 87, 88, 96, 105, 328, 423, 511, 519, 522
Lara Polop, Francisco 87
Larrañaga, Carlos 281
Larraya, Aurelio G. 159, 177, 186, 188, 492
Lasa, Joan Francesc de 116
Latorre, José María 3, 9, 445, 447, 495, 520
Lattuada, Alberto 510
Lazaga, Pedro 31, 36, 38, 39, 191, 272, 283, 480, 482, 490, 498
Lazarov, Valerio 488
Lean, David 85, 236, 315
Lee, Christopher 129, 159, 160, 190, 191, 340, 421, 446, 447, 461
León de Aranoa, Fernando 506
Lester, Richard 159, 182, 188
Liza, Antonio 253, 492
López Aranda, Ricardo 491
López García, Victoriano 80, 262, 263, 268, 306, 307
López Moreno, Antonio 96, 101
López Moreno, José 234, 265, 325, 493, 500
López Rodó, Laureano 27, 58
López Sancho, Lorenzo 351
López Vázquez, José Luis 284, 522
López Yubero, Manuel 113, 250, 328, 329, 344, 408, 494, 505
López, Charo 446
Lorca, Federico G. 218, 478
Loren, Sofía 63
Lorente, Germán 119, 124, 144, 153, 290, 291, 497, 499, 500, 517
Losey, Joseph 77, 106, 284, 460
Losilla, Carlos 3, 9, 150, 429, 431, 520
Lozano, Margarita 85, 252, 253, 410, 495
Lubitsch, Ernst 110, 315, 439
Luca de Tena, Cayetano 325
Lucia, Luis 30, 32, 192, 344, 398, 452, 454, 482, 504
Lukàcs, Georg 107, 109
Lladó, Juan 288, 291
Llanos, José María 263
Llinás, Francisco 80, 82, 100, 105, 112, 117, 151, 207, 209, 503
Macua, Angelines 97, 101
Machado, Antonio 130, 329, 412, 460, 505
Madurga, Francisco 91
Maenza, Antonio 117, 206, 499, 501, 515, 520
Mainer, José Carlos 423
Malraux, André 181
Malle, Louis 107, 447
Mamerto López-Tapia, Luis 208, 210
Mann, Anthony 73, 118, 289
Manzaneque, Manuel 87, 97, 280, 281, 394
Manzanos, Eduardo 57, 62
Mañas, Alfredo 325
Marcos, Julián 77, 83, 86, 92, 96, 101, 113, 199, 283, 476, 488, 499
Marcuse, Herbert 203
Mardore, Michel 451
Mariano, Luis 34, 512

Marías, Miguel 105, 107, 112, 117, 209, 250, 503
Marie, Michel 177, 518
Mariscal, Ana 30, 118, 130, 344
Marisol (Pepa Flores) 35, 281, 344, 462
Marquina, Luis 31, 38, 495, 497, 498
Marsé, Juan 123, 124, 144, 218, 224, 397, 445, 494
Martialay, Félix 85, 111, 118, 495
Martín Gaite, Carmen 143, 144, 331, 397, 495
Martín Santos, Luis 155, 218, 397, 425, 445, 459
Martín, Eugenio 118, 279
Martín, Leonardo 140, 142
Martín, Maribel 247, 502
Martín, Miguel Ángel 91
Martín Recuerda, José 507
Martínez, José ("Pirri") 490
Martínez-Bretón, Juan Antonio 3, 7, 134, 287, 520
Martínez Ferry, Isidoro 37, 48
Martínez Tomás, Antonio 116
Martínez Torres, Augusto 105, 117, 184, 207, 209
Martínez-Lázaro, Emilio 207
Marton, Andrew 63
Martos Lalanne, Luis 537
Marx, Karl 203, 272
Masats, Ramón 501, 515
Masó, Pedro 38, 39, 116, 480
Mason, James 185
Massari, Lea 478
Massiel 284, 480, 495
Massip, María 89, 100
Matas, Alfredo 10, 175, 252, 345, 353, 478, 479, 481, 483, 496, 515
Mateos, Julián 73, 400, 401, 413, 479, 501
Matheson, Judy 242
Matute, Ana María 143, 144, 397
Mayo, Alfredo 363, 417
McLaglen, Victor 377
McQueen, Steve 463
Medem, Julio 222
Mekas, Jonas 103, 108, 179
Mèliés, George 158
Méndez-Leite, Fernando 495, 512
Mendizábal, Sergio 88, 89, 91, 92, 97
Menéndez Pidal, Ramón 324
Mercero, Antonio 89, 96, 113, 225, 226, 250, 275, 348, 385, 474, 476, 502, 515, 517, 520
Mercouri, Melina 185
Merlo, Ismael 417
Merlo, María Luisa 281
Mestres, Jeannine 185, 191, 489
Metz, Christian 110
Mihura, Miguel 350, 522
Minnelli, Vincente 85, 359
Mira, Carles 207
Miró, Pilar 55, 217, 487, 507
Miserachs, Xavier 491
Mizoguchi, Kenji 13
Molero, Francisco 100, 234, 251, 253
Molina Foix, Vicente 10, 105, 117, 139, 451, 474, 475, 477, 503, 512
Molina, Antonio 34
Molina, Josefina 84, 99, 125
Molist, Segismundo 207
Moneo, Rafael 227
Monicelli, Mario 256
Monleón, José 104, 105, 110, 111, 114, 117, 139, 142, 148, 272, 396, 503
Monreal, Víctor 89, 97, 254, 399
Monterde, José Enrique 3, 4, 7, 11, 13, 15, 29, 48, 53, 54, 69, 79, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 115, 117, 119, 121, 124, 129, 133, 137, 148, 150, 156, 157, 163, 175, 195, 215, 217, 419, 512, 518, 520
Montes de Oca, Santiago G. 96
Montiel, Sara 34, 187, 217, 462, 480, 490, 498
Montolio, Francisco 113, 116, 502
Morales, Ana María 30, 101, 409, 470
Moravia, Alberto 109
Moreno, Antoñita 34, 96, 101, 119, 234, 265, 325, 493, 500, 517
Morin, Edgar 494
Motta, Guillermina 501
Muñoz Fontán, José 49
Muñoz Schneider, Luisa 90
Muñoz Suay, Ricardo 4, 5, 10, 30, 40, 42, 67, 105, 107, 119, 146, 149, 165, 168, 169, 171, 173, 176, 178, 182, 184, 185, 188, 190, 192, 236, 244, 251, 272, 304, 315, 337, 361, 373, 422, 472, 473, 495, 496, 499, 502, 522
Muñoz, Luisa 100
Mur Oti, Manuel 37, 111, 273, 493, 521
Murnau, Friedrich W. 288, 315
Nadal, Elisenda 226, 496, 497
Navarro, Agustín 118, 213, 487, 488, 500, 533
Neville, Edgar 30, 34, 37, 38, 213
Nieves Conde, José Antonio 29, 30, 32, 36, 37, 39, 43, 56, 69, 111, 127, 251, 267, 497, 500
Nora, Eugenio de 123, 124
Nuevo, Angelines 89
Nunes, José María 40, 52, 78, 125, 138, 156, 157, 161, 162, 165, 168, 170, 177, 181, 183, 187, 188, 194, 229, 231, 234, 255, 291, 432, 435, 480, 492, 495, 499, 500, 502, 503, 507, 510
Núñez, Miguel 537
O'Toole, Peter 463
Ocaña, Jesús 277, 496, 506, 530
Octavio Gómez, Manuel 249
Olea, Pedro 85, 89, 91, 92, 102, 105, 111, 113, 201, 220, 221, 224, 382, 464, 466, 480, 503, 504, 515, 517
Oliveira, Manoel de 41
Oliver, Jos 119, 169, 177, 184, 190, 253
Olivier, Lawrence 315, 521
Olmo, Lauro 252
Orduña, Juan de 29, 31, 34, 56, 69, 482
Ortega y Gasset, José 202, 266, 423
Ortega, Adrián 405
Ortega, Domingo 35
Oteiza, Jorge 277, 278
Otero, Blas de 121, 123, 459

Oyamburu Bruno, Mª Antonia 489
Pablo, Luis de 114, 276, 427, 459
Padrós, Antoni 206, 501
Palacio, Manuel 3, 9, 411, 413, 511, 521
Palacios, Fernando 39, 111, 288, 487
Palma, Rossy de 231
Palomo Linares, Sebastián 283
Pantoja, Isabel 221
Passolini, Pier Paolo 365
Patino, Basilio M. 8, 12, 36, 40, 42, 50, 52, 67, 74, 78, 88, 89, 94, 102, 113, 118, 132, 133, 138, 139, 142, 145, 147, 150, 153, 155, 183, 212, 229, 231, 249, 251, 257, 274, 275, 287, 303, 306, 308, 313, 314, 323, 356, 419, 422, 425, 456, 479, 480, 482, 483, 488, 490, 493, 499, 501, 503, 510, 515
Peckinpah, Sam 377, 383, 518
Pellicer, Coral 89, 100
Pelliza, Octavi 538
Penella, Emma 427
Penn, Arthur 108
Peña, Carmen 3, 9, 423, 425, 427, 521
Peña, Chema de la 258, 399
Peña, Raúl 89, 474, 504
Pérez del Burgo, Conchita 97
Pérez Díez, Eladio 83, 113
Pérez Estremera, Manuel 105, 110, 184
Pérez Galdós, Benito 221, 495
Pérez Lozano, José María 85, 410
Pérez Merinero, Carlos 196, 198, 208, 512
Pérez Merinero, David 196, 198, 208, 512
Pérez Olea, Antonio 91, 504
Pérez Perucha, Julio 105, 124, 126, 131, 133, 134, 144, 147, 152, 157, 159, 161, 408, 419, 421, 426, 503, 512
Pérez Reverte, Arturo 221
Pérez de Urbel, Justo 538
Perlado, José Julio 404
Picas, Jaume 178, 190
Picazo, Miguel 8, 40, 50, 73, 74, 85, 87, 88, 94, 96, 102, 113, 118, 130, 131, 135, 138, 139, 145, 147, 225, 226, 250, 252, 253, 258, 289, 307, 309, 317, 319, 322, 325, 327, 329, 330, 345, 347, 385, 398, 399, 407, 410, 456, 459, 464, 465, 476, 478, 480, 482, 483, 488, 490, 491, 493, 495, 499, 500, 502, 506
Piedra, Emiliano 30, 143, 177, 200, 281, 377, 382, 383, 433, 476, 480, 500, 509, 530
Piqueras, Juan 104, 502, 503
Pleasance, Donald 382
Polanski, Roman 77, 187, 311, 322, 456, 489
Polonsky, Abraham 108
Pollard, Michael J. 381
Pomarón, José Luis 487
Pombo, Ruth 3, 8, 287, 289, 291, 293, 295, 297, 299, 301, 521
Pomés, Leopoldo 138, 255, 334, 486, 496, 497, 507, 515
Ponce de León, Luis 81
Pons, Salvador 259
Pons, Ventura 496
Ponte, María Luisa 395, 405
Portabella, Pere 8, 40, 50, 138, 142, 157, 158, 160, 161, 168, 170, 171, 177, 179, 182, 185, 190, 192, 206, 211, 219, 226, 228, 273, 274, 287, 290, 292, 333, 336, 339, 341, 360, 449, 454, 457, 480, 486, 489, 491, 494, 498, 499, 501, 505, 508, 514, 515, 523
Porter Moix, Miquel 185, 472, 512
Prada, José María 125, 281, 408, 417, 446, 501, 506
Pradera, Javier 306
Prades, Jaime 63
Preminger, Otto 359, 522
Príncipe Gitano, el 34
Prósper, Francisco 92, 100, 119, 138, 250, 506
Pruna, Pepita 235
Pudovkin, Vsevolod 358
Puig Antich, Salvador 213
Quadreny, Ramón 177, 185, 253, 489
Queralt, Jaime 88
Querejeta, Elías 40, 41, 51, *52*, 62, 113, 114, 126, 138, 195, 211, 223, 224, 271, 272, 277, 279, 281, 283, 285, 291, 312, 348, 350, 353, 355, 363, 367, 369, 370, 393, 415, 432, 480, 482, 491, 493, 494, 506, 508, 510, 515, 517
Querejeta, Gracia 506
Quevedo, Nino 324, 423
Quintana, Ángel 3, 9, 441, 443, 457, 521
Rabal, Francisco 40, 272, 463, 478
Ramírez, Pedro L. 38, 92, 456, 506, 531
Raphael 217, 490
Ray, Nicholas 125, 426
Recha, Marc 231
Redondo, Emiliano 10, 89, 119, 459, 461
Regueiro, Francisco 8, 12, 40, 64, 72, 73, 89, 94, 96, 97, 116, 118, 137, 145, 147, 156, 157, 184, 201, 224, 225, 251, 252, 258, 274, 283, 289, 312, 317, 326, 343, 345, 346, 349, 351, 385, 387, 476, 478, 480, 482, 487, 488, 490, 491, 495, 506, 515, 519
Reina, Juanita 34
Reisz, Karel 106, 520
Renoir, Jean 315, 316, 364, 417, 521
Resnais, Alain 51, 106, 190, 430, 439, 517
Revuelta, Manolo 199, 457, 512
Rey, Fernando 40, 309, 311, 351
Riambau, Esteve 3, 7, 11, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, 68, 148, 157, 158, 160, 165, 175, 228, 240, 287, 288, 292, 296, 297, 512, 513, 521
Ribas, Antoni 474, 496, 498, 507
Ricci, Anna 452
Ricci, Nina 507
Rico, Paquita 34
Riera, Josep María 498
Robles Piquer, Carlos 55, 65, 77, 140, 195, 215, 242, 329
Rocha, Glauber 77, 184, 338, 492, 495
Rodrigo, Pedro 70, 180, 323, 324
Rodríguez Merchán, Eduardo 3, 9, 397, 399, 401, 522
Rodríguez Sanz, Carlos 105, 147, 207
Rogosin, Lionel 179
Rohmer, Éric 51, 188, 385, 518, 522
Rojas, Manuel 87, 91

Román, Antonio 3, 7, 35, 69, 71, 73, 75, 77, 86, 105, 136, 138, 144, 153, 157, 165, 170, 191, 234, 255, 408, 422, 431, 498, 512, 514, 516, 520
Romero Marchent, Ana María 91, 102
Romero Marchent, Rafael 500
Romero, Rafael 457
Romy (Carmen Romero) 177, 193, 441, 500, 507
Ronet, Maurice 159, 346, 479
Rosales, Jaime 81, 295
Rosenbaum, Jonathan 454
Rosi, Francesco 106, 136, 159, 275, 337, 338
Rosssellini, Roberto 106
Roth, Cecilia 176
Rouch, Jean 107, 494
Rovira Beleta, Francisco 30, 251, 489
Rubio, Miguel 256, 495, 511, 512
Ruiz Anchía, Juan Antonio 91
Ruiz Camps, Francisco 177, 182, 495
Ruiz Jiménez, Joaquín 22, 306
Ruiz Marcos, José Luis ('Marquitos') 92, 101, 283
Sadoul, George 269, 304
Sáenz de Heredia, José Luis 31, 32, 38, 39, 41, 43, 79, 82, 112, 113, 118, 138, 272, 275, 321, 322, 361, 499, 504, 507, 508
Sáez de Diamante, Elena 412
Sáez, Plácido 102, 412
Salom, Jaime 496
Salvador, Julio 39, 213, 259, 534
Salvia, Rafael J. 38, 39
Samarina, Yelena 159, 446
San Francisco, Manuel 405, 461
San Miguel, Santiago 10, 83, 85, 86, 89, 94, 100, 104, 105, 108, 109, 111, 113, 138, 274, 279, 357, 393, 398, 465, 467, 469, 471, 493, 503
Sánchez Bella, Alfredo 55, 78, 195, 320
Sánchez Dragó, Fernando 306
Sánchez Enciso, Luis 408
Sánchez Ferlosio, Rafael 123, 124, 143, 145, 397, 445, 478
Sánchez Mazas, Rafael 306
Sánchez Noriega, José Luis 3, 8, 249, 251, 253, 255, 257, 259, 522
Sánchez, Alfonso 111, 310
Sánchez, Francisco 87
Sand, George 76
Santamarina, Antonio 3, 10, 485, 518, 522
Santis, Pasqualino de 338
Santos, Carles 185, 191, 192, 340, 452, 505
Santos, César 109, 271, 478
Santos Fontenla, César 85, 96, 104, 105, 109, 111, 112, 114, 117, 147, 275, 276, 283, 427, 503, 513
Sartre, Jean Paul 109, 271, 478
Sastre, Alfonso 111, 460
Saura, Antonio 192, 334, 355, 453, 508
Saura, Carlos 8, 10, 12, 30, 36, 40, 50, 51, 63, 72, 87, 89, 93, 94, 102, 111, 113, 116, 118, 123, 124, 129, 132, 133, 135, 137, 139, 142, 143, 145, 147, 151, 153, 182, 183, 192, 201, 212, 222, 223, 244, 250, 256, 258, 265, 268, 275, 281, 285, 289, 308, 312, 314, 317, 320, 334, 337, 344, 355, 358, 360, 362, 364, 385, 397, 398, 415, 417, 432, 449, 453, 457, 459, 464, 476, 478, 483, 488, 490, 491, 495, 499, 504, 506, 508, 509, 514, 516
Schlöndorff, Volker 449
Schroeder, Barbet 492
Segarra, Joan de 176, 496
Selva, Marta 3, 8, 389, 391, 405, 509, 522, 532
Semprún, Jorge 539
Senillosa, Antonio 371, 494
Seoane, Juan José 89, 97
Serrano de Osma, Carlos 31, 95, 113, 249, 251, 262, 306, 307, 320, 321, 358
Serrat, Joan Manuel 330, 480
Setó, Javier 39
Settimo, Annie 186, 187, 193, 435
Sevilla, Carmen 34, 242, 311, 377, 382, 462
Sevilla, Lolita 34
Sevillano, Héctor 83, 297
Shelley, Mary 381
Silos, Blanca de 325
Sobrino, José Antonio 91, 134, 409, 495
Solchaga, Daniel 250
Somolinos, Ángel 353
Sontag, Susan 204
Soria, Carlos 70
Soria, Florentino 40, 233, 249, 275, 320, 321
Staehlin, Carlos María 70, 95
Stendhal (Henry-Marie Beyle) 238, 246, 247
Sternberg, Josef von 108
Stevens, George 98, 492
Stoker, Bram 340
Straub, Jean-Marie 13, 190, 210
Stroheim, Erich von 94, 108, 264
Suárez, Gonzalo 8, 12, 68, 75, 114, 125, 157, 160, 169, 170, 177, 179, 182, 188, 190, 191, 206, 219, 220, 222, 224, 225, 236, 239, 240, 255, 285, 368, 369, 371, 374, 376, 379, 380, 382, 429, 431, 432, 445, 447, 473, 479, 480, 487, 491, 493, 495, 497, 506, 508, 516, 520
Sueiro, Daniel 88, 123, 124, 143, 145, 250, 252, 256, 359, 360, 445, 457, 490, 509
Summers, David 221
Summers, Manuel 50, 61, 74, 75, 77, 86, 88, 96, 113, 116, 118, 134, 137, 139, 150, 152, 155, 220, 221, 250, 251, 307, 308, 312, 317, 325, 355, 356, 385, 389, 391, 456, 459, 463, 464, 476, 478, 480, 482, 493, 499, 500, 504, 506, 509, 516
Tamames, Ramón 306
Tàpies, Antoni 333, 336, 453, 489
Tati, Jacques 502
Tejeiro, Elena María 479
Timmermans, Alfredo 277
Tomás de Carranza, Enrique 539
Torán, Luis Enrique 87, 91, 113, 151, 152, 159, 219, 226, 227, 251, 276, 306, 316, 419, 422, 490, 509
Torreblanca, Luis 308, 309
Torreiro, Casimiro 3, 8, 54, 65, 68, 148, 150, 157, 158, 160, 165, 175, 215, 228, 240, 287, 288, 292, 296, 297,

303, 305, 307, 309, 311, 313, 315, 317, 511, 513, 522
Torrell, Josep 3, 9, 449, 451, 453, 522
Torrente Malvido, Gonzalo 330
Torres Garriga, Salvador 252
Torres-Dulce Ruiz, Antonio 315
Triana, Marifé de 34
Trueba, Fernando 224, 258, 350, 487
Truffaut, François 51, 107, 110, 158, 167, 178, 316, 361, 385, 437
Tubau, Juan 10, 105, 106, 209, 463, 513
Tuñón de Lara, Manuel 423
Tusell, Jorge 57, 62, 65, 111, 116
Twiggy (Leslie Hornby) 430
Unamuno, Miguel de 115, 130, 145, 324, 344, 407, 408, 410, 445, 479, 502, 505
Ungría, Alfonso 117, 207, 210, 476
Urbizu, Enrique 295, 296, 517
Urdiales, Julio 539
Uribe, Imanol 221, 517
Vaca, César 70
Vadja, Ladislao 136
Valcárcel, Horacio 96, 101, 119, 250
Valderrama, Juanito 34, 124
Valle-Inclán, Ramón M. 44, 225
Vallvé, Andrés 399
Varda, Agnès 107, 269
Velázquez (Diego Rodríguez de Silva) 265, 266, 268, 315, 466, 532
Verdú, Maribel 245, 431
Vergano, Serena 159, 161, 177, 187, 189, 435, 437, 441, 443, 444, 479, 488, 489, 498, 499, 510
Vianco, Pepe 331
Víctor Manuel 330, 382
Vidal, Gore 183
Vidal Estévez, Manuel 3, 7, 195, 197, 199, 201, 203, 205, 207, 209, 211, 213, 523
Vidal, Núria 3, 9, 433, 435, 523
Vila-Matas, Enrique 481, 496
Viladomat, Domingo 33
Vilallonga, Francesc 3, 7, 523
Viloria, José Luis 113, 119, 506
Villanueva, Pedro 92, 96
Villares, Manuel 70
Villaronga, Agustí 225
Villarreal, Cecilia 100
Villaseñor, Leopoldo 91
Villazán, Núria 500
Villegas López, Manuel 41, 43, 123, 140, 141, 147, 269, 311, 505
Viota, Paulino 117, 199, 204, 207, 210, 476, 513
Visconti, Luchino 13, 106, 147, 316
Von Trier, Lars 366
Wajda, Andrezj 108
Walsh, Raoul 315, 518
Weinrichter, Antonio 3, 8, 233, 235, 237, 239, 241, 243, 245, 247, 515, 523
Welles, Orson 85, 108, 119, 158, 315, 518, 521
Wenders, Wim 211, 224, 504, 523
Williams, Tennessee 183
Yagüe, Jesús 119, 474
Young, Terence 9, 13, 31, 124, 129, 132, 136, 137, 143, 148, 152, 180, 217, 254, 256, 361, 397, 399, 401, 462, 479, 486, 490, 502, 532
Zarzo, Manuel 405
Zavattini, Cesare 30, 109, 142, 251, 304
Ziener, Guillermo 89, 90, 100, 105, 113, 119
Zola, Émile 421
Zulueta, Iván 155, 201, 202, 500, 516, 518
Zunzunegui, Santos 3, 9, 130, 131, 144, 146, 149, 152, 155, 161, 397, 398, 415, 417, 421, 426, 427, 513, 523
Zurlini, Valerio 69, 85, 106, 279

Índice de Películas

091, policía al habla 39
13 veces 13 371
17 de Elvira, El 199
52 domingos 165
99.9 225
À bout de souffle 51, 137, 158, 293, 359, 361, 378, 385, 422, 437, 439
A este lado del muro 90, 495
A las cinco de la tarde 36, 41, *44*, 45, 272
A pleno sol 282
A través de los toros 278, 334
A través de San Sebastián 41, 50, 51, 138, 276, 278, 280, 493, 504, 506, 509
A través del fútbol 50, 51, 276, 278, 493, 506
Accidente 106, 284
Acteón 114, 158, 186, 187, 476, 487, 498, 504
Acto de posesión 486
Ad infinitum 199
Adiós, cigüeña, adiós 220, 509
Adolescencia 500
Adosados 491
Agentes del quinto grupo, Los 39
Akelarre 221, 504
Al diablo, con amor 369
Al ponerse el sol 490
Alba de América 29, 31, 56, 69
Alicia en el país de las maravillas 161
Alma gitana 231, 288
Alrededor de las salinas 494
Alternativa, La 503
Alumbramiento (episodio de *Ten Minutes Older*) 169, 224, 494
Ama y el poeta, El 331
Amador 64, 73, 113, 156, 345, 346, 349, 387, 476, 479, 495, 506, 507
Amanecer en Puerta Oscura 36
Amante bilingüe, El 487
Amantes 218, 246, 431, 487
Amaya 31
Ambiciosos, Los 335
Amigogima 230, 503
Amor brujo, El 508
Amor es un potro desbocado, El 323
Amor propio 491
Amor sí tiene cura, El 486
Amor y medias 507
Amores difíciles, Los 504
Amour, érotisme et cinéma 472
Ana dice sí 39
Ana y los lobos 212, 222, 508
Anabel l 91, 464, 466, 504
Andalucía, un siglo de fascinación 230
Ángel exterminador, El 316
Ángeles gordos 509
Anillo de niebla, El 505
Antes del anochecer 119, 291
Antes del desayuno 263, 264
Antonieta 508
Anunciación de María, La 498
Aoom 369, 373, 377, 378, 380, 382, 383, 509
Apartado de correos 1001 39
Aquí hay petróleo 38
Arte de vivir, El 114, 203, 268, 269, 479, 481, 492, 510
Asesinato en el Comité Central 246, 487
Asesino está entre los trece, El 486
Así es Madrid 38
Asignatura aprobada 498
Astronauta, El 486
Atardecer en entrevías 321
Atracadores, Los 40, 251, 489
Atraco a las tres 38
Aurelia y los hombres 347
Aussi longue absence, Une 49
Aussi petite jolie plage, Une 492
Autopista A-2-7 503
Autour des salines 193
Aventura, La 106, 316
¡Ay, Carmela! 222, 508
Bahía de Palma 291, 378, 499
Baile, El 38, 199
Balarrasa 32
Balcón abierto, El 490
Ballon rouge, Le 275
Bandera negra 221, 504
Barca sin pescador, La 496
Barcelona, vieja amiga 498
Batallón de las sombras, El 37
Beatriz 509
Beltenebros 217
BiBiCi Story 158, 161
Biblia en pasta, La 509
Bienvenido, Míster Marshall 16, *17*, 40, 44, 45, 311
Biotaxia 161, 187, 492, 503, 507
Blanco sobre blanco 199, 487
Blow-Up 284
Boda, La 100, 252, 256, 361
Bodas de Blanca, Las 225, 343, 351, 387, 507, 519
Bodas de sangre 508
Borracho, El 91, 250, *251*, 252
Bosque del lobo, El 201, 221, 504
Boutique, La 201, 328
Brandy 119, 459, 489
Bravos, Los 403, 494
Brecha en el tiempo, La 497
Brigada criminal 39
Brillante porvenir 13, 76, 165, 186, 233, 234, 235, 238, 241, 245, 479, 487, 489, 498, 510, 520

Buen amor, El 8, 13, 72, 96, *97*, 137, 145, 157, 225, 252, 312, 343, 344, 345, 346, 350, 385, *386*, 387, 476, 478, 487, 488, 491, 506, 507
Buenas noches, señor monstruo 502
Buenos samaritanos, Los 502
Buñuel y la mesa del rey Salomón 508
Burgos de norte a sur 504
Busca, La 9, 113, 114, 127, 128, 130, 131, 139, 140, 145, 148, 152, 156, 367, 423, 424, 425, 426, 427, 479, 480, 483, 495, 504, 506
Caballero andaluz, Un 32
Cabeza rapada 143, 403
Cabezas cortadas 184, 492, 495
Cabina, La 225, 502
Cada vez que... 9, 158, 160, 161, 167, 171, 178, 182, 190, 287, 437, 439, 472, 500
Cadáver exquisito, El / Las crueles 76, 125, 233, 237, 238, 240, *242*, 245, 247, 370, 487, 492, 495, 497, 508
Calabuch 46
Calle Mayor 43, 129, 134, 319, 421
Calle sin nombre, La 71
Cambio de sexo 212, 487
Camino de perfección 426
Camino, El 130
Camioneros, Los 217, 259
Campana del infierno, La 498, 499
Campanada, La 490
Canciones para después de una guerra 78, 150, 230, 309, 314, 315, 421, 501
Cantando a la vida 117, 284, 495
Carabancheles, Los 266
Cariñosamente infiel 486
Carmen (1983) 223, 246, 508
Carmen (2003) *218*, 219, 487
Carmen la de Ronda 34
Carmen, La 492
Carne apaleada 486
Carne de horca 36
Carpa, La 252, 509
Carta de amor de un asesino 225, 343, 348, 349, 507
Carta de Sanabria 142
Cartas de amor de una monja 498
Cartas de mamá 331
Cartas desde Huesca 488
Casa de Bernarda Alba, La 218, 491
Casa de las palomas, La 498, 499
Casa sin fronteras, La 504
Casa, La 495
Casco blanco, El 488
Catalanes universales (*Catalans universals*) 507
Caudillo 30, 31, 230, 421, 501
Caza, La 9, 13, 72, 113, 114, 125, 133, 139, 145, 146, 147,150, *151*, 152, 153, 156, 157, 193, 243, 280, 281, 283, 285, 355, 362, *364*, 365, 367, 415, 416, 417, 423, 427, 476, 479, 480, 491, 495, 498, 499, 504, 506, 508
Cebo, El 39
Celos 487
Cenicienta, La 443
Centauros del desierto (*The Searchers*) 107
Cerca de la ciudad 32
Cerca de las estrellas 491
Cerca del cielo 33
Ceremonia sangrienta 498
Ceremonia secreta 466
Cid cabreador, El 495
Cid Campeador 347
Cid, El 73, 289, 463
Cielo negro 37
Cien caballeros, Los 279
Circles 159, 169, 179, 188, 371, 486, 489, 490, 492, 510
Ciudad de los prodigios, La 218, 491
La ciudad quemada (*Ciutat cremada, La*) 496, 498, 507
Clara es el precio 245, 246, 487
Clarines del miedo, Los 35, 136
Claros motivos del deseo, Los 505
Cochecito, El 40, 48, 50, 51, 182, 275, 323, 333, 335, 491, 495, 505
La coleccionista (*Collectioneuse, La*) 188
Cólera del viento, La 490
Colmena, La 217, 307, 383, 490, 491
Color de las nubes, El 218, 491
Colorín colorado 493
Cómicos 43, 254, 311, 506, 519
Compagni, I 256
Companys, procés a Catalunya 496
Complot mongol 224, 493
Con el viento solano 124, 143, 256, 479, 486, 490
Conde Drácula, El 339, 486, 505, 526
Conde Sandorf, El 510
Condenados 37
Confidencias de un marido 119, 506
Conozca usted España 259, 504
Consenso, El 13, 486
Contactos 204, 207, 209
Contrapunto 487
Contrastes 138, 490
Corea, La 504
Costa Blanca, La 501
Costa del Azahar, La 501
Coto de caza 498
Cover Girl 500
Coyote, El 218, 491
Cría cuervos 222, 508
Crimen de doble filo 113, 119, 459, 489, 500
Crimen de la pirindola, El 206
Crimen del capitán Sánchez, El 246
Crónica de un adiós 504
Crónicas de un pueblo 225
Crueles, Las / El cadáver exquisito 76, 125, 233, 237, 238, 240, *242*, 245, 247, 370, 487, 492, 495, 497, 508
Cuando tú no estás 119, 490
Cuatro robinsones, Los 95
Cuatro verdades, Las 46
Cuatrocientos golpes, Los 51
Cuenca 51, 112, 138, 142, 334, 355, 356, 488, 508
Cuerda de presos 39

Cuerpo en el bosque (*Cos al bosc, Un*) 231, 287, 297, 500
Cuervo, El 191, 489
Cuervos, Los 37, 222, 508
Cuidado con las personas formales 487
Culpables, Los 496
Curro Jiménez 217, 259
Chica casi decente, Una 500
Chica con la maleta, La 69, 106, 279
Chica de Vía Condotti, La 500
Chicas de club 498
Chicas de la Cruz Roja, Las 39
Chicos con las chicas, Los 486, 491
Chicos, Los 36, 41, 48, 51, 132, 133, 135, 138, 239, 311, 359, 391, 395, 430, 486, 491
Chunga, La 138
Chute des héros, La 456
Dalí 347, 507
Dama de Shanghai, La 161, 447
Dante no es únicamente severo 9, 13, 158, 161, 167, 169, 171, 178, 179, 189, 193, 228, 287, 291, 295, 371, 441, 444, 473, 486, 489, 492, 494, 499, 500, 507, 510
De barro y oro 124, 497
De cuerpo presente 75, 113, 115, 130, 148, 149, 155, 156, 240, 271, 273, 276, 280, 283, 285, 369, 370, 397, 432, 476, 479, 491, 493, 506, 508
De espaldas a la puerta 39
De profesión, polígamo 495
De profesión, sus labores 486
De repente el último verano (*Suddenly Last Summer*) 183
De sombras suele vestir 331
Del amor y otras soledades 117, 229, 230, 287, 493, 501
Del arca de Noé al pirata Rhodes 494
Del rosa al amarillo 8, 13, 61, 74, 87, 137, 148, 220, 325, 389, 390, 392, 476, 479
Del tres al once 199, 487
Delicias de los verdes años, Las 502
Deprisa, deprisa 222, 362, 508
Desafíos, Los 75, 152, 201, 215, *216*, 223, 493, 494, 498, 499
Desamparados, Los 501
Desastre de Anual, El 207, 209
Descanso, El 298, 310
Desde el paisaje 204, 523
Desierto rojo 316
Después del diluvio 171, 172, 173, 181, 189, 492, 494, 507
Después del sueño 218, 491
Detective y la muerte, El 383, 509
Día de los enamorados, El 39
Día de mañana, El 488, 500
Día de muertos 51, 138, 165, 289, 488, 499
Día después de agosto, Un 500
Día es un día, Un 506
Día libre, Un 276
Día más, Un 202, 488
Día perdido, Un 38
Día que nací yo, El 221, 504
Día tras día 32, 40, 502
Diálogos de la Paz 66
Diario de invierno 225, 343, 352, 353, 387, 507, 519
Días de humo 225, 493
Días de justicia 465
Días de viejo color 201, 504
Días del pasado, Los 217, 491
Diego Corrientes 36
Diez mandamientos, Los 199
Diferente 34
Digan lo que digan 217, 490
Dinamiteros, Los 497
Diputada, La 486
¡Dispara! 508
Distrito quinto 39, 249
Ditirambo vela por nosotros 114, 206, 369, 372, 445, 508
Dolce inganni, I 510
Don Juan 502
Don Juan en los infiernos 219, 509
Don Juan mi querido fantasma 226, 502
Don Quijote sigue bien 266
Donde tú estés 124, 144, 153, 497, 500
¿Dónde vas, Alfonso XII? 31
¿Dónde vas, triste de ti? 31
Doña Purificación y el robot 321
Doña Rosita, la soltera 487
Dorado, El 222, 508
Double tour, A 447
Dragon Rapide 490
Duende y misterio del flamenco 34
Duerme, duerme, mi amor 225, 350, 351, 507
Dulces horas 508
Duración 133, 156, 199, 352
Eclipse, El 106, 316, 463
Económicamente débiles, Los 38
Edad de oro, La (*Age d'or, L'*) 335
Él 339
Elisa, vida mía 508
Elogio y nostalgia de Toledo 494
Embajadores en el infierno 31
Embrujo de Shangai, El 224
Emilia... parada y fonda 495
En busca del huevo perdido 486
En construcción 127, 189, 299, 341, 444
En el río 88, 409, 456, 489
En la hoguera 403
En secreto... amor 503
Encargo del cazador, El 193, 293, 500
Ensalada Baudelaire 255
Entrevías 263
Epílogo 220, 383, 509
Esa mujer 73, 217, 490
Esa pareja feliz 29, 40, 43, 44, 46, 502
Escándalo, El 507
Escondida, La 250
España insólita 486
España otra vez 76, 490
Españolas en París 211
Espartaco 87

Espérame en el cielo 226, 502
Espíritu de la colmena, El 212, 223, 350, 491, 494, 498, 504, 519
Espontáneo, El 13, 68, 91, 127, 129, 132, 135, 136, 152, 154, 186, 459, 462, 498
Esposa de día, amante de noche 486
Esposa y amante 495
Esta es la película 199
Estos son tus hermanos 256
Extramuros 225, 226, 403, 495, 505
Extranger-oh! de la calle Cruz del Sur, El 498
Extraño caso del Doctor Fausto, El 369, 373, *376*, *379*, 445, 497, 509
Extraño ser nunca visto, El 369, 445
Extraño viaje, El 202, 523
Eyes Wide Shut 247
Fanny Pelopaja 188, 246, 247, 487
Farmacia de guardia 226, 502
Farsantes, Los 73, 137, 143, 180, 217, 249, 252, 254, 256, 257, 397, 399, 478, 479, 490, 509
Fata Morgana 9, 13, 113, 115, 125, 158, 161, 166, 179, 182, 183, 186, 188, 189, 218, 233, 234, 237, 239, 241, 243, 246, 369, 370, 429, 432, 472, 473, 476, 479, 481, 487, 492, 497, 504, 508
Fausto 369, 376, 380, 445, 497, 509
Fedra 37
Felices Pascuas 43
Felices sesenta, Los 75, 176, 186, 421, 490, 492
Felicidades Tovarich 225
Feu follet, Le 447
Fiel infantería, La 31
Fievre monte a El Pao, La 335
Flamenco 51, 222, 508
Forja de un rebelde, La 217
Fortunata y Jacinta 217, 259, 495
Frankenstein 381
Fray Dólar 504
Fray Torero 504
Frente infinito, El 191
Fuego en la sangre 36
Fuenteovejuna 529
Fulgor y la sangre, El 486
Furtivos 258, 489
Gatopardo, El 106, 316, 462
Gaudí 496
Gente-Personas 486
Gigante 98
Ginebra en los infiernos 206
Giulieta de los espíritus (*Giulietta degli spiriti*) 338
Golfos, Los 13, 36, 40, 50, 51, 59, 87, 112, 113, 124, 127, 128, 129, 132, 135, 136, 137, 143, 145, 152, 156, 182, 199, 250, 252, 256, 268, 333, 334, 335, 337, 355, 359, 360, 361, 364, 397, 398, 415, 457, 458, 475, 478, 481, 482, 490, 491, 505, 508
Goya en Burdeos 508
Gramática parda 185, 497
Gran amor del conde Drácula, El 486
Gran Sol 486
Greco, El 494
Gritos a ritmo fuerte 503
Guerra de Dios, La 32
Guerra de los niños, La 486
Guerra de papá, La 226, 502
Guerre est finie, La 439
Habitación de alquiler 87, 321, 322, 456, 505
Habla mudita 211, 212
Hablamos esta noche 487
Hay que matar a B 212, 489
Helena y Fernanda 492
Herradura, La 487
Hijo de María, El 494
Hijos de Alvargonzález, Los 329
Hiroshima mon amour 51, 137
Historia de amor, Una 114, 187, 385, 435, 439, 487, 498
Historia de una chica sola / La cena 497, 498
Historia universal de la infamia, La 331
Historias de la radio 38, 81, 507
Historias de Madrid 38
Hold-up, instantánea de una corrupción 500
Hombre de la esquina rosada, El 331
Hombre de los caballos, El 252, 256
Hombre de los santos, El 403
Hombre del cráneo rasurado, El 243
Hombre llamado Flor de Otoño, Un 222, 504
Hombre oculto, El 207, 210
Hombre que supo amar, El 505
Hombres varados 330
Hora de los valientes, La 226, 502
Horas del día, Las 295
Horrible ser nunca visto, El 371, 508
Hortensia-Béance 499, 501
Humano, demasiado humano 292
Hurdes, Las / Tierra sin pan 112, 508
Ibiza 75
Iconockaut 503
Indulto, El 275
Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública 192, 341, 505
Iniciación en el amor, La (Dafnis y Cloe) 486
Inocentes, Los 111, 273
Inquilino, El 37, 46, 127
Insólito embarazo de los Martínez, El 486
Intruso 246, 487
Invierno en Mallorca, Un / Jurtzenka 76, 490, 498
Ironía del dinero, La 37, 38, 46
Jardín de las delicias, El 222, 508
Jeromín 31
Jimena 73, 252, 289, 291, 326, 347, 505
Jinetes del alba, Los 218, 226, 231
Jorobado de la Morgue, El 486
Jour comme un autre, Un 492
Joven casada, La 491
Joven Törless, El (*Jünge Törless, Der*) 449
Juan y Junior... en un mundo diferente 504
Juana la Loca 219, 245, 246, 487
Judas, El 32

Juego de la oca, El 77, 152, 476, 479, 509
Jueves, milagro, Los 46
Juguetes rotos 13, 74, 113, 114, 139, 148, 150, 156, 220, 509
Jules et Jim 158, 437
Justos, Los 273
Lado oscuro, El 383
Ladrón de bicicletas 97
Ladrones somos gente honrada, Los 38
Lágrima del diablo, La 88, 263
Laredo, costa de Esmeralda 498
Largas vacaciones del 36, Las 490
Largo invierno, El 490
Lawrence de Arabia 463
Lejos de los árboles 168, 180, 193, 194, 486, 492, 494, 495, 503
Leo 51, 489
Leona de Castilla, La 29, 31
Letra escarlata, La (*Scharlachrote Buchstabe, Der*) 211, 504
Leyenda del alcalde de Zalamea, La 259, 491
Leyenda del Santo Bebedor, La 176
Leyenda del tambor, La 498
Libertarias 205, 219, 487
Liberxina 90 78, 180, 181, 184, 287, 486, 492, 493, 500, 504
Libro de la memoria de las cosas, El 226, 403
Life Size 201
Ligeramente viudas 486
¿Lo sabe el ministro? (*Ho sap el ministre?*) 496
Loba y la paloma, La 369, 377, 382, 509
Lobby contra el cordero, El 500, 501
Locuras de Parchís, Las 486
Lola 449
Love feroz, El 493
Luces y sombras 490
Luci di varietà 252
Lucha por la vida, La 423, 425
Luna de verano 39
Luna se ha teñido de sangre, La / El sifón sangriento 487
Lute II. Mañana seré libre, El 487
Lute, camina o revienta, El 231, 288, 299, 487
Llanto por un bandido 72, 93, 113, 137, 252, 355, 362, 415, 459, 462, 464, 478, 508
Llegar a más 9, 13, 124, 137, 143, 147, 148, 403, 405, 459, 476, 494, 495, 510
M. el vampiro de Dusseldorf 39
MadreGilda 224, 225, 343, 352, 353, 387, 507, 519
Madrid 230, 501
Madriguera, La 72, 508, 523
Maestro de esgrima, El 221, 504
Malvado Carabel, El 46
Mamá cumple cien años 508
Manchas de sangre en un coche nuevo 502
Manicomio 46
Mano de madera, La 207
Mañana 52, 138, 161, 165, 188, 503
Mañana será otro día 76, 113, 114, 125, 182, 480, 490, 492, 498
Mar brava 495
Marathón 508
Marcelino, pan y vino 33, 35
Marianela 495
Maribel y la extraña familia 38
Mariona Rebull 507
Marnie, la ladrona 430
Más allá de Bilbao 504
Más allá del jardín 221, 504
Más bonita que ninguna 91
Me enveneno de azules 347, 507
Me hace falta un bigote 509
Medio siglo de un pincel 138
Mejor regalo, El 486
Mensaje, El 22, 46, 267, 451
Mercado prohibido 39
Metamorfosis 181, 494, 503, 523
Mi calle 37
Mi hijo no es lo que parece (Acelgas con champán y mucha música) 495
Mi nombre es sombra 219, 509
Mi primer pecado 509
Mi profesora particular 490
Mi querida señorita 211
Mi tío Jacinto 35, 37, 136
Mi último tango 34
Mies es mucha, La 32
Mina, viento de libertad 224, 493
Miniman y el superlobo (episodio de "Cuentos para una escapada") 509
Mirada del otro, La 487
Mirando hacia atrás con ira (*Look Back in Anger*) 137
Misión Blanca 32
Moby Dick 98
Molokay 32
Momento de la verdad, El (*Momento della verità, Il*) 106, 136, 159, 337
Monegros 488
Monos como Becky (*Mones com la Becky*) 231, 287, 500
Monja alférez, La 486
Morbo 369, 381, 509
More 492
Morirás en Chafarinas 504
Muchacha de las bragas de oro, La 218, 246, 487
Muchachas de azul, Las 39
Muere una mujer 490
Muerte al amanecer 496
Muerte de un ciclista 43, 311
Muerte y el leñador, La 46
Muñecas de trapo 498
Muriel 430
Murió hace quince años 31
Nazarín 316
Nenas del mini-mini, Las 500
Ni te cases ni te embarques 486

Niña de luto, La 13, 74, 75, 113, 134, 139, 156, 220, 325, 459, 462, 464, 479, 493, 509
Niña que se convirtió en rata, La (Serie: "Cuentos y leyendas") 348
Niño de Vallecas, El 465, 466, 493
Niño es nuestro, El 509
Niño nadie 489
Niños de Rusia, Los 490
No contéis con los dedos (*No compteu amb els dits*) 180, 273, 338, 449, 454, 489, 490, 505
No dispares contra mí 40, 52, 138, 161, 162, 492, 500, 502, 503
No es bueno que el hombre esté solo 242, 504
No profanar el sueño de los muertos 498
No somos de piedra 480, 500, 509
Nocturno 29 9, 13, 158, 160, 180, 273, 274, 338, 339, 341, 449, 454, 489, 491, 505
Noche de verano 50, 165, 185, 186, 278, 312, 325, 476, 498, 504, 506
Noche de vino tinto 9, 114, 125, 129, 156, 157, 161, 187, 432, 435, 492, 495, 499, 503, 507, 510
Noche oscura, La 508
Noche y el alba, La 31
Noches de Cabiria, Las 235
Nosferatu 288
Notas sobre la emigración (*Notes sur l'emigration*) 51, 52, 138, 193
Noveno, El 52, 73, 75, 138, 308, 309, 501
Novia ensangrentada, La 125, 245, 247, 487
Nuestra querida Elena 273
Nuevas amistades 87, 99, 124, 143, 445, 497
Nueve cartas a Berta 9, 13, 74, 89, 113, 114, 132-133, 139, 145, 147-148, 150, 152, 153, 155, 229, 303, 312, 313, 315, 419, 421, 425, 476, 479, 483, 488, 493, 499, 501, 510
Nuevo en esta plaza 283
Numax presenta... 500
Nunca es demasiado tarde 39
Nunca pasa nada / Una femme est passée 111, 130, 133, 134
Ocaña, retrato intermitente 496
Octavia 230, 303, 501
Octubre 452
Ocho y medio (*Otto e mezzo*) 150, 334, 511, 517
Oficios de Cándido, Los 119, 486
Ojos dejan huellas, Los 39, 46
Ojos vendados, Los 508
Olvidados, Los 316, 359
On the Bowery 179
Once y uno, Los 369, 508
Ópera prima 258
Orfeo filmando en el campo de batalla 500
Organillo, El 263
Orgullo 37
Oscuros sueños de agosto 73, 319, 328, 329, 480, 490, 494, 502, 505
Otra imagen, La 507
Padre nuestro 225, 343, 351, 353, 387, 423, 507, 519
Paisaje con figuras 225
Pajarico 508
Pajaritos, Los 486
Pájaro de la felicidad, El 217
Pájaros de Baden-Baden, Los 124, 143, 486, 491
Palabras de amor 507
Paraguas de Cherburgo, Los 462
Paraísos perdidos, Los 230, 501
Parchís entra en acción 486
París, bajos fondos (*Casque d'or*) 320
Parque del Oeste 310
Parranda 383, 509
Pascual Duarte 504
Pasión turca, La 218, 487
Pau y su hermano (*Pau i el seu germà*) 231
Pazos de Ulloa, Los 220, 383
Pecado de amor 34
Pecados de mamá, Los 486
Pecats del balneari, Els 507
Peces rojos, Los 39
Pena de muerte 45, 496, 498
Peppermint Frappé 432, 480, 495, 506, 508
Pequeño río Manzanares, El 142, 143
Perro andaluz, Un (*Chien andalou, Un*) 335, 443
Persona 430
Petenera, La 457
Pícaras, Las (La viuda de Valencia) 348
Pícaros, Los 46
Picpocket 186
Piel quemada, La 126, 128, 129, 184, 496
Pierna creciente, falda menguante 486
Pierrot le fou 158, 186, 432, 434, 437
Pim, pam, pum... ¡fuego! 504
Pintores del Prado, Los 348
Pisito, El 37, 40, 48, *49*, 51, 134, 256, 323
Piyayo, El 32, 37
Plácido 46, 102, 111, 311, 496
Planta 4ª 226, 502
Playa de Formentor 119, 500
Playa de los galgos, La 218, 491
Polizón del Ulises, El 486
Pont de Varsovia 192, 227, 228, 341, 505
¿Por qué te engaña tu marido? 155, 509
Portero, El 220, 509
Prima Angélica, La 222, 314, 508, 516, 519
Primer torero porno, El 507
Primera entrega, La 495
Princesa de Éboli, La 31
Proceso, El 263, 264
Próxima estación, La 502
Próximo otoño, El 9, 13, 137, 148, 271, 273, 276, 279, 281, 393, 396, 476, 490, 493, 494, 504, 506, 510
Psicosis 344, 429
Puente de la paz, El 38
Puente, El 509
Puertollano 138
Puñalada, La 498
Purificación 268, 269
Qué cosas tiene el amor 500

Que no fuimos a la guerra, Los / Cuando estalló la paz 266, 268, 269, 492
Que tocan el piano, Los 486
Queridísimos verdugos 212, 230, 501
¿Quién eres tú, Polly Magoo? 159
Quinto Regimiento, El 278
Ragazza con la valigia, La 69
Raimon 492
Rana verde, La 496
Rapto de T. T., El 506
Raza 31, 507
Rebelde sin causa 426
Recluta con niño 38
Regenta, La 129, 369, 377, 382, 509
Regla del juego, La (*Règle du jeu, La*) 417
Regreso, El 252, 256
Reina anónima, La 509
Reina santa, La 478
Reina Zanahoria 382, 509
Relato policíaco 39, 188
Remando al viento 219, 380, 383, 509
Reparación a domicilio 488
Respuesta, La 496
Retablo de Maese Pelos, El 510
Río abajo 258, 489
Rocabruno bate a Ditirambo 239, 369
Rocco y sus hermanos 106, 147, 479
Rocky Carambola 486
Roma, città aperta 316
Rostro al mar 31
Run, Blancanieves, run 206
Rusa, La 491
Ruta de los conquistadores, La 273
Ruta de los esclavos, La 494
Ruta de los narcóticos, La 489, 496
Sabina, La 489
Salomé 508
Salvajes en Puente San Gil, Las 507
Salvatore Giuliano 106, 462
Santos inocentes, Los 218, 258, 307, 348, 490, 491, 502
Script boy 89
Schizo 181, 489
Se necesita chico 476, 502
Se vende un tranvía 46
Secretas intenciones, Las 271, 273, 284, 493
Secreto de los hombres azules, El 323
Secreto inconfesable de un chico bien, El 498
Seducción del caos, La 230, 501
Segunda guerra de los niños, La 486
Seis mujeres para el asesino 432
Senso 415
Sensualidad 500
Señorito Ramírez, El 92, 456, 506
Separación matrimonial 495
Séptima página 39
Sevillanas 508
Sexo ataca, El 509
Sexperiencias 78, 181, 492, 503
Shadows 137, 179
Sharon, vestida de rojo 500
Si las piedras hablaran 501
Si te dicen que caí 218, 487
Si volvemos a vernos (Smashing Up) 201, 343, 348, 350, 480, 506, 507
Siempre es domingo 288, 291, 487
Sierra maldita 36
Siesta, La 147, 152, 153, 417, 498
Signo de Leo, El (*Signe du lion, Le*) 51
Simplemente Gibraltar 492
Sin amanecer 488
Sinfonía española 63
Slapstick 159
Sobornados, Los (*The Big Heat*) 71
Sobre Madrid 138, 498
Sol del membrillo, El 224, 494
Sólo para hombres 46
Soltera y madre en la vida 486
Soltero y padre en la vida 486
Sombras en una batalla 218, 491
Sonata de primavera 225
Sonatas 41, 44, 225, 415
Sopar, El 341, 505
Sor Angelina virgen 344, 345
Street with no Name, The 71
Stress es tres tres 72, 201
Strip-tease 500
Su nombre es Daphne 119, 500
Subjudice 496
Suéltate el pelo 221, 509
Sueño de una noche de verano, El 325
Suerte, La 252
Sufre, mamón 221, 509
Sur, El 223, 494
Surcos 29, 31, 36, 37, 56, 69, 251, 267
Tamaño natural 201
Tango (1998) 34, 222, 223, 508, 529
Tarde de domingo 52, 87, 89, 311, 314, 316, 456, 501
Tarde del domingo, La 51, 87, 138, 142, 356, 357, 508
Tarde de toros 35, 136
Tata mía 489
Taxi 508, 520
Techo de cristal, El 211
Techo para la paz, Un 506
Teresa de Jesús 31
Terra de canons (Tierra de cañones) 507
Tesis 225
Tesoro del capitán Tornado, El 487, 488
Tesoro, El 502
Tía Tula, La 9, 13, 73, 74, 113, 130, 131, 134, 135, 139, 145, 148, 152, 153, 225, 252, 312, 315, 319, 320, 324, 325, 327, 330, 345, 366, 398, 407, 408, 410, 423, 432, 462, 464, 479, 482, 483, 488, 491, 493, 505, 506
Tiempo abierto 75
Tiempo de amor 9, 13, 134, 139, 145, 156, 267, 268, 411, 413, 459, 462, 464, 479, 488, 491, 492
125, 130, 155, 218, 233, 246, 425, 445, 487

Tiempo de tormenta 221, 504
Tiempos de Chicago 492
Tiempos mejores 498
Tierra baldía, La 136
Tierra de Alvargonzález, La 329
Tierra de fuego 492
Tierra de todos 31
Tigre de Chamberí, El 38
Tinto con amor 480, 502
Tirarse al Monte 210
To er mundo e ¡demasiao! 509
To er mundo e ¡mejó! 509
To er mundo e güeno 220, 509
Tobi 502
Todos me llaman Gato 504
Tom Jones 462, 463
Topical Spanish 501
Torerillos 36, 52, 138, 308, 309, 310, 314, 501
Tormenta de verano 445, 497
Tormento 221, 504, 520
Toro, vida y muerte, El 490
Torrepartida 36
Trágala, perro (Sor Patrocinio, la monja de las llagas) 488
Tragaluz de lo infinito, El 454
Tramposos, Los 38
Trastienda, La 201, 498
Trece veces trece 369, 508
Tren de sombras 228, 299, 341, 505
Tres mujeres de hoy 500
Tres sombreros de copa 350
Trío de damas 272
Tristana 112, 201
Trotín Troteras 89, 502
Tulipán negro, El 362
Turno de oficio 226
Tusset Street 113, 173, 179, 182, 187, 244, 495, 497, 498
Último caballo, El 37, 46, 98, 168, 203, 306, 324
Último cuplé, El 33, 34
Último encuentro 139, 271, 273, 281, 283, *284*, 285, 480, 493, 506
Último sábado, El 13, 90, 114, 126, 127, 128, 129, 134, 145, 147, 184, 488
Umbracle 158, 161, 181, 190, 191, 211, 340, 341, 454, 489, 505
Un, dos, tres... al escondite inglés 201
Urtáin, el rey de la selva... o así 509
Usted puede ser un asesino 38
Valle de los Caídos, El 63, 323
Vampir-Cuadecuc 181, 191, 339, 454, 489, 505
Evangelio según San Mateo, El (*Vangelo secondo Matteo, Il***)** 499
Variaciones 1/100 486
Vaso de whisky, Un 37
Velázquez y lo velazqueño 265, 266, 268
Vendedora de ropa interior, La 500
Venganza de don Mendo, La 47
Venganza, La 43, 46, 311
Venus de fuego 500
Verano azul 226, 502
Verano en Manitoba, Un 445
Verdugo, El *45*, 46, 311, 410, 521
Vergüenza, La 430
Vez al año ser hippy no hace daño, Una 486
Viaje a ninguna parte, El 444, 502
Viaje de ida 170, 498, 514, 520
Viaje de novios 39, 90
Viajes escolares, Los 212
Vicario de Olot, El (*Vicari de Olot, L'***)** 496
Victoria, la razón y el arrebato (*Victòria, el seny y la rauxa***)** 507
Victoria, el frenesí del 17 (*Victòria, la disbauxa del* **17)** 507
Victoria, la gran aventura de un pueblo (*Victòria, la gran aventura d'un poble***)** 507
Vida alrededor, La 46
Vida de familia 137, 145, 146, 154, 156, 181, 496
Vida íntima de un seductor cínico 486
Vida perra 486
Vida por delante, La 37, 46, 47
Vida privada de Fulano de Tal, La 496
Vieja memoria, La 490
Vieja música, La 218, 491
Viejecito, El 86, 87, 456, 509
Violación, La 409, 466, 500
Violetera, La 34
Viridiana 41, 48, 50, 69, 89, 182, 265, 271, 273, 278, 290, 316, 324, 333, 335, 337, 361, 427, 478, 481, 505, 522
Visita que no tocó el timbre, La 119, 490
Víspera de nuestro tiempo, La 494
¡Vivan los novios! 123, 201
Vivir al sol 119, 500
Vida mancha, La 296
Voluntad, La 426
Volver a vivir 490
Volveré a nacer 486
Voz 486
Vuelta de El Coyote, La 491
Werther 217
Ya soy mujer 220, 509
Yo creo que... 199
Yo maté 496
Young Sánchez 9, 13, 124, 129, 132, 136, 137, 143, 148, 152, 180, 217, 254, 256, 361, 397, 399, 401, 462, 479, 486, 490, 502
Zampo y yo 504
Zancos, Los 508
Zero / Infinito 486