



Práctica fílmica y vanguardia artística en España  
The Avant-Garde Film in Spain  
1925-1981



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Práctica fílmica y vanguardia artística en España/1925-1981

*Coordinación y catálogo:* Eugeni Bonet y Manuel Palacio

Esta publicación ha sido editada como acompañamiento de la Muestra

*Práctica fílmica y vanguardia artística en España/Una antología.*

Organizada por la Universidad Complutense de Madrid.

Han contribuido a la realización de la Muestra:

Dirección General del Libro y Cinematografía del Ministerio de Cultura.

Dirección General de Asuntos Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores.

Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou.

*Han colaborado en la cesión de los films:*

Filmoteca Nacional de España

Radio Televisión Española

Dirección General del Libro y Cinematografía (Ministerio de Cultura)

Y los distintos autores

*Traducción:* Tony Partearroyo

*Diseño catálogo:* DOLAR, Roncal, 2. Madrid-2

© Eugeni Bonet y Manuel Palacio

© Ed. Univ. Complutense

ISBN: 84-7491-059-5

Depósito legal: M. 6.951-1983

Imprime: Hijos de E. Minuesa, S. L.

Ronda de Toledo, 24 - Madrid-5

Los organizadores expresan su agradecimiento a todas aquellas personas e instituciones que han posibilitado la realización de esta Muestra, y en particular a: Florentino Soria (Director de la Filmoteca Nacional de España), Fernando Labrada (Director Documentación RTVE); Juan Buñuel y Manuel Herga, por su ayuda en la coordinación de la Muestra; y por diversas colaboraciones: Lourdes Acevedo, Santiago Aguilar, Aurea Bernabé, Blanca Bernabé, Lola Besses, Gabriel Blanco, Isabel Fernández Peñuelas, Mariel Guiot, Ignacio Gutiérrez-Solana, Ceferino Moreno, Dominique Noguez, José Oliver, José María Prado, Lluís Rivera y Gonzalo Sáez de Buruaga.

	<i>Págs.</i>
Presentación de Antonio Bonet Correa . . . . .	9
<i>Introducción</i> . . . . .	10
Vanguardia histórica . . . . .	11
La cinematografía española y su contexto socio-cultural . . . . .	11
Antecedentes . . . . .	12
La <i>Gaceta Literaria</i> y el Cine Club Español . . . . .	13
Ernesto Giménez Caballero . . . . .	16
La intelectualidad española y el cine. Ramón Gómez de la Serna . . . . .	18
El cine de vanguardia durante la II República . . . . .	18
La postguerra . . . . .	22
José Val del Omar . . . . .	23
Los años sesenta . . . . .	27
Bosquejo de una nueva situación . . . . .	27
Cine de reforma narrativa . . . . .	27
Adolfo Arrieta . . . . .	28
Alvaro del Amo . . . . .	28
Antoni Padrós . . . . .	29
Otros autores . . . . .	30
Ricard Bofill/Taller de Arquitectura . . . . .	32
Pere Portabella/Joan Brossa . . . . .	34
Minimalismo y anticine (1) . . . . .	36
Minimalismo y anticine (2). La obra de Javier Aguirre . . . . .	37
Pintura y film: De Vargas/Sistiaga/Ruiz Balerdi . . . . .	38
Psicodeltas. Aparición de un cine lírico personal . . . . .	42
Música y cine (1). Los films de Carles Santos . . . . .	43
Música y cine (2). «Insular» . . . . .	44
Nuevos comportamientos artísticos . . . . .	44
Rossell/Miranda/Rabascall/Xifra . . . . .	45

	<i>Págs.</i>
Panorama reciente del cine experimental en España . . . . .	45
Iván Zulueta	
Pedro Almodóvar	
Lluís Rivera	
Eugeni Bonet	
Eugenia Balcells	
Juan Buñill	
Manuel Hueriga	
José Luis Guerín	
J. Sierra Fornells	
Carles Comas	
Jordi Artigas	
<i>Recapitulación</i> . . . . .	60
Documentación . . . . .	61
1) Cronología Vanguardia histórica	
2) Bio-filmografías	
Bibliografía . . . . .	69



*A mal ga ma*, de Iván Zulueta (1976)

Hace no muchos años, en 1974, se llegó a afirmar que «afortunadamente cada vez somos más los convencidos de que no existe (ni ha existido nunca) cine en España»<sup>1</sup> quien tal afirmaba y en tal fecha estaba en lo cierto, pese al optimismo de aquellos que, frente al llamado «cine comercial», ponían sus esfuerzos en «el otro cine español», el cual, sin prescindir de los medios de difusión de masas no alcanzaba el total apoyo oficial, ni se plegaba a los empresarios cuyas miras alicortas habían sumido en el mayor letargo al cine nacional<sup>2</sup>. El cuestionar la no existencia o existencia fantasmal del cine en España entonces era lógico ya que en aquellos años no se podía casi soñar con un cine de vanguardia o

experimental, marginal o subterráneo, distinto de la práctica al uso. Pero felizmente fue por los mismos años sesenta-setenta cuando no solamente se despertó la nostalgia de los años veinte-treinta —la época del Cine Club de la *Gaceta Literaria*, *Nuestro Cinema* y *Filmófono*— reeditándose viejos textos, sino que apareció una generación de jóvenes cineastas o artistas que manejaban la cámara con un sentido distinto al habitual, que pensaban que el lenguaje cinematográfico era una cuestión cultural, que el film constituía un espacio virtual para la utopía del espectáculo. A tenor de las nuevas corrientes de la pintura pop y del arte conceptual, de la poesía de vanguardia, la música concreta y la arquitectura última, estos nuevos creadores cinematográficos siguieron sus propios dictados, rodando de manera cursiva sus obras sin pensar en su inmediata explotación comercial, las salas abarrotadas de público. Al viejo sueño daliniano del film-antiartístico

se unía el de un «Arte otro» el de un cine realizado a contrapelo y fuera de todas las cortapisas existentes.

La Universidad Complutense, abierta siempre a la rosa de los vientos de la cultura nueva, ha querido con el ciclo *Práctica filmica y vanguardia artística* establecer un balance de un cine que en su especificidad muestra el vigor de la vida artística española actual. Primero en el Centro Beabourg en París y después en la Filmoteca Nacional, esta exhibición significará un acontecimiento dentro del panorama nacional, cruzado cada vez con mayor intensidad por corrientes distintas y nuevas. El Aula de Cine de la Universidad Complutense cumple así con su designio de estar siempre alerta y en el filo de las actividades que con mayor acuidad contribuyen a configurar el aire de nuestro tiempo.

<sup>1</sup> Carlos y Daniel Pérez Merinero, prólogo del libro *En pos del Cinema*, Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1974, pág. 7.

<sup>2</sup> José María García Escudero, *Vamos a hablar de cine*, Biblioteca Básica Salvar, Madrid, 1970, págs. 149-151.

## Introducción

*El tema de las vanguardias artísticas en España ha sido relativamente bien atendido en sus principales aspectos: plástica, literatura, música. En cambio, son contadas las referencias a realizaciones filmicas asimilables dentro de dicho concepto (salvo la obligada referencia a Buñuel/Dalí), y los estudios y ensayos sobre el cine español suelen rehuir el tema: de hecho, la misma idea de que en nuestro país haya existido, exista o pueda existir un cine de vanguardia o experimental es generalmente puesta en duda, o relegada al terreno de hipótesis y conjeturas, todo ello condicionado a una situación cultural seriamente marcada por los hechos históricos. Lo cierto, podríamos decir, es que tal vanguardia filmica no ha existido de un modo «organizado» ni ha conseguido una mínima estabilidad, sino que constantemente se ha manifestado en la discontinuidad o [y en el aislamiento de iniciativas personales que raramente han logrado una mínima trascendencia pública; una*

*vanguardia, si se quiere, en perpetuo estado de embrión, representa por una producción efectivamente escasa y dispersa, ciertamente subterránea o marginal (al menos, en su mayor parte), y de circulación esporádica y azarosa (si no nula).*

*Pero todo ello no impide que constatemos la existencia de varias obras singulares y de alto interés, injustamente olvidadas o relegadas a marginaciones diversas. Ello nos ha parecido motivo suficiente para tomarlas en bloque y proponer su revisión; en primer lugar, a través de la muestra antológica que acompaña esta publicación; en segundo lugar, a través de la perspectiva algo más amplia apuntada en el modesto propósito informativo de nuestro texto: memoria rápida de una serie de autores y obras, según la noción que hemos pretendido explicitar mediante la articulación entre práctica filmica y vanguardia artística.*

*Queremos, por último, expresar asimismo nuestro agrade-*

*cimiento a José Ignacio Fernández Bourgón y a Manuel Huerga, por su participación en la confección de las notas biofilmográficas y de la bibliografía, respectivamente; a Román Cubern y Joaquim Romaguera, por poner a nuestra disposición documentación e informaciones diversas; a la Biblioteca del Cinema Delmiro de Caralt (Barcelona), Filmoteca Nacional de España (Madrid), Filmoteca (Barcelona) y Archivo No-Do (Madrid), así como a los diversos autores que nos han permitido ver o volver a ver sus films, y nos han facilitado información y fotografías acerca de su obra.*

ENGENI BONET/MANUEL PALACIO  
Barcelona/Madrid, diciembre 1981-enero 1982.

## La cinematografía española y su contexto socio-cultural

El florecimiento de la cultura en España durante las primeras décadas del siglo es un hecho suficientemente estudiado. Dicho florecimiento es un fenómeno sólo comparable al producido durante el llamado Siglo de Oro (siglo XVI). En esta «Edad de Plata» de la cultura nacional sobre todo la literatura, pero también las artes plásticas, la arquitectura, el teatro, la filosofía... tuvieron momentos de desarrollo importante.

En el cinc, por el fundamento industrial que necesita para su crecimiento, es Barcelona la ciudad que monopoliza en una primera época prácticamente toda la producción nacional debido esencialmente a ser la capital catalana y su comarca una de las pocas zonas parcialmente industrializadas del país, además de tener una tradición cultural autónoma. Sólo a partir de 1916 comienzan a aparecer otros núcleos productores. En primer lugar Madrid y poco después Valencia.

La neutralidad española en la guerra europea y su consecuencia más inmediata, el mantenimiento sin deterioro de la industria nacional, no fue aprovechado por la cinematografía. No es que no se abrieran mercados europeos, sino que ni siquiera fue un período de consolidación de cara al mercado interior.

Poco antes de la llegada del sonoro en España se producían algo más de una veintena de películas anuales. En cualquier caso la calidad media del cine español continuaba estancada desde los orígenes. De tradición naturalista con predominio del subgénero, el cine español de la época (y por extensión el de toda su historia) poseía un congénito infradesarrollo. Pese a ello el espectador nacional constituía (y constituye)

industriales que se disputaban el mercado mundial.

A grandes rasgos puede decirse que el cine español de la época muda se caracterizaba por ser un cine con una endeble base industrial y con una escasísima protección estatal. En la actualidad su conservación es más que deficiente y su conocimiento es muy reducido.

Pero no debe resultarnos extraña la debilidad de la industria cinematográfica española si tenemos en cuenta las notables diferencias que a nivel económico existían entre España y el resto de los países europeos. Según Martínez Cuadrado<sup>1</sup>, los años que transcurren desde 1900 hasta 1930, España pasa de una economía pre-industrial a una economía semi-industrial, todavía muy lejos del resto de las sociedades occidentales que inician durante esos años el paso de una sociedad industrializada a una moderna sociedad de masas.

Desde una perspectiva de historia política, el período que tratamos es uno de los más convulsionados de la moderna historia de España. La pérdida de las últimas colonias, la consolidación de las ideas nacionalistas (principalmente en Cataluña, pero también en el País Vasco y Galicia), la aparición de unos importantes sindicatos obreros, la guerra de Marruecos, la dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República, la Guerra Civil... son algunos hechos que jalonan las primeras décadas del siglo.

El marco socio-económico que brevemente hemos esbozado en las líneas anteriores va a modificar, de cierta manera, los movimientos artísticos de vanguardia que llegan al país desde el exterior, fundamentalmente porque los vanguardistas españoles no se encuentran dentro de la misma trayectoria de cambios sociales y estéticos que sus compañeros europeos. El resultado es que la vanguardia española, independientemente de las influencias foráneas que recibiera, se mueve por fuerzas motrices fundamentalmente autóctonas.

La incidencia que los postulados vanguardistas reciben de la historia intelectual de la nación ofrecen como resultado que hasta mediados de los veinte no se detectan unas posturas que de un modo claro puedan entroncarse con los movimientos artísticos de vanguardia que coetáneamente se estaban produciendo en Europa (Dada, futurismo, etc.). Basta repasar las colecciones de las revistas Cervantes, Ultra, o la obra del mismo Juan Ramón Jiménez, como posibles

comprobar lo dicho.

La aparición de *Revista de Occidente* (1923) y de la *Gaceta Literaria* (1927), pero sobre todo la irrupción de una nueva promoción de artistas (Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Juan Larrea, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Salvador Dalí, Luis Buñuel y tantos otros) conocida como Generación del 27, son los hechos que configuran la fase de la vanguardia española en que se hace apología y reivindicación de los signos de la moderna sociedad de masas. En cierto sentido adoptan posturas bastante cercanas a las de los surrealistas en sus concepciones vitales y en sus actitudes provocativas y burlescas.

Pero existe otra característica en la vanguardia española que la diferencia de la internacional y es la dificultad que tiene para funcionar a base de grupos. Salvo en el caso de la poesía, casi nunca actuó de otra manera que no fuera por individualidades que trabajaban de modo aislado, y que en muchos casos se vieron obligados a emigrar para continuar su labor (el músico Manuel de Falla, los pintores Picasso, Juan Gris, Joan Miró, Dalí, los escultores Victorio Macho y Pablo Gargallo y por supuesto el cineasta Luis Buñuel). La explicación parcial hay que buscarla de nuevo en la atipicidad de nuestra vanguardia (con respecto a la europea) debido al distinto papel que ésta cumple. Ya que, por las razones mencionadas anteriormente, la vanguardia española quemó etapas y no cumplió la labor de reestructuración y reorganización interna de la producción cultural como se hizo en los otros países europeos.

El caso resulta más evidente cuando se habla de la vanguardia cinematográfica. Al necesitar el cine una estructura industrial, la diferencia de la vanguardia española se acrecienta con respecto a la internacional; y ello por dos razones: ni la vanguardia española puede funcionar como transgresión, como alternativa a la industria cinematográfica, por el simple motivo de su infradesarrollo desde todos los puntos de vista; ni puede tampoco funcionar como laboratorio de experimentación formal para posteriormente reciclarse en la misma industria, y ello porque la industria española no tenía necesidad de tal laboratorio.

Pero al infradesarrollo de nuestra industria cinematográfica debe sumársele igualmente la absoluta inexistencia de una burguesía ilustrada que financie la producción cultural o que, cuando menos, consuma



un producto de vanguardia.

Por todo ello la vanguardia cinematográfica española no existe como tal organización, produciéndose únicamente una serie de fenómenos desordenados que no le dan unidad. Los vanguardistas cinematográficos españoles ni siquiera pueden dar el salto de sus compañeros de otras disciplinas de unir en cierto modo la tradición cultural española con los movimientos internacionales, quedándose de esta manera en un mimetismo internacional, interesante para la historia cultural de España, pero mimetismo al fin y al cabo. El dato más significativo es el de Buñuel, que tiene que abandonar el país para realizar su subversión fílmica. Ni en la industria española ni en España podría haber dirigido sus dos primeras obras.

## Antecedentes

A la hora de abordar el recorrido histórico del cine de vanguardia español hay que hacer alguna precisión. La primera es que si tuviéramos en cuenta únicamente los datos de producción de films con una concepción actual o moderna de lo que es vanguardia cinematográfica, bastarían unos folios para agotar el tema. El caso de la vanguardia histórica o de los amateurs catalanes es muy revelador en este sentido.

En cualquier caso sí existe un cine de «avanzada» que merece comentarse. El principal punto de partida para todo este período lo constituye el librito (40 páginas de texto) de Francisco Aranda *Cinema de vanguardia en España*, publicado en Lisboa en 1953 y que es, con todas sus deficiencias, el único ensayo que aborda el tema monográficamente, lo que ya resulta bastante significativo.

Los primeros films que aparecen calificados como de vanguardia o «avanzada» en las historias del cine español fueron realizados dentro de la segunda mitad de los años veinte. Con respecto a otros países europeos, pues las primeras manifestaciones de un supuesto cine de vanguardia aparecen va de un modo tardío, por lo cual es lógico pensar también que recibieran fácilmente ciertas influencias estéticas que podríamos detectar en las huellas de elementos

futuristas, expresionistas e impresionistas que resulta posible reconocer en estas primeras obras que vamos a comentar.

*Madrid en el año 2000* fue realizado en 1925 por un prolífico y ecléctico profesional, Manuel Noriega, y debió ser considerado como un film de vanguardia simplemente por el uso de trucajes y sobreimpresiones a fin de conseguir la pintoresca visión de un Madrid futurista, convertido en puerto de mar que visitan grandes trasatlánticos.

Sabino Antonio Micón, periodista y también realizador cinematográfico, realizó en 1927 su *Historia de un duro* en el que la simple anécdota de una moneda que va pasando de mano en mano servía a un ensayo construido exclusivamente a partir de planos de pies, manos, torsos y objetos. En los rótulos del film, Micón definía su propuesta en la pretensión de demostrar que pies y manos podían contener una expresividad y una fisonomía... «En su mudo lenguaje os han relatado unos trozos sencillos de la vida cotidiana, con más fidelidad que los mismos rostros, ya que sólo en ellos reside la falsía del gesto». Estas ideas habían sido ya anticipadas por los futuristas italianos (Marinetti, Corra y otros) desde 1915 y aparecen también reflejadas de algún modo en films como *Amor pedestre* (Marcel Fabre, 1914) o en una producción de la UFA titulada *Un drama de manos*. Por otro lado, Román Gubern<sup>2</sup> ha sugerido también otra comparación con el film *Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines* (1926), dirigido por Berthold Viertel y con guión de Béla Balázs, que —como su título indica— narra «las aventuras de un billete de diez marcos».

En cualquier caso, el tema del film de Micón responde en general a la idea del «drama de objetos» característicos de las vanguardias estéticas de su tiempo, y al cual volvería muchos años después en el que fue su último film: *Historia de una botella* (1949).

Nemesio M. Sobrevila, un arquitecto vasco, inició su azarosa actividad cinematográfica con la producción y realización de dos films: *!/: sexto sentido* (1926) y *Lo más español, o Al Hollywood madrileño* (1927-28), cuyas inquietudes renovadoras fueron premiadas con el absoluto rechazo de los distribuidores, de modo que ninguno de los dos fue estrenado.

*El sexto sentido* es el único film de los comentados en esta sección del cual se conserva copia en la Filmoteca Nacional, y, por tanto, el único del que

podemos hablar con conocimiento directo. No se trata, hablando con propiedad, de un film de vanguardia, pero sí de una obra bastante insólita dentro del panorama de la cinematografía española de aquella época. Sobrevila se sirve de una trama folletinesca con ribetes irónicos y presenta una particular transcripción de la poética vanguardista a través del personaje un tanto grotesco del profesor Kamus. En efecto, el sexto sentido es el cinematográfico, ojo-extrahumano, instrumento de conocimiento de la verdad liberado de deformaciones literarias. Estas ideas reflejan un contenido similar en algunos puntos a las pronunciadas contemporáneamente por autores como Epstein, Vertov, pero en Sobrevila se trata solamente de referencias intelectuales o quizá de intuiciones simultáneamente puestas en duda. En todo caso, si la fama de *El sexto sentido* como obra vanguardista se basa muy específicamente en el tercero de los cuatro rollos del film, ni los ejercicios introducidos en el film ni las ideas satirizadas en el personaje de Kamus, admiten comparación con la concepción hoy vigente de una legítima vanguardia, si bien se apuntan varios de sus principales modelos estilísticos: la sinfonía visual abstracta, el documental lírico impresionista, el cine-ojo o el voyeurismo.

De *Lo más español, o Al Hollywood madrileño* se tiene noticia como de un film muy ambicioso en su momento, en el que Sobrevila trabajó muy laboriosamente y que, sin duda, seguía la línea trazada en el film anterior en su aspecto satírico y de referencias al mismo cine. Tratábase en este caso de un film en «sketches», parodiando los distintos estilos y géneros en boga, pasando del futurismo a la española.

No cesó Sobrevila en la actividad cinematográfica, pero no logró terminar ningún otro film, convirtiéndose así en uno de los grandes «malditos» de la historia del cine español. En 1939, por último, se exilió a Francia, y nada más se ha sabido de él.



### La «Gaceta Literaria» y el Cine Club Español

Como hemos dicho, la producción de films de «vanguardia» en España se produjo con retraso respecto al resto de la vanguardia europea. Sin embargo, hay que tener en cuenta algunos antecedentes importantes. El primero es la actitud de la prensa y de la crítica especializada y fundamentalmente la de la *Gaceta Literaria*.

La *Gaceta Literaria* (1927-1932) funciona, como es sabido, como principal punto de referencia de toda la vanguardia española y prácticamente —con la

aportación de *Revista de Occidente*— como órgano portavoz de ésta. Fundada por Giménez Caballero y Guillermo de Torre, el primer número apareció el 1 de enero de 1927, prolongándose su vida, con una periodicidad quincenal, hasta 1932.

Directamente relacionado con la concepción que la vanguardia europea tenía sobre el cine, la *Gaceta* incluía ya en el otoño del 27 indicaciones sobre la importancia que daba al nuevo medio. En el número 24 de 15-XII-27 Giménez Caballero hace una famosa presentación de Buñuel encargándole una sección de cine fija. En el número 43 de 1-IX-28, la *Gaceta* se dedica monográficamente al cine. Estos

jalones del interés de la *Gaceta* no constituyen más que pequeñas pruebas del fenómeno del acercamiento de los vanguardistas al nuevo arte y a sus potenciales posibilidades.

Las páginas de cine de la *Gaceta*, dirigidas primero por Buñuel y luego por Juan Piqueras, se han convertido en punto de referencia obligado para el estudio de la vanguardia cinematográfica en España. Su labor se centró, bien es verdad, no tanto en apoyar el nacimiento de una producción propia (lo que significaba que no diera referencia detallada de los films de Buñuel o de Giménez Caballero) sino más bien en la inclusión de artículos de



planteamientos teóricos sobre la esencia del cine. Igualmente existieron reflexiones sobre temas cinematográficos más concretos, como por ejemplo, los de Piqueras o el mismo Buñuel, u otras más curiosas como la reproducción de la conferencia en el Cine-Club del doctor Gregorio Marañón sobre «Vanguardia y Biología».

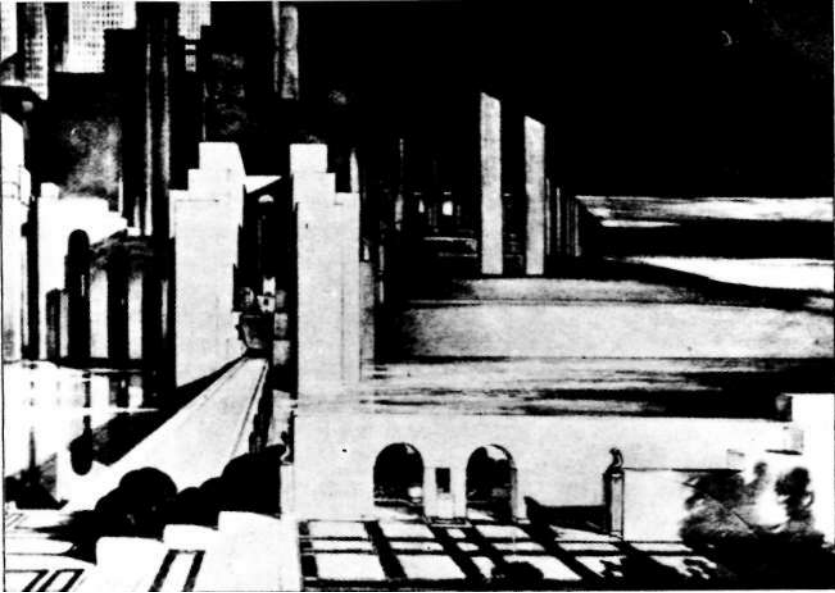
Una lista no exhaustiva de sus colaboradores cinematográficos recogería: Luis Buñuel y Juan Piqueras (en primer lugar), Jean Epstein, Eduardo G. Maroto, Marcel L'Herbier, Salvador Dalí, Francisco Avala, César M. Arconada, León Moussinac, E. Giménez Caballero, Vicente Huidobro, Carlos

Fernández Cuenca, Guillermo de Torre, Ramiro Ledesma Ramos, Ramón Gómez de la Serna, Rosa Chacel, Julio Álvarez del Vayo, Luis Gómez Mesa (encargado de la sección después de Piqueras), Pío Baroja, Eugéne Deslaw, Eugenio Montes, Rafael Alberti, etc.

La *Gaceta* fue en cierto modo origen de un grupo de revistas cinematográficas especializadas que aparecieron en los años treinta y que, con diversas matizaciones, puede decirse que se caracterizaban por su planteamiento profesional, para los niveles en que se movía la crítica en España; entre ellas destacan: *Nuestro Cinema*, *Popular Film* y *Cinegramas*.

Veamos ahora el funcionamiento de otro eslabón fundamental en la estructuración española de la vanguardia histórica. Nos referimos al nacimiento y labor desarrollada por el Cine-Club Español.

En el clima de avanzada cultural que se respiraba en la Residencia de Estudiantes, Buñuel había creado y dirigido una especie de Cine-Club durante los años 1920-23, que en cierto sentido resulta el precedente obligado del F. español y que también puede ser considerado como el primer Cine-Club del país. Buñuel continuó la programación de películas en la Residencia los años posteriores. Precisamente el éxito que suscitó la proyección de *La pasión de Juana de*



*Al Hollywood madrileño*, de Nemesio Sobrevila (1927)

Arco, de Dreyer, animó a Giménez Caballero a aceptar las ideas de Luis Buñuel sobre la creación de un Cine-Club, como una actividad de la *Gaceta Literaria*.

La convocatoria pública de la apertura del Cine-Club Español se realizó en la *Gaceta* número 43, de 1 de octubre de 1928, y en ella puede leerse lo siguiente: «La *Gaceta Literaria*, en su tarea de encauzar corrientes del mundo nuevo en nuestro país, va a realizar —entre otras iniciativas semejantes— esa que apuntó ya de antemano: instauración de un Cine-Club en Madrid para minorías, para cineastas».

Por las salas del Cine-Club circularon en lista tampoco exhaustiva: Giménez Caballero, Gómez de la Serna, Pío Baroja, García Lorca, Benjamín Jarnés, Rafael Alberti, Alvarez del Vayo, el Dr. Marañón, Ricardo Urgoiti, Fernando Mantilla, además de Germaine Dulac y, por supuesto, Buñuel, que pese a residir en París dirigía la programación y realizaba frecuentes viajes a España.

Algunas de estas conferencias resultaron controvertidas como la ya famosa presentación de Gómez de la Serna para *El cantante de jazz* en que apareció pintado de betún negro.

Pese a que a lo largo de sus tres años de funcionamiento el Cine-Club varió algo su programación, puede decirse que se mantuvo fiel a los tres grupos iniciales: cine de vanguardia,

documentales y repertorio. En sus pantallas pudo verse: *Un chien andalou* (que fue estreno en España); *Entr'acte* de Clair; *La chute de la maison Usher*, de Epstein; *La coquille et le clergyman*, de Dulac; y otros films de Eisenstein, Pudovkin, Flaherty, Stroheim, Keaton, Chaplin, Langdon, etc.

Está por valorar en su justo término, la aportación del Cine-Club al fenómeno de la vanguardia cinematográfica española. Lo que no parece que se pueda dudar es que fue importante su contribución. Y lo fue en varios sentidos: en primer lugar como único local de proyección de lo mejor de la producción mundial, permitiendo de esta manera la puesta al día informativa; en segundo lugar, y aún más importante, cumplió una labor de acercamiento de la vanguardia en general (literaria fundamentalmente) al fenómeno del cine y a sus inmensas posibilidades de lenguaje innovador.

En cierto sentido el Cine-Club Español funcionó como lugar de encuentros, siendo sus proyecciones y las conferencias que con ellas se pronunciaban una reunión de casi todos los vanguardistas. Pero este acercamiento no dejó de ser, en cierta manera, frustrante ante las minúsculas posibilidades que ofrecía la cinematografía española.

Las mencionadas aportaciones a la cultura nacional pueden llevar a afirmar las palabras del anónimo redactor de la «Historia del Cine-Club» en la *Gaceta*:

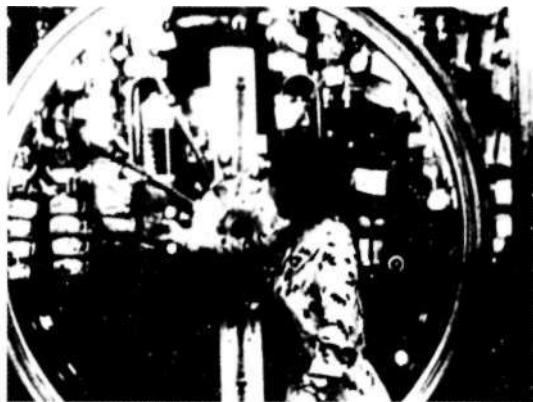
(el Cine-Club fue) «la primera escuela cinematográfica española». El seminario o laboratorio donde se han revelado la generación posible y actual de la cinematografía española»<sup>3</sup>. Sin embargo, es un poco más arriesgado encontrar en el Cine-Club causa directa de la producción de la «vanguardia» española coetánea o posterior a su aparición.

Desde otro punto de vista el Cine-Club cumplió una inapreciable labor como precedente inmediato de todo un movimiento de Cine-Clubs, que iniciándose por el Mirador de Barcelona se consolidó en los años de la República. El movimiento cineclubístico durante ésta, desarrollado ya en un contexto de abiertos enfrentamientos sociales, tuvo por lo general, un contenido político-ideológico muy alejado de una vanguardia que, por lo demás, había muerto.

### Ernesto Giménez Caballero

La trayectoria personal de Ernesto Giménez Caballero es sin ningún tipo de duda modélica y clarificadora en cuanto a las líneas de fuerza que conflúan en la vanguardia española. Ya le hemos mencionado como fundador de la *Gaceta Literaria* o del Cine-Club; participó en los Congresos Internacionales de La Sarraz (1929) y Bruselas (1930) y en general puede decirse que no es ajeno a cualquier actividad vanguardista que se produjera en estos años. A partir de aproximadamente 1930, las simpatías de Giménez Caballero por el fascismo son cada vez más notorias. Con el mismo fervor que abrazó la causa vanguardista, adoptó la causa fascista tanto en la República como en el mismo franquismo.

Además de una abundante obra literaria, Giménez Caballero se sintió siempre muy interesado por el cine, abordando la realización en diversas ocasiones.





Sus películas de vanguardia adolecen de las mismas carencias que ya hemos comentado anteriormente en el resto de la producción de la época.

Su primera película es *Esencia de verbena* (1930). Estrenada en el Cine-Club el 29-XI-30, fue presentada por Ramón Gómez de la Serna. Proyectada igualmente en el Congreso Internacional de cine independiente de Bruselas, recibió críticas muy elogiosas como recoge Juan Piqueras en su información sobre el Congreso (La *Gaceta*, número 97 de 1-1-31). Asimismo fue proyectada en el Estudio de las Ursulinas en París.

Fue rodada en la verbena de la Virgen del Carmen el 16 de julio de 1930 y pretende ser un documental sobre Madrid y sobre la verbena como modo de

reflejar el carácter y las costumbres típicas del madrileñismo. Los distintos asuntos están unidos por imágenes fotográficas y pinturas de Goya, Picasso, Maruja Mallo y Picabia. Utiliza un montaje que potencia las asociaciones de ideas visuales. Con una gran factura técnica y una construcción basada en planos cortos, *Esencia de Verbena* es un buen documental.

Entre los actores destacó la labor de un Gómez de la Serna que, con pipa y todo, hace de muñeco de pim-pam-pum girando convulsivamente la cabeza para posteriormente devolver las pelotas que le arrojaban.

La otra producción de vanguardia realizada por Giménez Caballero es *Noticiero del Cine-Club* (1930),

cortometraje mudo que según parece pretendía inaugurar una serie de actualidades que en cualquier caso no se llevó a cabo. Este film es mucho menos conocido que *Esencia de verbena*. Igualmente concebido como documental y también dando importancia al trabajo de montaje como forma de expresión más directa, el film es un reportaje del Madrid intelectual de la época alternando con imágenes de la calle. En él aparecen, entre otros, Ramón Gómez de la Serna, Juan Piqueras, José Bergantín, Dalí y Gala, Benjamín Jamés, Rafael Alberti, Edgar Neville, etc.

Lo primero que llama la atención de los films de Giménez Caballero es su fecha tardía. Unos seis meses antes, 11-III-30, en la encuesta que la *Gaceta* viene realizando sobre la vanguardia, Giménez Caballero,

anunciando ya los primeros pasos de su transformación política, decía: «(la vanguardia) en el mundo literario, del arte y de las letras ha existido. Ya no existe».

La obra de Giménez Caballero, y esto es muy importante indicarlo, es la única de todo el cine de la vanguardia histórica española que no nace tanto de un heroísmo individual como de un contexto favorable para la producción de este cine en el que encontramos desde la unión con los presupuestos de la vanguardia artístico/literaria por la vía de la *Gaceta*, hasta una cierta preocupación teórica por la esencia del cine o, desde un conocimiento bastante aceptable de la producción mundial (debido a la excelente programación del Cine-Club) hasta unas enormes posibilidades de proyección internacional (ahí están los ejemplos de los Congresos de Bruselas y La Sarraz).

Pero, pese a este contexto favorable, la continuidad en la producción de films de vanguardia se hace inviable por dos razones: la primera porque cuando empiezan a darse las condiciones para un cine de vanguardia en España, en Europa está a punto de desaparecer, engullida por los movimientos político-sociales de los treinta —poco después de estas películas la situación social de la España republicana no iba a ser muy distinta de la europea—; y en segundo lugar, porque la persona indicada para iniciar la tarea de creación de un movimiento de cine de vanguardia español está a su vez comenzando sus actividades políticas cercanas a los movimientos impulsores de un «orden nuevo» para España, que le alejaron definitivamente de veleidades vanguardistas.

Aunque en este punto es obligada una aclaración. Hemos dejado conscientemente al margen la influencia que, tanto desde el exterior como en sus frecuentes viajes a España, ejercieron la obra y la personalidad de Luis Buñuel en la vanguardia española. El aragonés hubiese sido, sin lugar a dudas, el centro idóneo de cualquier iniciativa. Más adelante hablaremos de su incidencia en el cine republicano.

## La intelectualidad española y el cine. Ramón Gómez de la Serna

Durante el período de la vanguardia histórica española se produjo un importante acercamiento de los literatos, principalmente de la generación del 27, al hecho cinematográfico. Hemos visto la participación de la intelectualidad en las presentaciones del Cine-Club Español. Asimismo muchos se preocuparon del tema cinematográfico en sus novelas y poemas: Federico García Lorca, Rafael Alberti, César M. Arconada, Francisco Ayala, Andrés Carranque de Ríos, Ramón Gómez de la Serna, Luis Cernuda, etc. El acercamiento tuvo resultados abundantes como puede verse.

Pero también se produjo otro tipo de aproximación. Nos referimos a la realización de guiones o películas por parte de profesionales de otras disciplinas. Salvador Dalí escribió guiones con posterioridad a su trabajo con Buñuel, el más famoso de los cuales es *Babaovo* (publicado en francés en 1932). Ramón Gómez de la Serna tuvo una prolífica actividad de la que luego hablaremos. Carranque de Ríos escribió *Abril* en 1931. Algunos autores como Edgar Neville o Enrique Jardiel Poncela abordaron la realización cinematográfica a su vuelta de Hollywood.

Sin embargo, quizá lo más interesante sea el guión escrito por Federico García Lorca, después de su viaje a Nueva York, con el título de *Viaje a la Luna*. Escrito en un día y medio, el poeta se lo entregó al pintor y cineasta vanguardista Emilio Amero con el fin de que estudiase lo que podía hacerse con él. El mismo Amero abordó un intento de realización a la muerte de García Lorca como postrero homenaje. El guión, hasta fecha bien reciente, sólo era disponible en su versión inglesa, publicada y anotada por Bernice G. Duncan en 1964. En 1980 apareció la versión española en una edición numerada del mismo a cargo de Marie Laffranque.

En *Viaje a la Luna*, y sin entrar en las influencias que Lorca pudo seguir del *Perro andaluz* (por el que él mismo se confesaba influenciado), a la hora de la utilización de unas determinadas metáforas visuales, se trata de una serie de imágenes oníricas, surrealistas, que mezclan el dibujo («Muerte de Santa Rodegunda») con la fotografía o la letra. Lorca no olvida su trabajo de poeta en la imagen, pero

tampoco prescinde de los recursos específicamente cinematográficos. En sus setenta y una secuencias (setenta y ocho en la versión de Duncan) encontramos dobles y hasta triples exposiciones, fundidos, travellings, aceleraciones, cambios de positivo a negativo, variaciones diversas del ritmo y del tiempo, etcétera.

Pero es Ramón Gómez de la Serna el más constante de los vanguardistas en sus preocupaciones cinematográficas.

Polifacético en el terreno cinematográfico como en tantos otros, Gómez de la Serna —que ya ha sido mencionado por su participación en *Esencia de verbena*— publicó en 1923 su novela *Cinelandia* en la que abordaba el mundo del cine con el tono amargo y cariñoso al mismo tiempo, que le inspiraba la *Fábrica de sueños*. A pesar de seguir desarrollando sus importantes actividades literarias (y otras paralelas, como ser creador e impulsor de la famosa tertulia del Café Pombo), escribió también dos guiones para Buñuel, antes de la colaboración de éste con Dalí, que nunca llegaron a realizarse: *Caprichos* y *El mundo por diez céntimos*, sobre la edición de un diario. Una recopilación de sus guiones ya se publicó en la *Revue du Cinéma* en abril de 1930.

Participó además en la elaboración de un cortometraje de 3 minutos y medio, y cuya paternidad es discutible —algunos autores se lo atribuyen a él mismo— y cuyo título no resulta menos controvertido; *La mano* o *El orador* son los dos nombres propuestos, la obra está formada por una breve secuencia, rodada en plano único y en el cual Gómez de la Serna diserta con su peculiar humor sobre las características del buen orador y la utilidad que tiene la mano en su discurso; lo cual nos hace pensar que ambos títulos sean posibles y correspondan a un mismo film. Gómez de la Serna se exilió a Argentina en los años treinta, donde murió.

## El cine de vanguardia durante la Segunda República

La situación de enfrentamiento social que se vive en Europa en los años treinta coincide con el asentamiento absoluto del cine sonoro y lo que esto

trae consigo: el aplastamiento de todo cine que no estuviera directamente relacionado con el modelo narrativo dominante. La hegemónica industrial cinematográfica americana absorbió toda la mano de obra que proveniente de Europa llegaba a Hollywood en esos años.

No cabe duda de que el discurso sobre los años treinta es de una enorme complejidad, imposible de abordar en tan breves líneas, pero es indudable que hechos como los mencionados son muy importantes a la hora de valorar el relevo que Estados Unidos recoge de Europa en lo relativo a la continuidad de la vanguardia.

Con respecto a la cinematografía española en el período republicano es necesario hacer unas precisiones importantes. La llegada del sonoro a España se produjo en un momento de relativo auge de la producción nacional. Pese a ello el desmembramiento de nuestro cine fue total. Son los años en que el cine español (es decir, hablado en español) se realizaba en el extranjero. En los estudios de Joinville (París) y en Hollywood (en el período 1930-32) se rodaron más de cien films. En una gran parte de los mismos no participaban técnicos o directores españoles. Pero también son los años del primer intento de la burguesía conservadora de plantearse el fenómeno del cinematógrafo como lugar de potenciales negocios comerciales en la explotación del mercado sudamericano y no es otro el sentido del I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía celebrado en Madrid en octubre de 1931.

Aunque de textura modesta el cine español republicano adquirió poco a poco un paulatino crecimiento. El cual llegó a su grado mayor en los años 1935-36, una de las épocas más florecientes de la cinematografía nacional, como señala Gubern<sup>4</sup>. La causa de tal desarrollo hay que encontrarla en la creación, por primera vez en la historia española, de un capital específicamente cinematográfico, que se planteaba el trabajo de un modo realmente profesional, no invirtiendo en la industria cinematográfica como modo de conseguir unos beneficios coyunturales probablemente de un modo más rápido (cuyo resultado es lógicamente la inestabilidad de la industria), sino como lugar específico de inversión de capitales (lo que da a la industria, fundamentalmente, racionalidad). Nos

referimos a las experiencias de la productora valenciana Cifesa y la madrileña Filmófono. Con las perspectivas de expansión que tenía el cine nacional en esa época es difícil prever cuál hubiera sido su evolución posterior si no se hubiera producido la guerra civil.

Al igual que en el resto de Europa, en España se produjo un reflujó de la ya de por sí pequeña ola de cine de vanguardia. Sí hubo, en cambio, experimentos dentro de la industria, así como influencia de tendencias vanguardistas en el cine amateur; y, sobre todo, se dio una presencia más directa de Luis Buñuel, que realizó su primera película en España.

Sería vano intentar analizar en profundidad, en estas páginas, la importante obra de Buñuel pues, como es sabido, es uno de los autores sobre los que más se ha escrito y polemizado. Basten, pues, unos breves apuntes para centrar su trabajo.

La influencia de Buñuel en la cinematografía española siempre ha sido notable. Pero, si bien en el período anterior Buñuel había fijado su residencia en París, siendo su influencia más indirecta (pese a tener una función de «guía»), en el período republicano el director aragonés trabaja asiduamente en España y son varias las películas en las que colabora de un modo u otro.

En 1932 realiza *Las Hurdes*, también conocida como *Tierra sin pan*, su primera película española. Más tarde, entre 1934 y 1936 trabaja como director de producción para Filmófono. En este puesto Buñuel se preocupa por conseguir productos que conecten con el gran público, utilizando una estructura narrativa tradicional. Por último se puede hablar incluso de su trabajo como agregado cultural en la Embajada de España en Francia, ya durante la guerra, lo que supuso que fuese llamado en 1937 para coordinar la realización del mediodocumental *España 1936* (1937).

*Las Hurdes* nace de la fuerte impresión que produce en Buñuel esa comarca extremeña, por esos años una de las más retrasadas de Europa. Buñuel, con un equipo reducidísimo (Ramón Acín, «azaroso» productor del film, el fotógrafo Eli Lotar y el poeta Pierre Unik, corrector del comentario), y sin apenas medios económicos rodó durante un mes en esta región olvidada. El comentario del film nos habla de un pueblo que no sabe canciones, que no conoce el

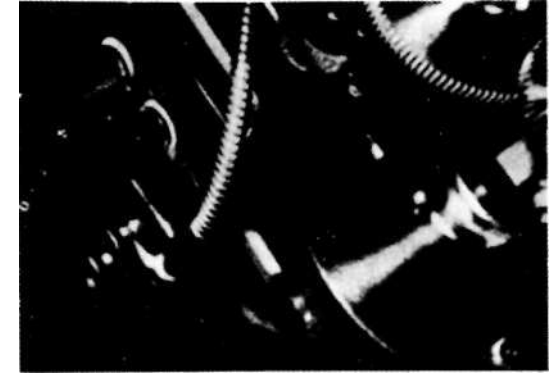
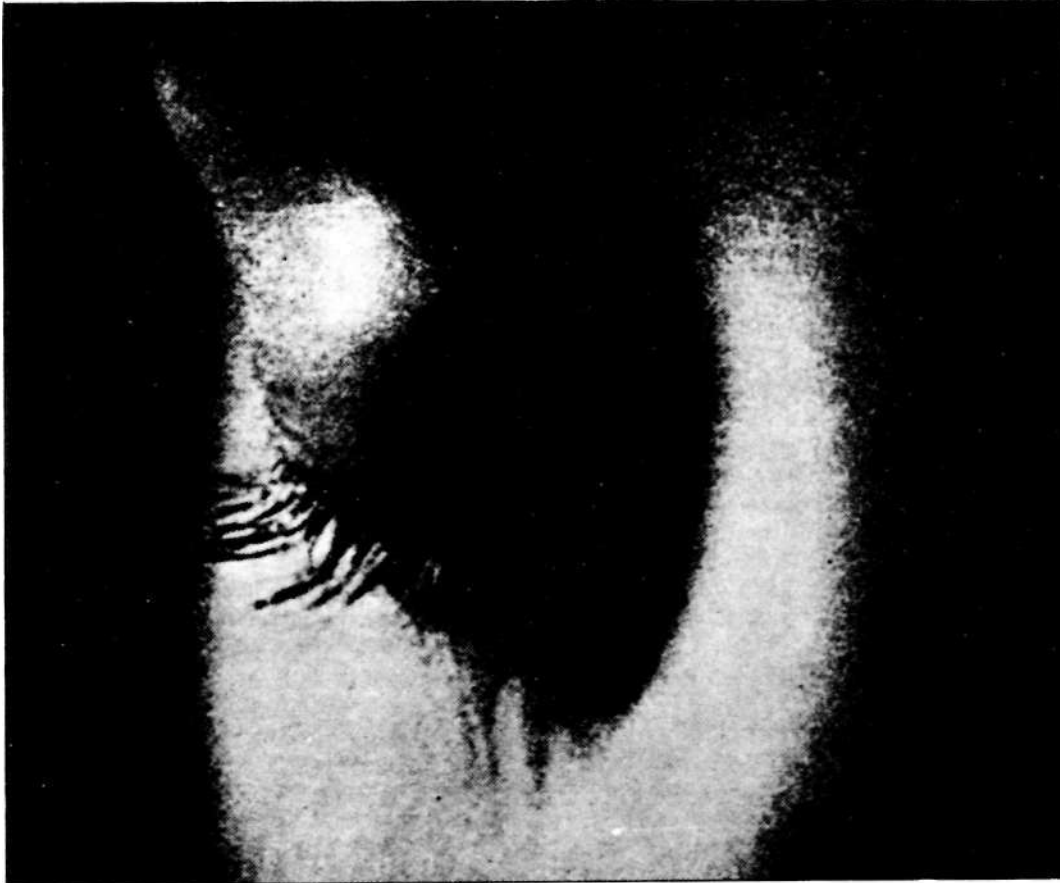
pan, pero sin embargo debe respetar los mismos códigos morales de otros territorios (un niño harapiento y famélico, sin zapatos, escribe en la pizarra de la escuela «respetad los bienes ajenos»). *Las Hurdes* inaugura un nuevo tipo de documental mezclando lo social y lo etnográfico («ensayo de geografía humana» se lee al comienzo de la película), la sobriedad y el rigor necesarios a la denuncia con la poesía en imágenes de un mundo sorprendente que entronca con el surrealismo.

*Las Hurdes*, tras un único pase en Madrid, fue prohibida por la República y tuvo que ser sonorizada en Francia en 1937 con el título de *Tierra sin pan*. Un último detalle no despreciable es que la música, elegida por el propio Buñuel, es de Brahms (Cuarta Sinfonía).

Veamos ahora los experimentos llevados a cabo dentro de la industria. Que se experimente en el lenguaje industrial es y ha sido, una cosa muy usual en todas las industrias nacionales (Hollywood a la cabeza). Es, como hemos señalado anteriormente, la consideración de la vanguardia como laboratorio de investigación formal. Pero que la experimentación se produzca en la industria española es una novedad que, como vimos, no pudo producirse en los años veinte. Únicamente cuando se da un cierto despegue de la producción (despegue, hay que insistir en ello, producido no por necesidades del mercado como en los mejores momentos del cine anterior, sino sobre todo por una organización profesional de la industria) se produce un excedente de trabajo que se utiliza para experimentos.

Este es el significado de la producción de Carlos Velo y Fernando Mantilla, sin duda alguna de lo más interesante de todo el período republicano. Trabajando para Cifesa produjeron entre 1934 y 1936 un número apreciable de cortometrajes, entre los que podemos destacar: *Almadrabas* (1934); *Felipe II y el Escorial* (1935), cuya versión original fue modificada al fin de la guerra civil, convirtiendo el cortometraje en un panegírico del rey austriaco; *La ciudad y el campo* (1935), encargada por la Dirección General de Ganadería del Ministerio de Agricultura, hoy día perdida, e *infinitos* (1935), también perdida en la actualidad. Toda la obra de Velo-Mantilla, salvo el caso de *Almadrabas* (e incluyendo los cortometrajes no mencionados) se considera perdida.





*Infinitos*, de Carlos Velo  
y Fernando Mantilla (1935)

La producción de estos autores debe encuadrarse dentro del interés por el documental social que floreció en Europa tras el «fin de la vanguardia» y las nuevas orientaciones de los vanguardistas. En España, ellos fueron los primeros (Buñuel, por supuesto, aparte) en plantearse seriamente el trabajo como documentalistas, que tanta importancia iba a tener durante la guerra civil.

Conviene prestar atención al film *Infinitos*, en el cual los autores, según los testimonios, realizan un trabajo muy personal sobre la imagen y el sonido.

Basada en una idea de Maurice Maeterlink, la película consistía en la contraposición del mundo microscópico de las células y tejidos con el sideral de las estrellas y planetas. Todo ello acompañado por un trabajo experimental en la banda sonora de Rodolfo Halffter. La yuxtaposición de imagen y sonido provocaba efectos de lo más interesantes. Aranda escribe: «Un desdoblamiento de imágenes era simultaneado con un desdoblamiento del tema musical en bitonal. Si la figura de la lente se multiplicaba, la música se convertía en politonal. Un

acercamiento de la cámara provocaba un aumento del volumen sonoro; un primer plano, un «éclat» del sonido, hecho mecánicamente con el aparato registrador. Todo esto, acentuado por la utilización de instrumentos de viento y temas musicales fugados o discontinuos»<sup>6</sup>.

No puede considerarse extraño, teniendo en cuenta los antecedentes, que en 1936 el binomio Velo-Mantilla fuera contratado para la realización de cinco largometrajes industriales. La guerra impidió llevar a cabo el proyecto. Velo emigró a México donde

realizó alguna película industrial de interés. Por su parte Mantilla, tras participar activamente en el cine producido en la guerra civil, como luego veremos, no volvió a dirigir con posterioridad al 39.

La experimentación formal permitida y potenciada es la principal novedad que incorpora el cine español en los tiempos de la República. Sin embargo, en este mismo período se producen algunas obras «diferentes» a los cánones habituales de la industria.

Son los equivalentes cinematográficos del humorismo enraizado en la vanguardia literaria de la época que se basaba en bufonadas, caricaturas y parodias. Si bien no son pocos los reparos en torno al «vanguardismo» de las mismas, no dejamos de encontrar ciertos aspectos pertinentes para la mención de estas obras: entroncan con una cierta tradición parodística-caricaturesca frente a los códigos del cine «dominante» y son films realizados en condiciones de «independencia» y libertad muy singulares, ya que habitualmente es el autor quién financia los costes del film.

De estas producciones, destaca la obra de Edgar Neville: *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931), cortometraje formado por distintos «sketches» sin ninguna coherencia narrativa entre ellos; *Falsos noticieros* (1934), parodia de los noticieros de la época en el que se reproducía la inauguración de unos urinarios, el reparto de premios en un colegio de sordomudos, etc.; y *Do re mi fa sol la si o La vida privada de un tenor* (1935), interpretado por el tenor Juan García.

Rafael Gil y Menéndez Pidal realizaron *Cinco minutos de españolada* (1936) y no pudieron llevar a cabo su proyecto *Cinco mil metros de calle* (la cámara en un coche debería estar en funcionamiento ininterrumpido durante los cinco mil metros de calle) a causa del comienzo de la guerra.

Por último Eduardo G. Maroto dirige la serie *Una de...* (1934-35). En la inmediata postguerra se reanudaría, con otros autores, esta tradición burlesca.

Para acabar con el recorrido del cine republicano anterior a la contienda vamos a hablar del cine amateur que se desarrolla fundamentalmente en Cataluña por obvios motivos socio-económicos.

El cine amateur, que tiene sus orígenes a principios de los treinta, recibió inicialmente la influencia de las tendencias de vanguardia.

Las primeras convocatorias del Concurso de Cine Amateur, organizado anualmente por la Sección

Cinematográfica del CEC (Centre Excursionista de Catalunya) a partir de 1932, incluían la categoría «vanguardia», aunque ésta se diluiría inmediatamente bajo el más ambiguo epígrafe de «fantasías» (lo que en Francia y en la UNICA se denomina «film de genre»). La revista *Cinema Amateur* (editada asimismo por la Sección Cinematográfica del CEC) también mostró en sus primeros números un voluntario parentesco con las vanguardias de la época, tanto a través de algunos de sus artículos como en su concepción gráfica. Los testimonios escritos acerca de la producción amateur anterior a la guerra civil nos indican, en fin, varios nombres y títulos en los cuales es posible detectar la influencia vanguardista.

Las teorías acerca de la noción de «fotogenia» tuvieron una especial repercusión, sobre todo en la medida en que el inicial descubrimiento del medio filmico suponía una suerte de prolongación de las prácticas de la fotografía amateur. Así, encontramos los temas fotogénicos típicos del agua y los reflejos en ella (*Aigua*, 1932, de Joan Salvans; *Reflexos*, 1934, de Doménech Giménez), de la lluvia (*Pluja*, 1934, de Joan Prats), de la idílica naturaleza, a su vez escenario de un idilio (*Leit-Motiv*, 1934, de Francèsc Gibert), etcétera.

La fijación fotogénica del entorno urbano tiende a aproximarse al modelo de las «sinfonías urbanas» (*Rapsodia cívica*, 1933, de Francèsc Gibert; *Laie-Barcino*, 1934, de Eusebi Ferré).

Las enseñanzas e influencias vanguardistas se reflejan en determinados elementos estilísticos (sobreimpresiones, angulaciones inusuales, composiciones fotogénicas, experimentación de ritmos de montaje) en otros films de tipo ya narrativo, sean en clave de comedia (*Fums de gloria*, 1932, y *El hombre importante*, 1935, ambos de Doménech Giménez; *Memmortigo?*, 1934, de Delmiro de Caralt), o de drama (*Riu avall*, 1933, de Isidre Socías; *Sisif*, 1935, de Francesc Gibert).

Por último, encontramos también una nueva narración sinecdótica, al estilo de la *Historia de un duro* de Micón, que reemprende una vez más el tema de las manos (*La vida és un joc de mans*, 1936), una sátira del cine surrealista (*Poema homeopàtic*, 1935, de Manuel Amat) o un curioso ejercicio de cine cubista (*Ritmes d'un dia*, 1933, de Doménech Giménez).

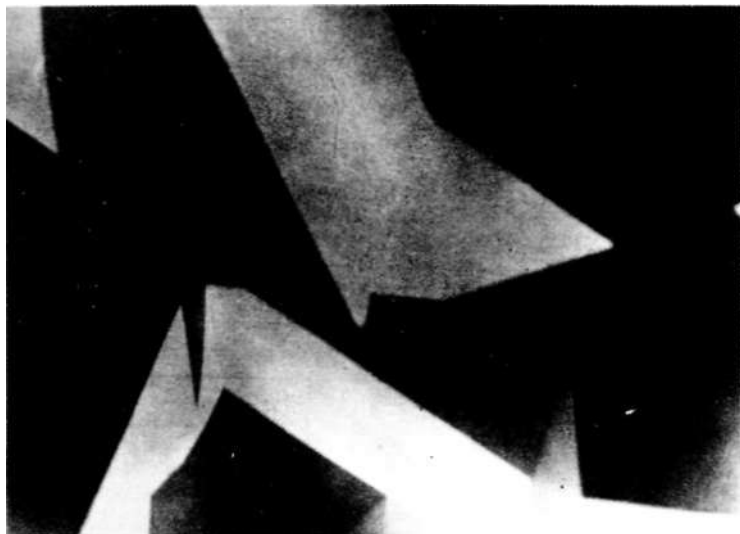
Con el inicio de la guerra civil el 18 de julio de 1936, quedó cerrado un capítulo de la historia cinematográfica de España. Sin embargo, esto no

significa ni que se produjera una paralización de la producción ni que la calidad de ésta fuera despreciable, tal como apuntaron durante muchos años los historiadores oficiales (una cosa muy distinta es que la producción en el bando nacionalista no tenga ningún interés). Más bien al contrario, en un tiempo récord que no llegó a tres años, y aunque no se pueda generalizar, en el heterogéneo bando republicano se creó una sólida infraestructura cinematográfica. Esta, desde el punto de vista de la producción se centró esencial, aunque no únicamente, en la elaboración de documentales con capital fundamentalmente público, aunque funcionaran residualmente algunas empresas cinematográficas privadas.

Algunos de los nombres que han aparecido en páginas anteriores surgen de nuevo en el período de la guerra civil. En primer lugar el ya mencionado *España 1936* (1937) producida por el Ministerio de Propaganda y en la que Luis Buñuel trabajó de Director de producción y realizó el comentario. Fernando G. Mantilla, desde la Cooperativa Obrera Cinematográfica realizó *Julio de 1936* (1936) y *¡Pasaremos!* (1936). El compositor Rodolfo Halffter hizo la música para *La mujer y la guerra* (1938) para Film Popular, dirigida por el francés Maurice A. Sollin (en los créditos apareció como A. M. Sol). En otros documentales trabajaron Nemesio M. Sobrevila, Gonzalo Menéndez Pidal, Antonio del Amo, José Val del Omar, Ramón Biadiú, etc.

No se puede tampoco dejar de señalar la serie *Tres minutos*, producida por Socorro Rojo. En palabras de José Fogués: «El empleo de sobreimpresiones llegaba a hacerse simultáneo, a veces en número de tres y, excepcionalmente, de cuatro: naturalmente, contando con imágenes opuestas, planos generales suaves contrastando con primeros planos de gran contraste en blanco y negro; únase a esto, segundas y terceras sobreimpresiones realizadas por imágenes, intermitencias cuya duración se iba reduciendo —o aumentando— hasta llegar a ese mínimo preciso de percepción, un fotograma a veces, con todo lo cual se conseguían efectos plásticos, de ritmos psicológicos, placidez, alteración del sistema nervioso (...) para lo cual también me valía del auxilio de los fundidos y encadenados, en contraste con imágenes de entrada recortada y violenta, por contraste opuesto al fin de la imagen anterior, etc.»<sup>6</sup>.

Hay que mencionar igualmente los «trailers»



*Ritmes d'un dia*, de Doménec Giménez (1933)



*La vida és un joc de mans*, de Eusebi Ferré (1936)

producidos por los Servicios Cinematográficos de la Subsecretaría de Propaganda y realizados por el conocido escritor cinematográfico Manuel Villegas López, y por Fernando G. Mantilla y Francisco Camacho. Sin título, los «trailers» se exhibían entre película y película, con una duración que apenas llegaba a los tres minutos; su lenguaje era bastante innovador con la utilización de imágenes fragmentadas, rótulos, metáforas visuales, imágenes en forma de collage, etc.

### La postguerra

Con el final de la guerra civil, el 1 de abril de 1939, se inició una dura represión que cubrió todos los campos, sin ningún atisbo de reconciliación. Las consecuencias que en el terreno cultural tuvo el franquismo son de sobra conocidos y no merece la pena insistir en ello; México, Francia, Argentina y otros muchos países adoptaron a los intelectuales españoles.

El cine español también se vio gravemente afectado ya que los más importantes técnicos y realizadores pertenecían al bando republicano y hubieron de exilarse.

En muchos años no existirá una producción de vanguardia si utilizáramos la noción actual de vanguardia experimental. Sin embargo, del mismo modo que en la ante-guerra, sí se dan algunos ejemplos de realizaciones aisladas que por unos u otros motivos pueden llamar nuestra atención.

Los films burlescos que, como vimos, habían gozado de éxito popular reaparecen en la más inmediata post-guerra. Nos referimos a *Un bigote para dos* (1940) y *Mauricio o una víctima del vicio* (1940), ambos antiguos films doblados de nuevo con diálogos intencionados. El primero es de Tono y Mihura, comediógrafos y humoristas, quienes tomando un melodrama alemán titulado *Melodías inmortales* (*Unsterbliche Melodien*), lo doblan de nuevo en clave de comedia. El segundo es un film italiano en el que también se había alterado la banda de imagen (repetición de escenas, cambios de velocidad, etc.), fue realizado por Enrique Jardiel Poncela —autor teatral muy en la línea del absurdo que también cultivaban

Tono y Mihura— quien ya anteriormente había realizado un trabajo similar con *Celuloides rancios* (1933) y *Celuloides cómicos* (1936-38).

*Un bigote para dos* y *Mauricio o una víctima del vicio* son películas realizadas dentro de los cauces comerciales, al contrario que otras producciones de este mismo tipo de la preguerra, cuya financiación corría por cuenta de sus propios autores. Es posible que la cierta aceptación que tuvieron estas películas sea debida a la precaria situación de la postguerra, continuándose así una vía que ya se había abierto en años anteriores en la línea de films cómicos y burlescos.

Por otra parte, es también muy interesante destacar la función del documentalismo como escuela de una cierta experimentación (lo que no significa vanguardia). Fin este caso no se trata de producciones comerciales, sino de películas producidas por NO-DO con dinero público. Entre ellas cabe destacar *Boda en Castilla* (1941), realizada por Manuel Augusto García Viñolas, en la cual se muestra el folklore castellano; fue hecha con gran riqueza de medios. Más importante es *Visión fantástica* (1957) de Eugéne Deslaw, qué hizo una cuidadosa selección de material



*Visión fantástica*, de Eugene Deslaw (1957)

de NO-DO y luego «solarizó» el material montado en unos laboratorios suizos. Consiguió así imágenes sugerentes y poéticas a ratos, aburridas otros; a partir de fragmentos documentales la película (que obviamente peca de excesiva longitud) es un repaso a los «hombres y tierras de España». Las distintas profesiones, deportes, folklores, campos y ciudades se suceden con resultado, como se ha dicho, irregular.

En la misma línea documental otros autores realizaron algunos trabajos de experimentación alejados de presupuestos vanguardistas entre los últimos cincuenta y primeros sesenta: Jorge Grau, Javier Aguirre, Jacinto Esteva, Néstor Basterretxea...

Dentro de la producción comercial se puede mencionar *La corona negra* (1950) de Luis Saslavsky

basada en un argumento de Jean Cocteau y diálogos de Miguel Mihura.

Si tuviéramos que hacer un breve balance de nuestro cine de vanguardia en este período, y saltando por encima del cambio de rumbo fundamental que supone la guerra, quizá la nota más característica sea la parquedad. El cine de vanguardia como aventura solitaria, plagado de intentos y proyectos que no llegaron a materializarse. Existe una escasa repercusión, cara al vanguardismo, de los formatos substandard; es más, se produce una evolución regresiva del cine amateur en la post-guerra. La producción se realiza dentro y fuera de la industria. No hay cine puro, abstracto, formal; pero pensemos que hasta los cincuenta no se define un

formalismo plástico radical, sea por la vía constructivista o informalista. Todo ello, por supuesto, englobado en unas condiciones políticas, especialmente reveladoras, que pasan por una Dictadura, por cinco años de República (de los cuales dos detenta el poder la derecha reaccionaria), por una guerra civil y por otra Dictadura que fue especialmente dura en los años cuarenta y cincuenta.

**José Val del Omar**

José Val del Omar nació en Granada y comenzó su

actividad en el campo del cine en los años veinte. Ya en 1928 intentó la óptica de ángulo variable. En los años treinta realizó el primer microfilm escolar español; participó durante cuatro años en la experiencia republicana de las Misiones Pedagógicas, pero no se conserva en la actualidad nada de su trabajo por la geografía hispana.

Después de la guerra trabajó intermitentemente en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y Escuela Oficial de Cine, en el Consejo de Cultura Hispánica y otras instituciones oficiales. Pero la personalidad particular de Val del Omar se comprende mejor en sus ideas e invenciones cinematográficas. Apasionado por la técnica, sus investigaciones se han sucedido incesantemente hasta hoy, sin olvidar el vídeo y el láser. Su obra investigadora se resume, según sus palabras, en la creación de la Unidad de *Picto-Lumínica-Audio-Táctil* (P.L.A.T.). Sus principales invenciones son: el formato *V.D.O.Bi-standard 35*, que permite economizar casi el 50 por 100 con respecto al formato actual; el sistema diatónico de sonido que se realiza con dos canales sonoros, uno frontal al espectador y otro a su espalda; en otro sentido la *visión táctil*, consistente en una utilización específica de la iluminación en la obra cinematográfica. Val del Omar trabajó en su film *Fuego en Castilla*, subtítulo *Táctilvisión del páramo del espanto*, bajo estos presupuestos. Según sus palabras hay que utilizar la luz como «vibración, palpitación, latido, diferencia, desnivel, base vital. Hay que hacer visible ese esencial latido. Hay que aprovecharlo y convertirlo en psicovibración para sustituir con él la psicovibración de nuestro normal telémetro óptico. Hay que convertir las distintas luces que inciden en una escena, en distintos pinceles palpitantes, en dedos, en venias de los dedos, sensibles a las superficies que palpan».

Como director, Val del Omar ha realizado *Aguaespejo granadino* o *La gran seguriya* (1955), presentado en el Festival de Cinc Experimental de Bruselas en 1958 y que Amos Vogel calificó como «una de las grandes obras ignoradas dentro de todo el cine mundial» y *Fuego en Castilla* (1959) que, entre otros premios, obtuvo uno en Cannes en 1961. Ha terminado recientemente la tercera parte de su *Triptico elemental de España: De barro* o *A carinho galaico* (1982) que permanece hasta el momento inédita.

Los films de Val del Omar no se han proyectado desde principios de los sesenta, y por sus peculiaridades técnicas su proyección no resulta fácilmente accesible. Por ello nos ha sido imposible visionar estas películas. En cualquier caso hemos preferido reproducir un texto de Manuel Villegas López, que dejar éstas páginas huérfanas de comentario. El texto apareció en el número 184 de la revista *Insula* y ha sido el propio Val del Omar el que -a juzgado la idoneidad del comentario. Igualmente reproducimos dos textos del autor granadino, muy ilustrativos de su personalidad. El primero es el comunicado presentado el XIV Congreso internacional de la Técnica Cinematográfica, en Turin, 1962. El segundo es el texto de una carta dirigida a un político a propósito del Láser en 1972.

«El cine se está muriendo. Y se está muriendo a pesar de su inercia económica y de su aparente prosperidad.

El técnico ha de utilizar hoy una normalización elástica que le permita adaptarse a la diferente capacidad instrumental de las instalaciones; y operar por distintos canales de transmisión de informaciones, con técnicas de superación de sensaciones vitales.

Hace cinco años, que en la novena reunión de este mismo Congreso, planteé un programa de nuevos canales: 1, luminotecnia sincrónica en la sala. 2, sabor. 3, perfume. 4, tacto en las butacas. 5, una nueva iluminación por impulsiones. 6, una nueva óptica panorámica. 7, una nueva acústica diafónica.

Ahora hay que añadir el *maquillaje electrónico móvil*, el nuevo sistema de *color temporal, palpitante, táctil* y el complejo de *técnicas de umbral y subliminales*, que por su velocidad emisora, desbordando nuestra humana capacidad de reflejos, nos sumergen en un «maremagnum».

Y *amigos míos*, cuando se encanta, cuando se conquista, cuando se coacciona la libertad humana, sólo está justificado si existe un gran motivo poético Y amoroso.

Debemos detectar y controlar este espectáculo que nos hace *ver* sin mirar, *oír* sin escuchar y *marchas el paso* sin apercibirnos. Hay que sobre montar a las máquinas y esto sólo se logra desde una posición mental *meca-mística*. Desde una *conciencia* de la mecánica invisible que nos rodea.

Nuestra misión es abrir caminos al hombre. Cauces

fecundos y libres, casi automáticos, para que pueda transmitirse la comunicación más entrañable.

Pensar que la estética no es importante. Es importante la magia de la mística. El diálogo de pueblo a pueblo, de hombre a hombre, es *vía instinto*. Por una zona de simpatías amorosas elementales. Y por esa vía del instinto es por donde se transfiere la *cultura de sangre*.

#### Paradoja

En 1955, en la primera conferencia mundial de expertos cine TV, convocada por la UNESCO, fue precisamente España la que propuso al mundo el camino del diálogo espectacular y popular, en cine, radio y TV, por medio del *Canal de la reacción pública*.

JOSÉ VAL DEL OMAR. XIV CONGRESO INTERNACIONAL DE TÉCNICA CINEMATOGRAFICA

Creo haber dado con una *puerta* nueva, con una *tipografía* nueva, con una *sustancia conmocional*, con una *esencia* espiritual mágica, y todo ello, ante una soñada coyuntura histórica como la circunstancia más propicia a una «*iluminación*» por *temperatura*.

España, triple vértice de continentes, está capacitada y en hora para hacer de *pontonera*. Nuestra lírica arábigo-andaluza debe superar a la pobre idea de ir buscando las materias primas. Debemos ganarnos con *temblores* las energías primas, las humanas *esencias primas* de los jóvenes del tercer mundo.

¿Y cómo se logra tal cosa?

*Valiéndonos de los aires de familia* y el *asombro*.

¿Concibe usted que España, con una tecnología rudimentaria, haya convertido el rayo Láser en el más propicio y conmocional *medio* de iluminar al mundo místico, «actualísimo», de nuestro clarividente San Juan de la Cruz?

¿Concibe que la coherencia Láser denuncie por pura cibernética la fealdad de las luces marchitas que nos alucinan?

¿A nuestro «duende» provocando la «soledad sonora»?

¿Que esta luz convierta en «misterio-claro» la «transparencia» de Juan Ramón?

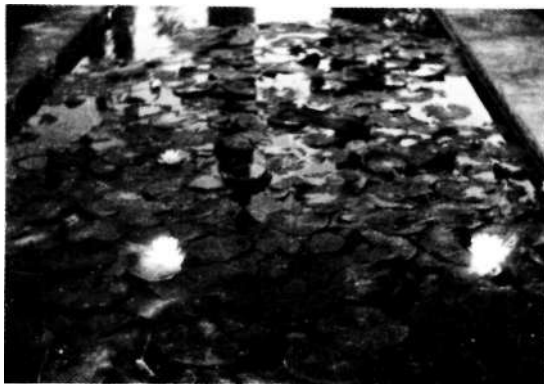
¿Que un rayo prolongue nuestros dedos en la «trama, de hermosura única, del universo de Teilhard»?

¿Que el ámbito místico de este San Juan, «adelantado» en el tiempo libre, provoque, por

*Fuego en Castilla,*  
de José Val del Omar (1958/59)



*Aguaespejo granadino,*  
de José Val del Omar (1952/55)



*A carinho galaico,*  
de José Val del Omar (1982)



*Fuego en Castilla,* de José Val del Omar (1958/59)

nuestro *lenguaje temblor*, ese «pavor medular» de que hablaba Menéndez y Pelayo?

¿Que haya logrado convertirse la metamorfosis visual en cromática cosmogénesis?

¿Que haya logrado la necesaria *magnificación de la paraula*, convirtiendo a las voces prostituidas en un verdadero e incisivo espectáculo?

¿Que creando una óptica biónica ciclo-táctil exprese en reciclajes *un mundo sin pies ni suelo*?

Mi entrañable amigo, créame usted, España con este complejo de medios originales bien nacidos, nos permite abrirnos paso, en simpatía por el mundo, con un *Gran Espiritual* itinerante. Un show a la española. con el mágico *aviso*: «a la tarde te examinarán en Amor».

En esta hora en que alfabeto, jeroglíficos e ideogramas quedan cojos, España a escala planetaria en el puro *temblor* —dominando el intervalo—, encontró el lenguaje del germinal latido unificante.

Estremece sentir los ideogramas orientales confundidos en nuestra mística; y más estremece presentir nuestro dominio en la cromática sensual estéreo-biológica, propia de los niños del tercer mundo.

El Láser que sirve a los occidentales *para medir*, a nosotros nos vale para *intuir lo inmenso*. Para derramar *nuestra visión*.

Ante el fenómeno de acelerada mutación invisible que vivimos, con tecnologías en circuito cerrado y mercaderes de lo religioso, creo es misión de las altas conciencias cristianas, el taladrar, conmoviendo simpatías y gozos; superando a los pobres circuitos estampados en la cortical magnética de las mentes en todo el mundo desde Berkeley hasta Pekín; pasando por Granada, Damasco y Calcuta.

JOSÉ VAL DEL OMAR

*Agua-espejo granadino* y *Fuego en Castilla* son dos películas mágicas. Porque en ellas resucita un tiempo, con la vibración creadora de los hombres de aquel tiempo. No arqueológico, disecado, tiempo de museo, sino tiempo vivo, real, con su verdadera existencia de siempre a través de todas las cosas de hoy, allí y aquí, magia pura.

En *Agua-espejo granadino* hay algo que marcha penetrante, a través de las imágenes más inverosímiles en sí y en correlación. Los peces en el agua, donde flotan las plantas, los rostros de campesinos y gitanos; la gitana y su niño o la mano de la estatua, con un

libro de piedra abierto ante el agua que cae en la cascada... Son metáforas de imagen que se pierden en profundidad, abiertas por todas partes, en fuga permanente, como la película misma. En este estilo prodigioso: la tortuga sobre el agua, camina con perfil de lento dragón; el peón gira, agudo y redondo, inmóvil en su velocidad. Y uno y otro, y los dos juntos, son el misterio de las cosas vistas. Todo el film es el misterio.

*Fuego en Castilla* es la exasperación. Procesiones de Semana Santa en Valladolid, con sus tremendas imágenes delirantes, llameantes, los encapuchados negros, la procesión blanca, las luces, el cielo, los árboles, un Cristo bajo un velo de celofán que le da un acento de extraña magia... Hay imágenes tremendas: la casa grande, vetusta, vacía, ruinosa, con sus ventanas de cristales apedrados y sus balcones corridos, todos cubiertos con colgaduras negras... Debajo, las banderas inmóviles de la procesión quieta, y las gentes que miran indiferentes... Esa casa que quiere estar habitada y está vacía, que quiere estar viva y está muerta. El juego de las imágenes bajo la luz vibrante, entre cardos, estrellas de mar, bóvedas llamas..., es impresionante, realmente inolvidable.

No se puede dar escrita ni la idea general del transcurrir de estos films, veloces, apretados de inacabables sugerencias, fuera de todo itinerario narrativo, descriptivo... Estos films son aún un emporio de formas inventadas. Para ello Val del Omar ha utilizado la técnica, que conoce perfectamente, y la ha sabido manejar para llegar a la expresión estética.

Pero donde el realizador da toda la medida de su creación es en el montaje. Y aquí estalla su libertad total, su gran apertura hacia el horizonte, la sucesión, ensamblado, superposición, continuidad y ruptura de estas imágenes van en busca de la otra forma del cinema, la definitiva: el ritmo.

Y con él, un sonido también inventado, extraído de las realidades más concretas, y transformado en manos de Val del Omar y sus técnicas en un mundo irreconocible, inexpresable, inédito. Podrían citarse los ejemplos a centenares, pero no es posible aquí. Sino señalar cómo la imagen plástica y el ritmo visual cobran la nueva perspectiva del panorama sonoro, de un universo sonoro que no existe, si no es también bajo la simple apariencia de lo audible.

MANUEL VILLEGAS LÓPEZ

#### NOTAS

<sup>1</sup> MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel, *La burguesía conservadora (1874-1931)*. Madrid, Alianza Editorial, 1973, pág. 161.

<sup>2</sup> GUBERN, Román, *L'avant-garde cinématographique en Espagne (1926-1930)*, en «Les Cahiers de la Cinematheque» (le cinema des surréalistes), núms. 30-31, Perpignan, 1980, pág. 158.

<sup>3</sup> *Historia del Cine Club Español* en «La Gaceta Literaria», num. 105, 154-31.

<sup>4</sup> GUBERN, Román, *El cine sonoro de la II República*. Barcelona, Lumen, 1977, pág. 221.

<sup>5</sup> ARANDA, Francisco, *Cinema de vanguardia en España*. Lisboa, Gima-raés editores, 1953, pág. 22.

<sup>6</sup> Citado por ALVAREZ, Rosa, y SALA, Ramón, en *La Cinematografía de las organizaciones marxistas durante la guerra civil*. Festival Internacional de Bilbao, 1981, págs. 24-5.

puede decirse que renueva casi nada a la historia de la cinematografía nacional. La industria cinematográfica española, por su propia debilidad, no tiene posibilidades de conseguir ninguna renovación lingüística. Solamente en Cataluña se realiza un cine de investigación formal (Escuela de Barcelona), llevado a cabo por una élite cultural, que no responde a las necesidades de experimentación.

Tiene que producirse el agotamiento de la alternativa del Nuevo cine Español para que se originen las circunstancias que dan inicio al llamado cine independiente español que, aunque de un modo contradictorio, representa la primera actividad de vanguardia medianamente coordinada en la historia del cine español de la postguerra.

Antes de continuar, habrá que hacer una precisión. Bajo el confuso enunciado de cine independiente español, la crítica de la época engloba gran parte de las tendencias que por los más diversos motivos iban en contra del cine industrial dominante. Pero como veremos en las secciones posteriores, las diferencias eran más que notables. Si bien la mayor preponderancia correspondía al cine de reforma narrativa, por tanto a una vanguardia más cercana al proceso productivo industrial, ello no fue impedimento para la existencia de un cine no narrativo. Es más, se produce un acercamiento al medio fílmico de una manera cada vez más continuada de artistas de otras disciplinas (De Vargas, Sistiaga, Santos, por ejemplo), lo que produce una cierta corrección al monopolio que el profesional del cine había tenido en la vanguardia cinematográfica de la España de postguerra. En los años setenta este proceso se verá mucho más acrecentado.

En cualquier caso, hemos de insistir en que en este período tampoco existe un «movimiento» de cine de vanguardia en España, y de ahí el repetido error de los pocos críticos e historiadores que se acercan al tema, al pensar que la inexistencia de tal movimiento, supone la ausencia absoluta de cine vanguardista. Muy al contrario, se dan ejemplos aislados e individuales de obras y autores con interés.

La principal característica de esta etapa, consiste en la contradicción creada entre las cada vez mayores posibilidades de acceso e información de los realizadores españoles a las técnicas y prácticas fílmicas existentes en Europa (y en menor grado a las de Estados Unidos) y lo poco factible de realizar un trabajo equivalente debido a la situación política del

país (férrea censura, legislación poco favorecedora de experiencias marginales, etc.), todo ello, sin contar con las graves limitaciones artísticas y culturales en que se movía toda la producción española.

## Cine de reforma narrativa

El cine de reforma narrativa que se produce aproximadamente a partir de mediados de los sesenta ha sido usualmente englobado dentro de los vagos parámetros del llamado cine independiente español. Sin embargo, no hay que asimilar ambos conceptos tan sólo porque algunas características estructurales sean iguales.

Ya en 1964 Adolfo Arrieta había realizado varios films en 16 mm. Entre 1965 y 1966 aparecen las primeras muestras de un «cine independiente» —que toma distancias respecto del cine «amateur» y de su anquilosamiento ideológico-estético—, en el que luego se tratará de ver el equivalente al por entonces llamado «cine underground», apenas conocido por referencias.

Sin embargo, para nuestros cineastas independientes, el underground suele constituir un terreno para ejercitarse o una simple válvula de escape para la frustrada profesionalidad: el 16 milímetros como camino (o sustitutivo) del 35 milímetros. Raramente se alcanza la anhelada estación final (el largometraje de distribución comercial), pero el realizador puede encontrar un momento de satisfacción personal en lo que generalmente ha resultado ser un producto carente de identidad, híbrido, mimético, e incluso mediocre y estúpido.

El problema es que estos años son de gran efervescencia política con el surgimiento de la conciencia antifraquista en amplias capas sociales. Y en ellos rodar en 16 mm. parece convertirse en sí, en una alternativa al cine dominante, por lo que tiene de mayor libertad, sin la obligación de pasar censura, ni de tener un mínimo de técnicos y actores afiliados al Sindicato Nacional de Espectáculo.

Si a esto se añade la autopromoción de los autores al coincidir en ellos la condición de escritores

## Bosquejo de una nueva situación

Quizá en ningún otro período es tan necesario un breve análisis del contexto socio-económico en que se encuadra la producción cultural española como en el de los años sesenta y primeros setenta. Y ello es debido, a los profundos cambios que se producen en este tiempo; indudablemente la etapa de mayores mutaciones de toda la postguerra.

Etapa que, no hay que olvidarlo, corresponde al período de máxima prosperidad del Régimen, a los años del «boom» económico, del «milagro español»; momento que el franquismo aprovecha para iniciar los primeros intentos liberadores desde el final de la guerra.

Ya desde los últimos años cincuenta, el régimen comienza a utilizar la parte más presentable de la producción cultural nacional, cara al extranjero, con el fin de conseguir un prestigio internacional. La operación se inicia con los artistas plásticos que en la Bienal de Venecia de 1958 consiguen importantes galardones (lo que no significa que superen el ostracismo al que se les tenía sometidos en el interior). De un modo u otro la misma operación se repite en otras actividades artísticas: teatro (censura mucho más tolerante con los espectáculos financiados por el Estado), música (pequeñas ayudas a una determinada concepción de la vanguardia musical, pero imposibilidad absoluta de asimilar las propuestas más radicales del grupo ZAJ). A mediados de los sesenta se inicia la operación en el cine. Son los tiempos de García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía y del llamado nuevo Cine Español.

El Nuevo Cine Español consigue algunos premios en festivales internacionales pero, en líneas generales,



cinematográficos y la de realizadores, puede comprenderse mejor el (efímero) prestigio del cine independiente.

Sin embargo, una generalización absoluta es imposible; por lo menos mientras sigamos aceptando la vaguedad de expresiones como «cine independiente» o «cine marginal» —hoy en relativo desuso—, que indican un mero determinante económico, diferenciado del modo de producción industrial, pero con muchas variantes posibles.

Existen, en cualquier caso, obras notables encuadradas más bien dentro de la noción de reforma narrativa. Pensamos que podemos abordar este tipo de cine partiendo de tres modelos ejemplares y una experiencia puente hacia trabajos más formales. Primero, el cine experimental/personal de Adolfo Arrieta y su trayectoria de exilio artístico. Segundo, las producciones de vanguardia de Alvaro del Amo, fuertemente influenciadas por la vanguardia literaria. Tercero, la vía de cine personal narrativo de Antoni Padrós. Por último un trabajo entre el cine de reforma narrativa y las obras más radicales con las que continuaremos, lo constituye la película de Ricardo Bofill y otros miembros del Taller de Arquitectura, *Esquizo*.

### Adolfo Arrieta

Arrieta es el pionero del primer cine de reforma narrativa producido en España desde la guerra civil. Proveniente de la pintura, pronto se decanta hacia el medio fílmico. En 1964, de una forma completamente artesanal, con una cámara de 16 mm de un solo objetivo y la ayuda de algunos amigos realiza *El crimen de la pirindola*.

Esta película de dieciocho minutos de duración, aunque nunca fue exhibida públicamente en España, tuvo sin embargo una cierta repercusión por las proyecciones que el propio Arrieta realizaba para pintores y escritores amigos suyos. El film, aunque plagado de defectos técnicos sigue manteniendo en la actualidad toda la fuerza poética originaria. Un texto leído en tono monocorde, una música obsesiva de Sacarlatti, un Madrid imaginario, unos personajes casi oníricos, fantasmales, cuya historia inevitablemente les conducirá al crimen, son algunas de las bases de este bello film.

Posteriormente rueda *Imitación del ángel* (1965-66) en el mismo tono autobiográfico que la primera, pero sin conseguir su tono poético, más cerca a las premisas estéticas del cine español independiente. Arrieta da una gran importancia al montaje, él mismo confiesa que su método de trabajo en estas producciones se limitó exclusivamente a rodar ininterrumpidamente por Madrid, en su casa, sin guión. Al final, con los fragmentos de metros rodados que tenía, montó ambos films.

Las limitadas perspectivas que ofrecía el cine español llevó a Arrieta a emigrar a París, donde ha realizado el resto de su producción y adquirido un prestigio internacional. Su primer film fuera de España es el largometraje *Le jouet criminel* (1969-1970), que puede entenderse como un homenaje a Cocteau. Fue rodado igualmente en 16 mm., pero ya en mejores condiciones técnicas. Se presentó en el festival de Pesaro en 1970.

En *Le chateau de Pointilly* (1971-72), que tantos elogios despertó en Marguerite Duras tras su presentación en el Festival de Toulon en 1972, Arrieta aborda una historia de incesto en el marco del castillo «primero prohibido y luego cedido, un lugar que no existe. Es también un lugar de encuentro, en el que al final se produce el desencuentro», según sus palabras.

Es con su siguiente película, *Les intrigues de Sylvia Couski* (1973-4) con la que Arrieta se hace conocer internacionalmente. Ganadora de un premio en la sección de «Cinema different» del Festival de Toulon; exhibida primero en París, luego en Nueva York, Londres, etc., *Les intrigues...* es un retrato fascinante de un mundo de travestís existente en el París de la época.

Su posterior film es *Tam-Tam* (1975-76), una comedia en la que repite buena parte de los aciertos de sus obras anteriores con un resultado bastante irregular. Su último film es *Flammes* (1977).

### Alvaro del Amo

De los distintos autores que tratamos en estas páginas, Alvaro del Amo es el único (con la salvedad de Zulueta) que se diplomó por la estatal Escuela Oficial de Cine. Sin embargo, y sin entrar en la discusión sobre lo que significaba la Escuela de

mediados de los sesenta dentro de las coordenadas del Nuevo Cine Español, sí nos parece importante decir que Del Amo se mantuvo al margen de la entonces reinante dicotomía entre los partidarios del realismo cinematográfico y los partidarios del cine americano.

Aparte de su trabajo como director, Alvaro del Amo es conocido y prestigiado por su faceta de teórico del cine y de crítico. Igualmente ha dirigido una colección de libros de teatro y recientemente ha publicado su primera novela.

Alvaro del Amo es el autor español que de un modo sistemático ha venido trabajando bajo los presupuestos de lo que Peter Wollen llamaba segunda vanguardia. Con la raquítica industria cinematográfica española, su obra es más el resultado del trabajo en unas condiciones heroicas de producción y de su esfuerzo personal que de unas facilidades estructurales. En cualquier caso, no hay que olvidar que el reducido panorama vanguardista español no da para discusiones entre dos concepciones de vanguardia.

El cine de Alvaro del Amo está especialmente influenciado por la vanguardia literaria, interesado en hacer un cine de la vida cotidiana al margen de las estructuras narrativas convencionales, su obra recibe claros influjos de una concepción teatral y operística de la representación y presta gran importancia a la música.

Ya desde su primer medimetraje, *Los preparativos* (1968) (práctica final de la Escuela Oficial de Cine), se detectan algunas de las características apuntadas. Posteriormente realiza cinco cortometrajes más: *Zumo* (1972), *Paisaje con árbol* (1974), *Una historia* (1978), *Presto Agitato* (1979) y *El tigre* (1980).

También ha realizado recientemente su primer largometraje, *Dos* (1979), que se ha exhibido fugazmente en algunas ciudades del país, sin apenas despertar interés, y que ha asistido a algunos festivales internacionales. En el film, dos únicos actores van transmutándose en diversos personajes: amantes, niños, padres, cónyuges, etc., que abordan distintas situaciones, siempre enmarcadas en un mismo espacio cerrado (un piso), que funciona como un encierro. El final de la película actúa de forma circular remitiéndonos al origen. *Dos* es una obra hermética en la que la cotidianeidad de las situaciones está enmarcada en una atmósfera literaria muy condensada; en cierto sentido, también recoge buena parte del sentido del humor de sus anteriores producciones.



*Dos*, de Alvaro del Amo (1980)

### Antoni Padrós

Llegó al medio fílmico a partir de la pintura, buscando el soporte idóneo para desarrollar en el tiempo sus figuraciones pop-realistas. El entusiasmo por la constancia de Antoni Padrós quedan reflejados en la producción de ocho films entre 1968 y 1973, casi todos ellos rodados con película caducada o con emulsiones baratísimas. Padrós vuelca en estos films su visión irónica y ácida de unos esquemas de comportamiento propios de su tiempo, con constantes alusiones a modas intelectuales, mitos culturales, y falsos progresismos. Estilísticamente, se advierten las inevitables influencias de la época (Godard, sobre todo), pero Padrós logra desarrollar su propio estilo personal, impreso en una vocación

subversiva. Aunque el paso del tiempo ha perjudicado inevitablemente a sus primeras obras, films como *Dafnis y Cloe* (1969), *Ice Cream* (1970), *Swedenborg* (1971) y *Lock-out* (1973), contienen aspectos bastante notables si los situamos en el contexto de la producción independiente/narrativa de aquel momento.

*Lock-out*, el primer largometraje de Padrós, representa la culminación de este primer período y la ambición de una mayor complejidad narrativa en relación a los anteriores cortometrajes, basados en situaciones monótonas con dos o tres personajes. El film presenta a un grupo de marginados que vive en un estercolero, como metáfora de la insatisfacción en la España de Franco; seducidos por el Sistema, simbolizado a través de una fiesta social (aceptación

del ritual), esto les llevará a la auto-destrucción y sólo uno de ellos logra escapar, respondiendo con un gesto anárquico. Esta base narrativa es expuesta a través de una estructura dilatada (a lo largo de 130 minutos), puntuada por diversas rupturas o paréntesis de carácter un tanto onírico. Especial interés ofrece el uso del negativo de sonido (que ya Pere Portabella había utilizado magistralmente), el cual otorga calidades de alto contraste a las esperpénticas imágenes. En la banda sonora, Padrós empieza a utilizar un amplio repertorio de temas musicales: ópera, viejas melodías, temas de otros films, etc.

Seguidamente, Padrós se propuso un proyecto de dimensiones monumentales que trabajó en sus menores detalles y que lleva por título *Shirley Temple Story* (1975-76). La ficción de este «musical-terrorista»

(en palabras del autor), entremezcla un amplio compendio de citas musicales y cinematográficas (a Shirley Temple, a *Lo que el viento se llevó*, al expresionismo nórdico, etc.), con nuevas connotaciones a la España de Franco y a otros temas ya frecuentados anteriormente por Padrós: la vocación radical/marginal, la religión aprendida en la escuela, la frivolidad decadente de la alta burguesía, la fascinación (simultáneamente puesta en duda) por ciertos signos y mitos de la cultura de masas, la irrupción de lo onírico y lo fantástico...

El film ha sido realizado con medios tan rudimentarios como de costumbre (utilizando el negativo de sonido para exteriores; sin apenas repetir tomas; aprovechando hasta el último metro de película), y en este sentido resulta admirable el partido que se le ha sacado; sin duda, a partir de la experiencia adquirida en anteriores realizaciones. Determinados aspectos de *Shirley Temple Story* presentan ciertos puntos de contacto con la estética neoexpresionista atribuida a algunos realizadores de habla alemana (Schroeter o Schmidt, por ejemplo),

especialmente en la concepción musical de la banda sonora y en una fascinación por imágenes y poses con alusiones precisas a una cierta «decadencia». En definitiva, éste sería el film más convincente de Padrós, si no fuera por su desmesurada duración (algo más de 4 horas), la cual, por muy intencionada que se quiera, no otorga sino irregularidad a una obra notable pero con excesivas redundancias. De todas formas, el film ha sido acogido con gran interés en cinematecas y festivales, y ha obtenido el Prix L'Age d'Or que otorga la Cinémathèque Royale de Bruselas.

En los últimos años, Padrós ha estado tratando en vano de llevar adelante un nuevo proyecto, *Sombras nada más* (*Carlota y Werther*), un disloque romántico que ha trabajado minuciosamente en todos los aspectos. Cansado de los problemas que conlleva la producción independiente/personal en nuestro país (imposible distribución, temerarios esfuerzos económicos), Padrós esperaba poder realizar este film en circunstancias profesionales, lo cual hasta el momento no ha sucedido ni lleva trazas de suceder. Las dificultades encontradas por Padrós —como las

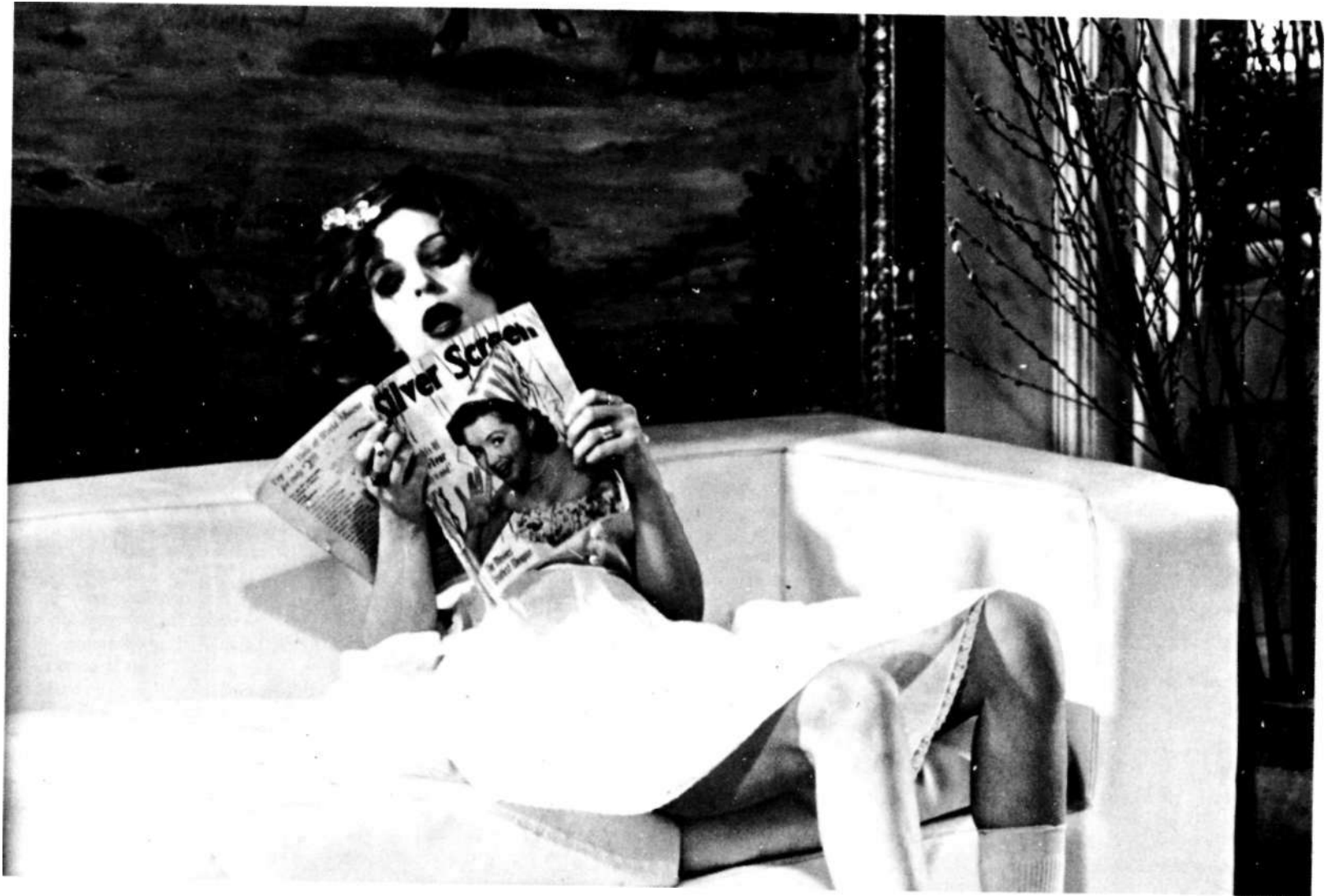
encontradas por Arrieta cuando ha tratado de producir una nueva obra en su propio país—, nos indican hasta qué punto resulta improbable que un tipo de cine de reforma, que en otros países logra un cierto acceso a los canales industriales, lo tenga también en nuestro país.

### Otros autores

Si bien los tres autores tratados con anterioridad ejemplarizan las líneas principales en que se mueven los realizadores que abordan un trabajo de reforma en la narración, existen igualmente en cada tendencia otros autores que merecen recordarse.

Así, bajo el paradigma Arrieta (emigración), encontramos en primer lugar a Celestino Coronado, residente en Inglaterra, donde ha realizado toda su obra desde finales de los sesenta. Estudió con el mismo Lindsay Kemp, con el que ha colaborado en espectáculos como «Legends», «That's the show»,





*Shirley Temple Story*, de Antoni Padrós (1976)

«Flowers», etc. En 1973 realiza su primer film *The Lindsay Kemp circus*, seguido de *Miroirs* (1974). En 1975 realiza *Le bel indifférent*, basado en una obra de Jean Cocteau. Su último film, *Hamlet* (1976) es una versión de la obra de Shakespeare. Fue realizado en vídeo color 1 pulgada y transferido a negativo color 16 mm., filmando directamente del monitor video. Se rodó en el «Royal College of Art's School of Film and TV», donde Coronado ha estudiado.

En Francia, Francisco Viader contactó con el grupo de la Zanzibar Productions, reunido en torno a Sylvina Boissonas, la cual produce el film *Deux fois* (1968), realizado en Barcelona junto con Jackie Raynal. El film fue montado finalmente por J. Raynal y actualmente, aparece firmado únicamente por ella. En 1974 Joaquin Noessi realizó *Sujet ou le secrétaire aux mille et un tiroirs*.

Más cerca del ejemplo de Alvaro del Amo encontramos en primer lugar a Augusto Martínez Torres, que es uno de los pocos directores de la época del cine independiente de los años 60 que no es en la actualidad director comercial, aunque sí productor de films a medio camino entre la vanguardia y el cine de autor: *Arrebato*, de Iván Zulueta, o toda la obra de Alvaro del Amo. Crítico cinematográfico y escritor de alguna novela, su trabajo como director tiene unas claras reminiscencias de la vanguardia literaria: *Ayer soñé que había vuelto a Manderley* (1976) o *Correo de guerra* (1972). Su más interesante obra es *El espíritu del animal* (1971), un cortometraje bastante exhibido y en el que se plantea un trabajo sobre la inclusión de la cámara en la misma narración.

Igualmente pueden citarse, por distintos motivos: Carlos Rodríguez Sanz (*Huerto cerrado*, 1974) y Antonio Artero (*Yo creo que...* 1975).

Por último, en una línea más cercana a Padrós, encontramos al santanderino Jesús Garay, realizador de dos largometrajes en 16 mm. En el primero, *Nemo* (1978) adapta la obra de Jules Verne *20.000 leguas de vieja submarino*. El segundo, *Manderley* (1980), hinchado a 35 mm. ha sido estrenado comercialmente.

Como paso intermedio para obras menos narrativas como las del Taller de Arquitectura y Pere Portabella, debe citarse el trabajo del cineasta aragonés Antonio Maenza.

Lo cierto es que la obra y vida de Antonio Maenza permanecen cubiertas por una espesa niebla. No es

tanto el hecho de que ninguna de sus producciones se encuentre disponible en la actualidad, sino que cabe dudar que ni siquiera pasaron del estado de copión montado en unos casos (lo cual, por supuesto, no impidió su exhibición más o menos privada con proyectores adecuados) o de la fase de rodaje en otros. La muerte reciente de Maenza, tras su internamiento en los últimos años en un hospital psiquiátrico, y el silencio de sus más íntimos colaboradores convierten, por el momento, en un misterio insondable un mejor conocimiento del que fue, sin lugar a dudas, el «enfant terrible» del cine independiente español en los años sesenta.

Con las matizaciones anteriores y basándonos exclusivamente en las referencias escritas, apenas podemos abordar la obra de Maenza. De sus películas zaragozanas destacan *Conversaciones con Luis Buñuel* (1968), propaganda de una marca de audífonos y en la que la sonorización, en cinta magnetofónica, iba cambiando en cada proyección; y *El lobby contra el cordero* (1968), financiada inicialmente por el departamento de Actividades Culturales de la Facultad de Filosofía de Zaragoza, que viene a ser un discurso fragmentado sobre la rebelión contra el padre y en el que llama especialmente la atención su utilización de procedimientos análogos a los empleados en los films letristas franceses («documentales incorporados, escritos sobre el celuloide, retazos-detritus de films comerciales procesados o coloreados a mano», señala Maenza en un comentario a su película). El film se proyectaba mudo y Maneza leía, improvisaba y gesticulaba agitadamente durante la proyección.

Nada sabemos de sus films valencianos *Orfeo herido en el campo de batalla* y *De la cábala nueve en dieciséis para cuatro en ocho*, salvo que la primera fue rodada durante el estado de excepción del 68. El último film de Maenza es *Beance* (1969), rodado en Barcelona, de cuatro horas de duración y en el que utiliza, integrados en la narración, carteles, citas, máscaras y referencias culturales constantes.

## Ricard Bofill/Taller de Arquitectura

El conocido arquitecto Ricard Bofill Levi manifestó su interés por el medio fílmico con la realización de *Circles* (1966), cortometraje que, en su momento, fuera considerado como el exponente más decididamente experimental de la llamada Escuela de Barcelona, pero que, visto hoy, no logra escapar al esteticismo inconfundible, superado y ecléctico de aquel efímero grupo de cineastas.

No es éste el caso, sin embargo, de la siguiente producción de Bofill, *Esquizo* (1970), realización colectiva, fruto de la vocación interdisciplinar del Taller de Arquitectura, firmada por Ricard Bofill Levi, Manuel Núñez Yanowsky, Serena Vergano, José Agustín Goytisolo y Carlos Ruiz de la Prada (más la colaboración de Salvador Clotas en el guión).

Resulta sorprendente este film, realizado con medios totalmente profesionales, sólo que al margen de los cauces legales (que, por supuesto, no hubieran permitido su producción en aquel momento); film que apenas se exhibió en alguna sesión privada, y que no ha tenido ninguna distribución ni aquí, ni fuera de nuestras fronteras (a pesar de lo cual, existe una versión enteramente doblada al inglés).

*Esquizo* resulta ser un film de particular vigencia actual, por su proximidad con ciertas obras calificadas de «neonarrativas», aparecidas en el contexto del cine experimental de los años más recientes. En efecto, el academicismo suscitado al cabo de los años por la tendencia conocida como *film estructural* —tendencia imperante en el panorama internacional del cine experimental de los años setenta (aunque no en España u otros países situados en la periferia de dicho panorama «internacional») —, queda parcialmente entredicho por la aparición de una serie de obras que apuntan un cierto retorno a la narrativa o, mejor dicho, una nueva implicación entre la investigación de la forma fílmica y aspectos dejados de lado por un determinado impulso purista-ontológico (sea una articulación política, sea una dimensión psicoanalítica, sea la expresión de lo subjetivo, sea la especulación extendida al lenguaje verbal, etc.). Esto conduce a un replanteamiento teórico de nociones quizá excesivamente simplistas, tales como la oposición entre lo narrativo y lo anti-narrativo, y otras claves que han sido claramente expuestas en el dilema de las



*Esquizo*, de Ricard Bofill (1970)



dos vanguardias formulado por el crítico y cineasta Peter Wollen.

En este sentido, hablando con propiedad, *Esquizo* no es un film narrativo, si bien no se desentiende totalmente de una estructura narrativa; quizá sea mejor llamarlo un *ensayo* (pensando en el equivalente literario nombrado por esta expresión). Un ensayo sobre la locura, sobre el lenguaje del inconsciente, o, como dice el subtítulo del film, *Una investigación ficcional acerca de la arquitectura de un cerebro*.

El siguiente texto, con el cual presentan los autores su film, nos permite conocer con mayor claridad los propósitos del trabajo<sup>7</sup>:

«The Greek work "skizos" means "split" and has been used in its broad literary sense. The subject of the film is the splitting of a personality of an individual and the breakdown of the internal mechanism. The unconscious expression of this conflict is usually integrated to a symptomatology established by a medical criterion that takes as its measure the average person accepted by society. Madness, nevertheless, has its own rules, has a definite structure that conditions the individual's behaviour. The lack of control of the mind brings about a constant and progressive anxiety that leads to a total shattering of the personality. The patient is caught in his own trap. Defence mechanisms are brought into a play and he conspires against the outside world, he thinks up an individual "plot" to counter the established one, he creates a new cosmology where he is the protagonist. The film develops the idea that man is capable of introspection into his own mental world, can be at once actor and audience, observing himself from his rational ego. An intense energy is generated that could be used for greater imaginative and perceptive richness, could widen the field of action and enable the building of a personality at a radical distance from one's self. One could choose and decide one's actions. A new dialectical relation is established between one's experience, feelings and the continuous observation of self. Up till now the cinema, and probably literature too, has not found an adequate expression for the internal language of the split personality. This is due to the use of rational thought that is only capable of

expressing itself in schematic and descriptive terms from outside, showing up psychological abnormality as a form of castration. *Schizo* in as essay in language that enables us to expound a psychic biography, normal or otherwise, without conventional schemes. The anecdote, the story seen from outside, has been reduced to some slight hints. It is an expression of the rich mental world of a character without obeying the time-space coordination. In the central part of the film a single voice speaks, narrates, shouts. There is no question or answer. It is thought rather than a voice. The structure of the film is almost mathematical or musical, without recourse to a logical development that falsifies the attempts to express mental alienation.»

El film está estructurado según una doble escritura. Por un lado, el lenguaje oral, la voz: texto objetivo u expositivo (saber acerca de la mente), alternado con un texto subjetivo, corriente de pensamiento que, a su vez, se multiplica en la sobreimpresión de varias voces; también: la voz como sonido, emisión gutural, inarticulación; y por último, la pausa: silencio o música.

Por otro lado, las imágenes, sin una relación explícita con el texto/voz, salvo en cierto modo en el prólogo (clínica, control de la mente o tratamiento de shock; artilugio metálico-electrónico), y en primeros planos intercalados de mujeres alienadas, o de un cerebro quirurgizado. El resto del film, su núcleo principal, es una coreografía de cuerpos que se deslizan sobre un plano o se mueven dentro de un espacio aséptico, la cámara recoge acariciadoramente estas evoluciones, organizadas en grupos secuenciales distintos: cuerpos vestidos, cuerpos desnudos, niños jugando en la arena (sugerencias acerca de la sexualidad infantil), higiene del cuerpo y geografía de la piel.

El denso tejido de esta doble escritura está organizado según un cierto criterio estético riguroso, sin afirmación de un elemento sobre otro (sonido/imagen), sino formando un único texto. Esto hace de *Esquizo*, al margen de reparos individualizados (por ejemplo, por su exaltado esteticismo, o por su aparente ambigüedad en el tratamiento de un tema comprometido), una de las obras más originales y complejas que es posible encontrar dentro de los recodos ignorados de nuestra cinematografía.

### **Pere Portabella/Joan Brossa**

Pere Portabella inició su actividad cinematográfica como productor; su marca, Films 59, produjo o coprodujo tres films muy significativos dentro de la historia del cine español: *Los golfos* (1959), de Carlos Saura; *El cochecito* (1960), de Marco Ferreri; y *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel. El escándalo suscitado por este último film tuvo, entre sus consecuencias, la forzada paralización de otros proyectos de producción. En años sucesivos, Portabella escribe guiones, colabora con Jacinto Esteva y con Francesco Rosi, y finalmente resucita su marca de producción con la decisión de producir sus

<sup>7</sup> La edición española del «press book» de la película nos resultó inencontrable. Por ello, hemos preferido reproducir la versión inglesa, que el realizar una doble traducción en la que probablemente podíamos haber incurrido en alguna modificación esencial de las palabras de los autores.

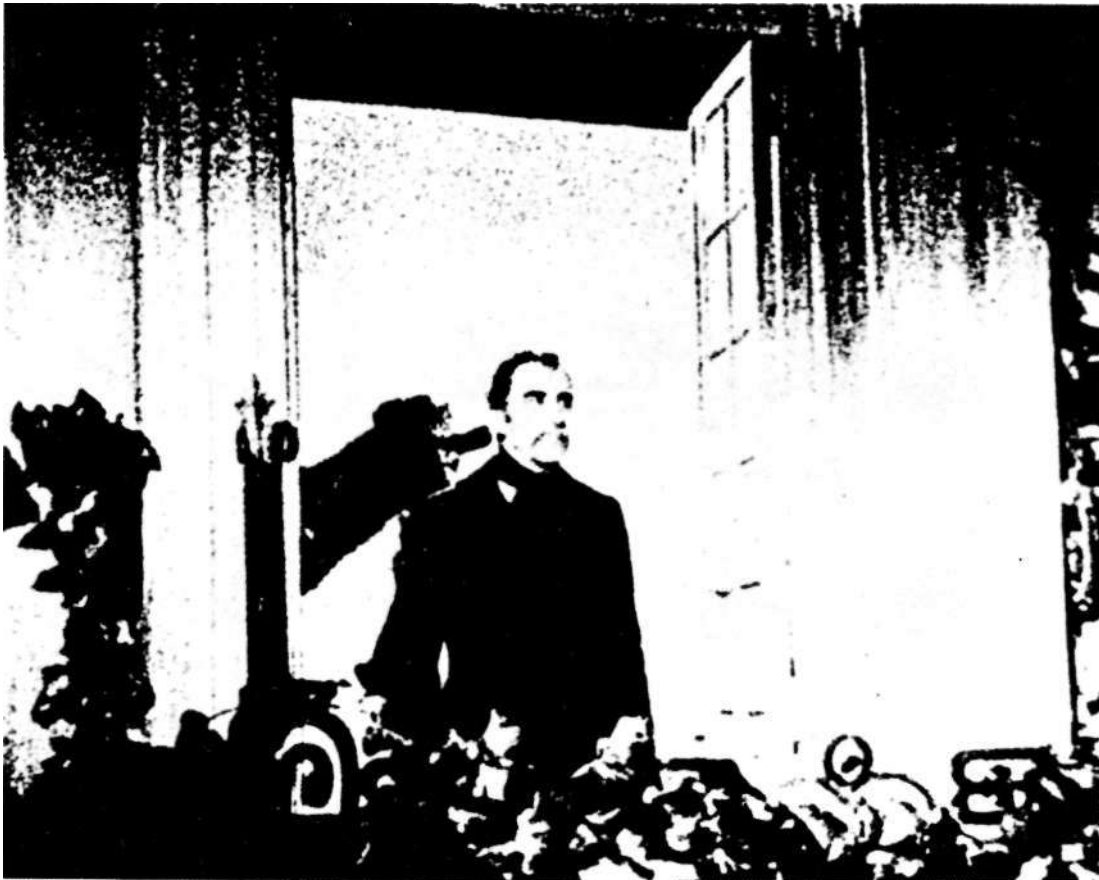
propios films. En el intervalo, su concepción acerca de la práctica fílmica se ha radicalizado y, así, busca la colaboración del poeta Joan Brossa con la intención de hacer un «cine sin trama» (según expresión del propio Portabella), el cual alternará con la realización de cortos documentales sobre temas artísticos y culturales.

Joan Brossa, que fue uno de los miembros más destacados del grupo Dau al set (1948-1954) —el principal movimiento de vanguardia en la Cataluña de postguerra—, había trabajado ya, en 1948, en un proyecto fílmico que finalmente no logró llevar a cabo. Los dos guiones escritos en aquella ocasión, *Foc al càntir* y *Gart*, son característicos de la herencia dadísta-surrealista que asumen en un principio los artistas de Dau al set.

La colaboración Portabella/Brossa se inicia con un cortometraje, *No contéis con los dedos* (1967), estructurado como una sucesión de secuencias independientes inspiradas en el formato del filmet publicitario. Sigue un largometraje que hace referencia a la «larga noche» del franquismo, bajo el título *Nocturno 29* (1968), en el cual desarrolla una estructura similar a la del film anterior, pero aún no definitivamente alejada de lo literario.

En sus siguientes realizaciones, Portabella se situó ya enteramente al margen de la industria y de los cauces legales. Realiza varios cortos para instituciones y fundaciones culturales, y con los beneficios obtenidos prosigue su propia obra personal. Asimismo, su participación activa en tentativas sectoriales alternativas con carácter didáctico-práctico y de debate, le sitúan como un punto de referencia obligado dentro del período eufórico del cine independiente en nuestro país.

*Cua de cuc* (1969-70; también conocido como *Vampir*) es sin duda alguna, la obra más notable surgida de la colaboración Portabella/Brossa. Rodada simultáneamente con la versión de Jesús Franco de *El conde Drácula*, constituye una brillante meditación sobre el cine que pasa de la deconstrucción del género fantástico a la pura poesía y abstracción. Portabella ha explotado las calidades de alto contraste del negativo de sonido, y choque con los grises monótonos de la emulsión utilizada en interiores, para construir uno de los films más bellos de toda la historia del cine español, y un film que, de algún modo, nos atreveríamos a decir que logra despertar evocaciones de las atmósferas contenidas en el



*Cua de cuc (vampir)*, de Pere Portabella (1970)

*Vampyr* de Dreyer. Hay que destacar asimismo el excelente trabajo de Carles Santos en la banda sonora: una sinfonía de ruidos, música repetitiva y siniestra, más la introducción de citas musicales; especialmente, una secuencia de música funcional que se repite varias veces hasta su distorsión en otra cosa.

Portabella ha definido *Cua de cuc* como «un film materialista»; reflexión sobre el cine y desenmascaramiento de sus procedimientos ilusionistas. El film sigue, en principio, el rodaje de la producción de Jesús Franco: muestra aspectos del proceso de su realización, revela sus trucajes, introduce anacronismos (coche, tren, avión) y, finalmente, todo se desvía hacia la abstracción. La

secuencia final nos muestra a Christopher Lee en su camerino, recitando y comentando el último pasaje de la novela de Bram Stoker, y ello nos da la clave análoga del propio film: un comentario-recreación desde presupuestos exclusivamente fílmicos.

Discrepancias de Brossa con el método de trabajo de Portabella, dieron al traste con esta singular relación colaborativa que concluye en *Umbracle* (1970-72), film interesante, pero muy desigual, que prosigue la reflexión iniciada en *Nocturno 29*. sobre el período «oscuro» de la España franquista, más algunas anotaciones sobre la problemática del cine en dicho contexto. La presencia de Christopher Lee constituye uno de los puntos de partida del film, por la



translación y recontextualización de su imagen característica, llevada a una nueva tierra del silencio y la oscuridad.

*Umbracle* se presenta como un film collage, construido a partir de secuencias autónomas que actúan a nivel de metáforas y sugerencias diversas: visita a un Museo de historia natural, escenas de vida cotidiana, monólogos de críticos e historiadores del cine, fragmentos de un viejo film franquista, actuación de unos clowns, reportaje de un matadero de pollos, Christopher Lee leyendo a Edgar Allan Poe, montaje de films cómicos mudos, metáforas de oscuridad (túneles, pasadizos oscuros, película en negro), y un irónico final en el que Christopher Lee mata una mosca. Las imágenes adquieren a menudo un carácter inquietante, evocador de una realidad tenebrosa, y encontramos algunos momentos de una fuerza notable, en la línea de *Cua de cuc*.

A partir de 1972, Portabella encauzó su trabajo por la vía de un cine militante, período que concluye en la realización de *Informe general* (1975-77), vasto retablo testimonial de la situación política española tras la muerte de Franco; film que contiene algunas secuencias particularmente brillantes, en la línea de lo más interesante de su obra. En los últimos años, Portabella —hombre siempre muy vinculado a la izquierda catalana— se ha dedicado exclusivamente a la política, si bien ha asegurado que en algún momento volverá a reemprender su actividad cinematográfica.

## Minimalismo y Anticine (1)

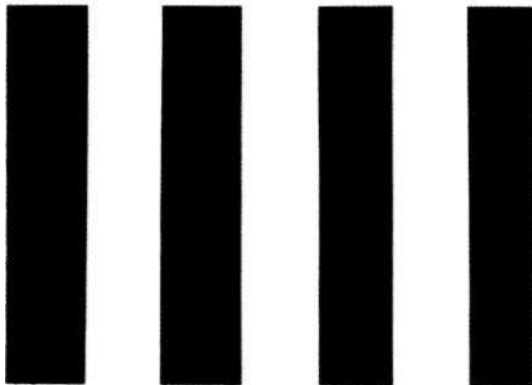
En octubre de 1967, tuvo lugar en Sitges (cerca de Barcelona) un legendario «Congreso Internacional de Escuelas de Cine»... Los participantes llevaron los debates fuera de su cauce «oficial» previsto, y procedieron a cuestionar, desde una óptica izquierdista, el pensamiento dominante acerca de la práctica fílmica y de su inscripción en la sociedad. Se atacó también, explícitamente, el estado de la cinematografía en España, y se defendió un cine libre y un sistema democrático. El cariz tomado por estas jornadas se agudizó merced a varios incidentes y el Congreso concluyó con intervención policial y detención de algunos de los participantes. La perspectiva radicalista de Sitges fue continuada por algunos de los participantes, a través de algunos textos de acusado acento situacionista y de una reducida producción fílmica, diversificada entre un documentalismo con ciertas pretensiones rupturistas (*La matanza*, 1968, de Julián Marcos; *Monegros*, 1969, de Antonio Artero) y una tendencia minimalista de polémicos propósitos.

Dentro de esta última línea, e implicados más o menos directamente en el espíritu del «sitgismo», se sitúan los siguientes films: *Del tres al once* (1968), de Antonio Artero, sucesión de colas numeradas, en positivo y negativo; *Blanco sobre blanco* (1969), también de Artero, proyección de película transparente; *Esta es la película* (1968), de Pere Costa, o los cuatro minutos

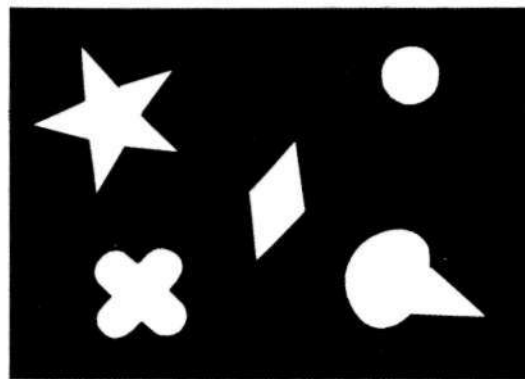
de *Los diez mandamientos* cortados por la censura franquista; *El 17 de Elvira* (1968), del pintor Manolo Calvo, plano del autor saliendo de su domicilio, repetido en bucle sinfín; *Duración* (1970), de Paulino Viota, otro *loop* o anillo sinfín, plano de un reloj durante una vuelta completa de la aguja segunda.

En definitiva, el minimalismo de sitgistas y adláteres queda como una aportación escasamente original (salvo el film de P. Costa, quizá), especialmente si tenemos en cuenta que experiencias tan similares que casi son idénticas, se habían llevado a cabo varios años antes: véanse, particularmente, las realizaciones del grupo internacional Fluxus.

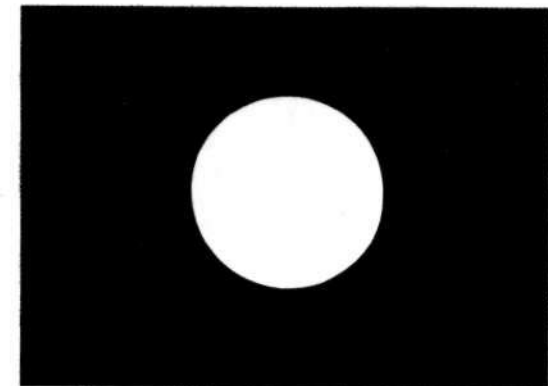
Una experiencia-límite indudablemente más original e interesante viene representada por el film *La celosía* (1972), de Isidoro Valcárcel Medina, un artista plástico próximo al conceptualismo en alguna de sus realizaciones. Trátase de una transcripción o «adaptación» de la novela de Robbe-Grillet, partiendo —literalmente— de su mismo texto, como único componente visual y sonoro. Un film inevitablemente destinado a provocar una actitud en el público: cerca de dos horas de duración, sin ninguna «imagen» (salvo un esquemático croquis), más que un texto reproducido de cabo a rabo, sin alteraciones (salvo la representada por la traducción idiomática), pero con diversas variantes en el modo de transcripción. Existe, de hecho, una verdadera planificación (*découpage*) del texto, según cesuras determinadas subjetivamente por el autor, de manera que un plano



*Impulsos ópticos en progresión geométrica*, de Javier Aguirre (1967/71)



*Fluctuaciones entrópicas*, de Javier Aguirre (1967/71)



*Uts cero*, de Javier Aguirre (1967/71)



*Tautólogos plus-X*, de Javier Aguirre (1975)

puede contener una palabra, una frase, varias, un párrafo, un fragmento determinado arbitrariamente, o también el texto leído en *off*. En algunos momentos, se acude al texto original francés; en otros, la lectura es dificultada de diversas maneras: simultaneidad asincrónica de texto escrito y texto hablado, voces superpuestas, sonido entrecortado, etc. Llevando la propuesta hasta sus últimas consecuencias, el film de Valcárcel Medina involucra y cuestiona conceptos de autoría y espectáculo, percepción e inteligibilidad, lenguaje/s y especificidad, constituyendo un singular desafío verdaderamente «anticinematográfico».

### **Minimalismo y anticine (2): La obra de Javier Aguirre**

La personalidad y la obra experimental de Javier Aguirre merecen ser tratadas con mayor detenimiento. Aguirre es un profesional del cine, un hombre dispuesto a todo dentro de su oficio, pero que a la

vez ha tenido siempre una enorme inquietud por todas las manifestaciones del arte de vanguardia. Y así, paralelamente, Aguirre se ha convertido también en uno de nuestros experimentalistas más persistentes. Según él, este afán experimentalista se encuentra ya en algunos de sus primeros cortos, entre 1960 y 1964; se trata en realidad de documentales, en los cuales, efectivamente, experimenta sobre aspectos aislados (sonido, montaje, etc.), pero que en absoluto responden a lo que entendemos por «cine experimental». Digamos, por otra parte, que entre ellos encontramos algunas obras muy respetables dentro de una perspectiva documentalista (*Tiempo dos*, 1960; *Pasajes tres*, 1962), junto a otras que no sabríamos si calificar de nefastas o de inefables (*Playa insólita*, 1962; *Tiempo abierto*, 1962). Sirva esto ya como introducción al argumento que pretendemos desarrollar en nuestra valoración de este autor: Aguirre es un hombre capaz de ofrecernos algunas obras que se merecen un mínimo respeto, y otras sencillamente detestables.

Aguirre ha dado a conocer en 1972 su obra más decididamente experimental, bajo el enunciado genérico de *Anti-Cine*: un programa de ocho films,

realizados entre 1967 y 1971, acompañado de un librito del mismo título. Aguirre es ya un profesional suficientemente conocido, lo cual determinará que parte de la crítica conceda una inusual atención a sus realizaciones experimentales. Para otros, sin embargo, la versatilidad de un autor, capaz de firmar también algunos de los subproductos más aberrantes de la historia del cine español, junto a una cierta pedantería en sus escritos y presentaciones, y junto al mismo carácter «anti» de su obra personal, ha bastado para motivar una predisposición en contra de dicha obra.

El comentario de algunos de los films que componen el primer ciclo *Anti-Cine* servirá para exponer nuestra posición crítica respecto a una obra problemática en varios aspectos, pero que conviene situar en su justo lugar dentro del marco específico del cine experimental contemporáneo, frente a otros análisis más inespecíficos o ininformados que se han hecho de ella.

De *Objetivo 40°* (plano-secuencia fijo de una calle, con las consiguientes reacciones espontáneas de los viandantes ante la cámara) y de *Múltiples, número indeterminado* (proyección, en anillo sinfín, de película transparente que va recogiendo el polvo presente en

la cabina de proyección), se puede decir lo mismo que ya hemos comentado con respecto al minimalismo «sitgista», y a ello nos remitimos.

*Impulsos ópticos en progresión geométrica* es un film de centelleos cromáticos (*color flicker film*), determinado según un modelo matemático, similarmente traducido, asimismo, en la composición de Eduardo Polonio que forma parte de la banda sonora. Es una obra de un cierto interés, aunque algo relativo si se conocen los trabajos del norteamericano Paul Sharits.

En este punto, quizá sea conveniente detenerse un momento en el aspecto de las concomitancias que presenta buena parte de la obra de Aguirre, con experiencias producidas en otras latitudes durante las dos últimas décadas, y que se corresponden con las tendencias conocidas como minimalismo fílmico y cine estructural. En efecto, Aguirre es uno de los escasos realizadores en nuestro país que ha centrado su práctica fílmica en una investigación sobre aspectos específicamente formales y de percepción.

Trabajando con los elementos más esenciales de un lenguaje, resulta muy fácil que distintas personas lleguen por separado a resultados semejantes; la experiencia de estos últimos años habla por sí sola, revelando un cierto agotamiento en las perspectivas de una investigación de signo formal u ontológico. En nuestro país, una situación de grave desconocimiento (y, por tanto, desvinculación) de lo que se hacía allende nuestras fronteras, ha facilitado que se reprodujeran involuntariamente conceptos y formas del todo similares a los desarrollados anteriormente por otros autores. Si ello no invalida necesariamente una obra en tales circunstancias, sí constatamos que ello suele estar en contradicción objetiva con las presunciones del autor o que, simplemente, dicha obra se encuentra muy por debajo de los resultados alcanzados por otros. Eso es finalmente lo que sucede con gran parte de la obra de Aguirre, a pesar de su insistencia en convencernos, a lo largo de sus escritos, de la absoluta originalidad sin precedentes de sus propuestas.

*Fluctuaciones entrópicas* es un film realizado perforando película negra con troqueles de distintas formas, según ritmos y combinaciones diversas. Es una de las obras más interesantes de Aguirre, a pesar de que no se trata —como él piensa— de «una experiencia anticipadora, una práctica formal nueva», pues el alemán Dieter Rot había ya realizado (en

1956-62) un breve film por este procedimiento. Como en otros films de Aguirre, encontramos en la banda sonora la participación de excelentes músicos, representantes de la vanguardia musical en nuestro país. En cambio, un aspecto que nos molesta, y en el cual insiste Aguirre en casi todos sus films, es la inserción (como voz en *off*) de una serie de citas literarias, filosóficas o científicas que recargan inútil y pendientemente las propuestas formales de estos films.

*Uts cero* es otro de los trabajos más interesantes de Aguirre y uno de los más nítidos formalmente, si bien adolece de una realización algo deficiente por los medios (de animación) inadecuados con que hubo de realizarse; pero ello, como bien señala el autor, «no deja de reflejar con mayor verdad nuestras propias limitaciones». Concebido como un homenaje a Malevitch y al escultor vasco Jorge Oteiza —así como al formalismo radical, pero con resonancias metafísicas, que ellos representan—, el film insiste en la tensión entre imagen y vacío que tanto interesa a Aguirre, y él mismo lo considera su obra más representativa.

(Otra cosa nos sorprende aún de Aguirre, y es su costumbre —quizá inconsciente— de colocar la palabra «fin» al término de unas obras en flagrante contradicción con tan periclitado formulismo.)

Los tres cortos restantes que integran esta primera serie —*Espectro siete*, *Innerzeitigkeit* y *Che Che Che*— se cuentan a nuestro modo de ver entre lo decididamente peor de Aguirre.

A partir de 1972, Aguirre ha estado trabajando en una serie de films que han de constituir un segundo programa *Anti-Cine*. Entre los films pertenecientes a esta segunda serie que hemos podido conocer hasta el momento, *Vaus seis* y *Underwelles* (1972) nos sorprenden por constituir un retroceso respecto a las posiciones aliterarias y figurativas defendidas por el propio Aguirre: el primero es una inefable obra con «mensaje», terriblemente anticuado y formalmente retrógrado; *Underwelles*, que «pretende agotar las posibilidades manuales que se pueden ejercer sobre el celuloide», no agota sino nuestras expectativas respecto a lo que resulta ser un ejercicio totalmente anecdótico, banal e indigno. Sin embargo, *Tautólogos Plus-X* (1974) nos parece uno de los films más notables de su autor; concebido en cierta forma como un documental de arte, los espejos cinéticos de

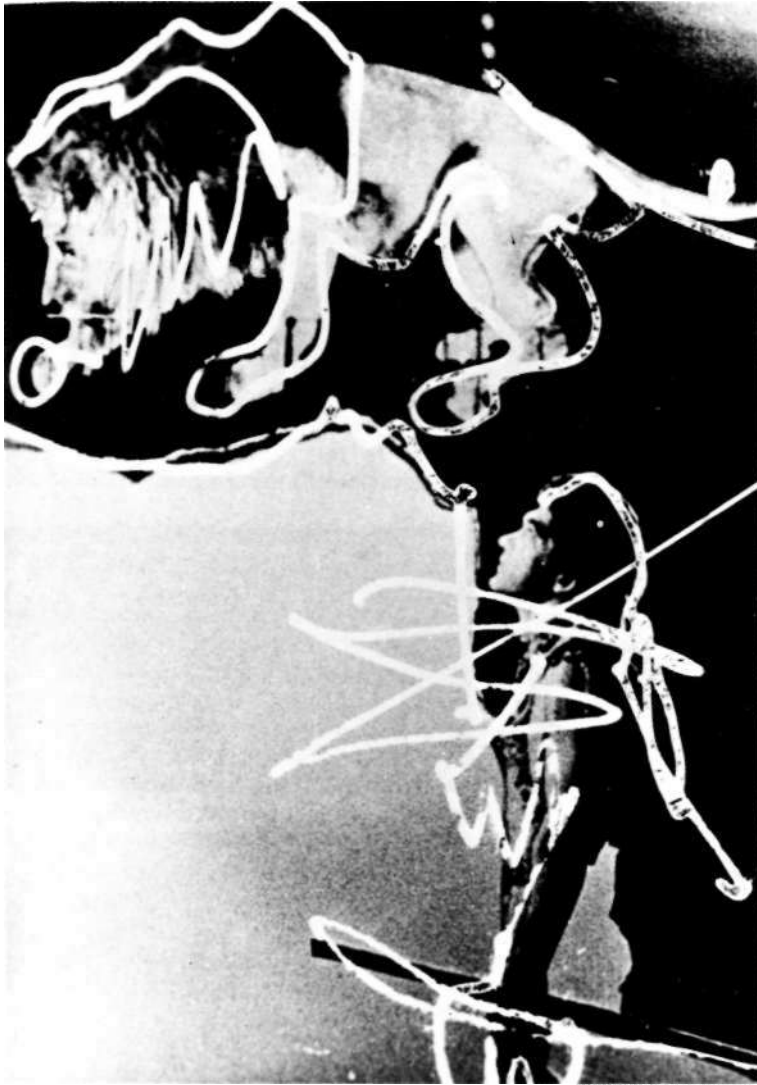
Eduardo Sanz ofrecen la posibilidad de desdoblarse el concepto del film, introduciendo el tema de la tautología por el reflejo del mismo proceso de filmación.

## **Pintura y film: De Vargas/Sistiaga/Ruiz-Balardi**

El medio fílmico ha atraído con frecuencia a los artistas plásticos, y de los resultados de esta atracción se nutre una buena parte de la historia del cine experimental o de vanguardia. En esta sección nos referiremos exclusivamente a las realizaciones fílmicas de tres artistas que, de algún modo, han trasladado al medio fílmico conceptos y procedimientos específicamente pictóricos. De Vargas, Sistiaga y Ruiz-Balardi proceden todos ellos del País Vasco, donde, en los años cincuenta y sesenta, se ha formado un importante núcleo de escultores y pintores comprometidos en una investigación de carácter eminentemente formal. Cabe recordar también el nombre de otro conocido escultor y pintor vasco, también realizador cinematográfico: Néstor Basterretxea, que si bien se decanta hacia el documental, muestra en sus dos primeros cortometrajes —*Operación H* (1963) y *Pelotari* (1964, con F. Larruquert)— un acercamiento muy formal y de un cierto experimentalismo.

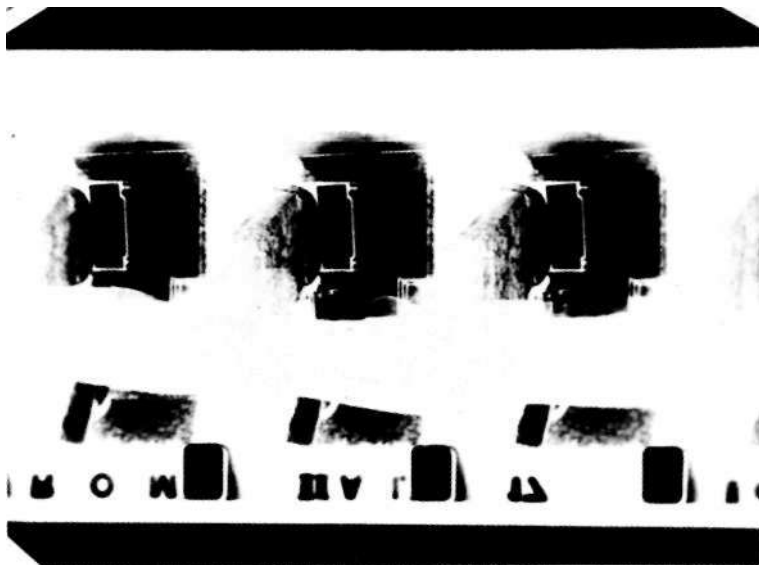
Ramón de Vargas es un artista plástico que ha ensayado con inquietud los más diversos materiales. Su obra comprende pinturas, dibujos, obra gráfica, esculturas, experiencias con materiales fotográficos, objetos móviles y sonoros, y realizaciones con medios audiovisuales diversos (film, vídeo, etc.). Desde los inicios de su actividad artística, a finales de los años cincuenta, De Vargas ha venido utilizando con cierta regularidad el medio fílmico. Los primeros films de los cuales poseemos referencias los realizó en París, donde reside desde 1958 a 1961.

*Les quatre saisons* (1960), film de composición vertical (es decir: filmado manteniendo la cámara apoyada sobre un lado, y proyectado análogamente de forma que se obtiene una imagen rectangular vertical), es un ensayo plástico sobre el color, que mezcla imágenes reales, tomadas en el Bois de

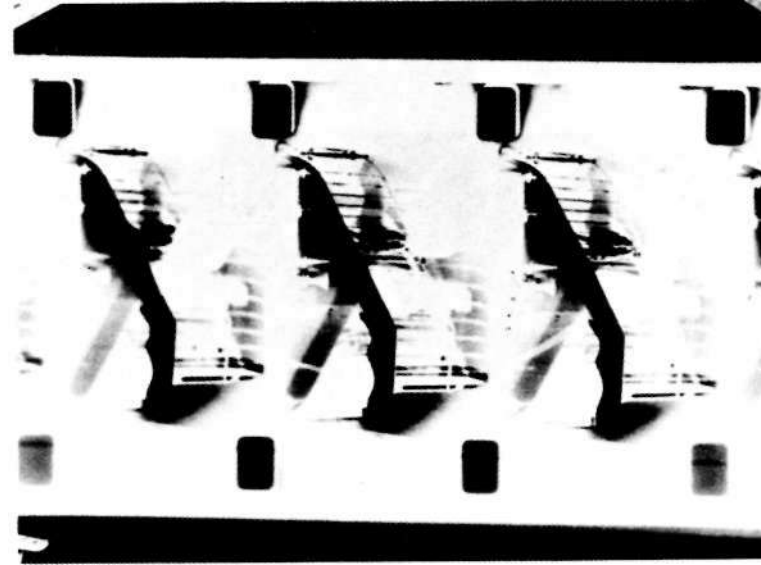


*La derrota de Samotracia*, de Ramón de Vargas (1982)





*Atentado a un film convencional*, de Ramón de Vargas (1962/80)



Boulogne, con pinturas sobre seda filmadas por transparencia.

Seguidamente, de Vargas realiza un film de largometraje, *Le rebut* (1960-61), suerte de meditación sobre su entorno más inmediato, con un cierto carácter documental. Desde su estudio en la Rue de la Glacière, en unas edificaciones de derribo inminente por una remodelación del barrio, el autor observa los signos de una lenta agonía (escombros y objetos abandonados en un patio) y refleja el problema humano de los desahuciados, al tiempo que nos introduce en las actividades de artistas y artesanos que habitan allí.

*Canción agria* (1964), como los films de Sistiaga y Ruiz-Balardi que comentamos más adelante, es una obra que se sitúa en la tradición de la pintura-sobre-película, tratando de crear un diálogo entre los elementos plásticos y los elementos acústicos, compuestos asimismo por el autor con medios electrónicos.

Más tarde, en 1972, De Vargas presenta *Cuadros cambiantes*, constituidos por la proyección de breves films montados en anillo sinfín, y emplea asimismo el medio fílmico como parte de una serie de trabajos con el título genérico de *Eva*, realizaciones de las que carecemos de otras referencias.

Las realizaciones más recientes de R. De Vargas corresponden a una serie de trabajos con el título genérico de *Atentados contra una obra*. En algunas de las pinturas que conocemos de esta serie, el artista actúa —atenta— sobre anteriores obras suyas, o sobre reproducciones referidas a etapas concretas de la historia de la pintura (como en *Atentado a un cuadro de Rafael*), por la superposición de trazos y manchas que algunos han calificado de expresionistas o gestualistas.

Los films *El cantar de los cantares* (1977) y *La derrota de Samotracia* (1981) se proyectan, respectivamente, sobre un cuadro y sobre una escultura blanca, determinando una sucesión de agresiones visuales y sonoras sobre el objeto plástico inerte. Otro film de esta serie es *Atentado a un film convencional* (1962 y 1980), donde el concepto de «atentado» es aplicado a una anterior realización del propio De Vargas, un film de carácter narrativo que hizo en el año 1962. El «atentado», contra lo que podría esperarse, resulta de una sorprendente austeridad: el color ha sido eliminado y el film se presenta actualmente en blanco y negro, con un sonido agresivo y monótono, y con eventuales intervenciones directas sobre la película a modo de trazos sígnicos u obliteraciones; De Vargas logra así desprenderse de lo anecdótico y lo

convencional, preservando sin embargo el sentido enigmático de unas imágenes vaciadas del argumento inicial.

José Antonio Sistiaga, otro pintor que ha sentido la inquietud de nuevos soportes y nuevos procedimientos dentro de la misma especificidad de su práctica, es el autor de *...ere erera baleibu icik subua aruaren...* (1968-70), film que renueva decisivamente la tradición de la pintura-sobre-película, y que ha tenido cierta circulación regular por festivales y cinematecas. En un principio, Sistiaga pensaba desarrollar su proyecto inicial como un enfrentamiento entre una parte dinámica —intervenciones pictóricas sobre el celuloide—, y otra estática, compuesta por fotografías. En el transcurso de los primeros meses de trabajo, el autor ha decidido desviar la idea inicial, prescindiendo de todo elemento representativo; finalmente, la financiación de la productora X-Films ha permitido la prolongación del proyecto durante 17 meses de intenso trabajo.

Las dimensiones de esta obra —35 mm., proyección en scope, 75 minutos de duración— ofrecen al espectador la posibilidad de sumergirse en un universo exclusivamente visual (aunque, si el film es mudo, es por la deliberada intención de subrayar lo musical en las mismas imágenes), al encuentro

entre lo plástico-estático y lo dinámico, por la espontánea inventiva del autor en confrontación con sus materiales.

El film está compuesto por 67 variantes o fragmentos (incluyendo una larga secuencia en blanco y negro): unos, realizados pintando a lo largo de la película, sin tener en cuenta la división en fotogramas; otros, delimitando el área de cada fotograma a fin de obtener, en la proyección, unas formas concéntricas en perpetua mutación. Sistiaga se ha servido, al parecer, de tintas, de pinceles y brochas, de la mezcla de arena o de agua, de minúsculas perforaciones, y también de la acción natural del ambiente (humedad, temperatura); sobre la película, la pintura ha formado burbujas, se ha agrietado y contraído; los colores se han confundido y contrastado en abigarramientos policromáticos y politonales, en mosaicos puntillistas, en formas circulares, en manchas violentas, en tenues evaporaciones, en tejidos celulares... Ocasionalmente, Sistiaga ha presentado también su film en forma de *frozen frames* —tiras de película montadas una junto a otra entre paneles transparentes—, como han hecho también realizadores como Paul Sharits, Peter Kubelka y otros: otra manera de ver el film, en una dimensión diferente.

Rafael Ruiz-Balardi es autor de *Homenaje a Tarzán* (1971), otro film pintado directamente sobre el celuloide, que contó también con la ayuda financiera de X-Films. Aparentemente se trata de una experiencia mucho más modesta que la del film de Sistiaga, y su brevedad —más la simplicidad de la idea— le confieren una cierta intrascendencia (al menos, en una visión superficial); por ello es lástima que Ruiz-Balardi no prosiguiera su idea inicial de hacer un film más largo, compuesto por éste y otros «homenajes» a diversos héroes del cine y el comic de aventuras.

*Homenaje a Tarzán*, a diferencia de las otras experiencias de pintura-sobre-película anteriormente comentadas, tiene un carácter figurativo no exento de humor y de un particular cariño por el género de aventuras. El film, traslada, por calco, una breve secuencia extraída de un film de Tarzán. Trabajando exclusivamente con trazos negros (posteriormente impresos sobre película de color) y según distintos estilos de dibujo, las secuencias presentan diversos efectos gráficos: efecto de solarización, efecto de alto

contraste, estilización de las figuras según sus principales líneas de fuerza, superficies expresadas en múltiples trazos contiguos. También resulta particularmente notable la concepción de la banda sonora, sinfonía o síntesis musicalmente articulada del universo de Tarzán: rumores de la selva, tam-tams, gruñidos de las fieras, etc. Al final: la acción —Tarzán corre a ayudar a la cazadora en peligro—, rápida y brusca, y súbitamente interrumpida en el momento de mayor expectación, con la distancia del irónico rótulo final: «continuará».

### Psicodelias/Aparición de un cine lírico personal

A finales de los años sesenta, y de acuerdo con el espíritu de la época, se ha desarrollado (de un modo un tanto privado y efímero), entre artistas de distintas especialidades, una tendencia un tanto efímera que ha sido calificada de «psicodélica». El cine ha sido precisamente un medio que ha recibido particular atención y varios son los que han hecho su primer pinito cinematográfico, sin pasar normalmente del ejercicio intrascendente y absolutamente privado. Sin embargo, hemos de destacar la obra de Oriol Durán y Mireia Bofill, e indudablemente la de Iván Zulueta, autor este último del cual hablaremos con mayor extensión en un ulterior capítulo.

Convendrá empezar aclarando algunos puntos respecto a una expresión tan trivializada como la de «psicodelia», y respecto a su aplicación en relación a los films de Durán/Bofill y de Zulueta. Ciertamente, hay una vinculación entre la obra de estos realizadores y la experiencia psicodélica (como también, con una determinada «cultura psicodélica»), en el sentido en que esta última puede contribuir a pensar en nuevas percepciones, liberadas de estructuras espacio-temporales convencionalizadas. Las soluciones formales encontradas coinciden no sólo en la anarratividad, sino también en la búsqueda de una dimensión gráfica alejada del verismo fotográfico: así, el uso sistemático de la sobreimpresión (Durán/Bofill) o de la refilmación (Zulueta), variaciones en el espesor y en la textura de la imagen, respectivamente. Otra coincidencia: la temática de estos films brota



*Homenaje a Tarzán*, de Rafael Ruiz Balardi (1971)

generalmente de vivencias cotidianas, como también del viaje o la vacación y de un cierto automatismo en la imaginación: en definitiva, la práctica fílmica como una actividad eminentemente personal, lúdica e íntima (la familia, la amistad, el entorno inmediato y cotidiano, forman también parte de este círculo de intimidad). Básicamente, tanto Durán/Bofill como Zulueta han mostrado sus films en ambientes prevalentemente íntimos; la ausencia de circuitos de difusión en nuestro cine experimental y personal ha facilitado una cierta despreocupación en cuanto a la posibilidad de trascender ese círculo privado. Sus films son, ante todo, films domésticos (*home movies*), o films personales en su auténtico sentido: en busca de una escritura propia, subjetiva, visionaria, lírica.

1968: Oriol Durán, Mireia Bofill, y una pequeña cámara de 8 mm. También, un grupo de amigos pintores (Joan Durán, Porta Zush, etc.): su personalidad y su obra constituye el motivo de los primeros films (hoy perdidos) de O. Durán y M. Bofill, *Que se abran cien flores* (1968) y *Premonición* (1968). Aparece ya el recurso sistemático a la superimpresión, posiblemente relacionado con los conocimientos de Oriol Durán en materia de fotografía.

En un estilo similar, *En Formentera* (1968) y *Los pájaros de la señora Tewari* (India, 1969) son films de viaje o vacación, miradas fascinadas por las rutas de la psicodelia, paisajes de una belleza visual recogida de un modo un tanto tópico.

Por último, *Daedalus Flight* (1968), del cual existieron dos versiones, es un poema de la ciudad, la noche, la luz, construido también en superimpresiones múltiples. Rodado enteramente dentro y desde dentro de un amplio interior doméstico, la parte más interesante del film juega con composiciones de luz coloreada, en un deslizamiento hacia la total abstracción. (Este es por otra parte el único film de Durán/Bofill que contenía un cierto trabajo sobre la banda sonora, en los restantes films integrada por meras apoyaturas musicales *ad hoc*.)

Ciertos aspectos de los films de Durán/Bofill —el gestualismo de la cámara, las metáforas de visión, el círculo íntimo o familiar—, recuerdan inevitablemente la obra del norteamericano Stan Brakhage. Sin embargo, Mireia Bofill nos comentaba que desconocían la obra de Brakhage y que, en este sentido, la única influencia relativamente presente en

sus films, podría derivarse de su amistad con el cineasta italiano Paolo Brunatto, otro viajero psicodélico de la época.

Las comparaciones, en cualquier caso, resultan odiosas, pues la obra de Durán/Bofill no alcanza el grado de elaboración y complejidad reconocido en Brakhage y otros maestros del cine lírico-visionario, ni pretende ser otra cosa que un ejercicio particular de acuerdo con sensibilidades propias de la época.

De todas formas, creemos que los films realizados por O. Durán y M. Bofill en 1968/69 merecen ser recordados; sobre todo, si consideramos que apuntan y anticipan una línea inédita en nuestro contexto: una línea que, de algún modo, se renueva o/y prosigue (de un modo ya más elaborado), primero con Zulueta (a partir de 1970), luego con una nueva generación que se dará a conocer a finales de los años setenta.

### Música y cine (1): Los films de Carles Santos

Antes hemos hablado ya de Carles Santos, colaborador constante y significativo en la mayor parte de los films de Pere Portabella, autor de las notables bandas sonoras de varios de ellos, y también íntimo colaborador en otros menesteres. Vamos ahora a tratar de sus realizaciones propias, apenas conocidas (por raramente difundidas): un cierto número de films que abordan cuestiones directamente relacionadas con lo sonoro o musical, desde una perspectiva frecuentemente minimalista, claramente vinculada a su obra como compositor. Como en el caso de Portabella, el encuentro y la amistad con Joan Brossa resultan decisivos en la obra de Santos, aunque la colaboración efectiva entre el poeta y el músico, sólo se ha verificado en este caso en alguna obra de «teatro musical».

En un primer período (1965-1972), las realizaciones cinematográficas de Carles Santos tienen un inequívoco carácter conceptual, lo cual le convierte además en uno de los pioneros del conceptualismo catalán (al cual aparece asimismo vinculado por su presencia en el Grup de Treball). Inicialmente, el sonido explícita el sentido de una imagen inexistente —*L'apat* (1965), film sin imágenes (lo cual no resulta

excesivamente original si recordamos la experiencia análoga de *Week-End*, film realizado por Walter Ruttmann en 1930)—, o, más interesante, relata la «historia» de un objeto sobre su representación visual estática: *La cadira* (1967), plano fijo de una silla, sonidos relativos al proceso de producción o fabricación de una silla.

Los dos films sucesivos, ambos con el título *Preludi de Chopin* (1968 y 1969 respectivamente), presentan dos distintas lecturas no-musicales de una partitura de Chopin: 1) descripción literaria de la partitura sobre plano fijo de un magnetofón; 2) fotografías de las distintas posiciones de las manos sobre el teclado de un piano, en la interpretación de un Preludio de Chopin, las cuales nos son mostradas una a una a medida que una mano las va desplazando delante de la cámara (este último film no tiene sonido). Ambas propuestas trabajan sobre la idea de interpretación de una obra (o mejor dicho, de una notación) y sobre el problema de la traducción entre lenguajes distintos, por la deliberada exclusión de cualquier otro referente reconocible que no sea el propio título de la pieza. El medio fílmico es utilizado como una mediación más, que se afirma de un modo tautológico. Por último, cabría señalar una cierta dimensión autobiográfica, referida tanto a la carrera de Santos como intérprete (pianista de formación clásica), como también a su heterodoxia vanguardista que le aproxima a otros medios de expresión, aún sin abandonar del todo la especificidad de su práctica musical.

El film que cierra este primer período, *Acció Santos* (1972; en colaboración con Pere Portabella) es quizá también el más significativo. Es, en cierto modo, una proposición lógica que replantea la relación convencional entre sonido e imagen, por la subjetivización del elemento sonoro y la consiguiente frustración de las expectativas determinadas por la acostumbrada identificación del naturalismo cinematográfico. Santos aparece sentado al piano, interpretando un Estudio de Chopin, el cual es registrado simultáneamente en un magnetofón; seguidamente vemos a Santos, escuchando con auriculares la grabación precedente, y a partir de este momento no oímos nada más.

Seguidamente, Santos colabora estrechamente con Portabella en la etapa de su cine militante, y, a partir de 1977, podríamos distinguir un segundo período en su personal acercamiento al medio fílmico, siempre en

correspondencia con su práctica musical. De hecho, el film es concebido en cierto modo como una pieza también musical, y Santos integra a menudo algunos de sus films dentro de sus conciertos-espectáculo (junto a piezas para piano, obras vocales, realizaciones en cinta magnética, o breves acciones). En este sentido, Santos nos subraya que sus films están organizados casi siempre según un encuadre estático, el cual se corresponde con la situación también estática del concierto musical; y cómo el medio filmico es utilizado, en cierta manera, para presentar acciones difícilmente realizables sobre un escenario. Al margen de un par de realizaciones para TV (*El pianista*, 1977; *Peca per a quatre pianos*, 1978), y de un film de carácter más funcional/documental (*Divertimento num. 1 en Re menor*, 1977), comentaremos los dos trabajos probablemente más significativos entre los films más recientes de Carles Santos.

En *682-3133 Buffalo, Minnesota* (1977), sonido e imagen están estructurados análogamente, según una obra repetitiva para flauta. La imagen es un plano fijo de un paisaje, interrumpido periódicamente según los intervalos de la música; paulatinamente, distinguimos una figura en la lejanía, y luego comprobamos que se trata de una mujer, progresivamente más y más cerca de la cámara (Barbara Held, músico norteamericano que trabajó con Santos durante un tiempo); el film termina en un *close-up* de sus labios, apoyados en la boquilla de la flauta, como un deslizamiento final de la imagen hacia su fuente sonora.

La *Do Re Mi* (1979), por último, es un film de inequívoca influencia brossiana: una acción transformista-musical (Joan Brossa es un gran admirador de Fregoli, y algunas de sus piezas teatrales exigen, para su representación, particulares habilidades transformistas). Santos aparece interpretando una de sus obras repetitivas para piano, con las más diversas y disparatadas indumentarias. Es un divertimento lleno de humor (otro elemento frecuentemente presente en la obra de Santos, aunque siempre de un modo sutil), un homenaje al arte de Fregoli... y también al arte de Méliés.

## Música y cine (2): «Insular»

Tradicionalmente, las televisiones han concedido

una mínima atención a la música de vanguardia. *Insular* (1971), una producción de Televisión Española que fue emitida por su segunda canal en enero de 1972, es de todas formas un caso insólito si consideramos que se trata de un film experimental sólidamente realizado: una memorable laguna dentro de la producción de una institución que nunca ha mostrado el menor interés en favorecer la investigación de nuevas formas.

*Insular* es una realización de Ramón Massats sobre música de Luis de Pablo. Massats es un profesional de nuestro cine que ha cultivado preferentemente el documental y ha trabajado con cierta asiduidad en televisión. Luis de Pablo es un compositor suficientemente conocido dentro de la vanguardia musical de nuestro país; es autor de las bandas sonoras de varios films (incluyendo algunos de los films experimentales de Javier Aguirre), ha investigado ampliamente en el campo de la música electrónica (fue fundador del Laboratorio Alea) y ha colaborado con el artista plástico José Luis Alexanco en obras como *Soledad interrumpida* (1971, ambiente plástico-sonoro) o el film *137 (Historia natural)* (1972), del cual sólo sabemos que se inspira en un pasaje de la obra de Sade, *Les cent vingt journées de Sodome* (no hemos tenido ocasión de visionar este film, del cual únicamente existe el original montado en 16 mm. reversible).

La intervención de Luis de Pablo en *Insular* no creemos que se haya limitado a proporcionar la base sonora del film (y a aparecer al principio y al final en un divertido formulismo autoril), si bien desconocemos los términos exactos de una presumible co-autoría a nivel de realización fílmica. En cualquier caso, *Insular* se sitúa en una tradición muy arraigada a lo largo de la historia del cine experimental: la visualización de composiciones musicales, no como mera ilustración, sino buscando correspondencias formales, rítmicas y asociativas, y trabajando con imágenes objetivas (una tradición que se inicia con Germaine Dulac y otros contemporáneos suyos).

El film está constituido por seis partes o segmentos que visualizan otros tantos temas firmados por Luis de Pablo; los cuales, a su vez, constituyen en cierto modo la partitura visual que determina el ritmo de los movimientos de cámara y del montaje. El principal protagonista (visual) del film es el paisaje de Lanzarote (Islas Canarias), retratado en toda su

convulsiva belleza en movimientos de cámara acariciadores y vertiginosos, uniformes y gestuales. A lo largo de las distintas partes o piezas, se introducen progresivamente nuevas imágenes: apariciones humanas, abstracciones geológicas (*Volar*), costumbres y ritos, la ciudad/civilización (*Imaginario II*), y otros aspectos de la isla. En este sentido, el film tiene asimismo un cierto matiz documental. Cabría señalar además el carácter surrealista que adquieren algunas imágenes (principalmente, algunas de las apariciones humanas: los luchadores de *Módulos V*, o los turistas de *Imaginario II*), por otro lado muy acorde con el potencial surrealista del propio paisaje. Por último, si hay que formular algún reparo frente a esta obra —por otro lado admirable en distintos aspectos—, señalemos un uso algo excesivo del zoom y del gran angular, así como un cierto mecanicismo en las correspondencias, por montaje, entre imagen y sonido.

## Nuevos comportamientos artísticos

A principios de la década de los setenta, cobran fuerza en España los «nuevos comportamientos artísticos» (según expresión acuñada por Simón Marchan) o, dicho en términos más desgastados y debatidos, el arte conceptual y sus ramificaciones (arte del cuerpo, arte de acción, etc.). El film fue uno de tantos medios eventualmente utilizado como soporte de tales propuestas, aunque principalmente a nivel de mero documento de acciones o realizaciones efímeras. Otro tipo de trabajos, con una concepción más autónoma del medio o en la línea de un conceptualismo (específicamente) fílmico, han sido más escasos y, en general, resultan insuficientemente elaborados.

Esto es lo que sucede, por ejemplo, con los films realizados por Ferrán García Sevilla y Ramón Herreros en 1973, propuestas de un cierto interés en su momento y lugar, que trabajan sobre la idea de establecer inventarios arbitrarios o subjetivos de palabras, movimientos de cámara, o fotografías de prensa (*Palabra, Movimiento, Imatge*). Un film posterior de F. García Sevilla, *Part/Tot: Puig Anticb* (1974), revela sin embargo un mayor sentido constructivo (aunque también ciertas deficiencias técnicas). Referido a un hecho concreto de los últimos años de la



dictadura franquista —la ejecución del joven anarquista catalán Salvador Puig Antich—, el film propone una suerte de metáfora política, a partir de la exploración en sucesivos *close-up* (según un ritmo constante y uniforme) de una superficie gráfico-tipográfica: la portada de una popular y sensacionalista revista de sucesos, con información relativa a la ejecución. El sonido (cambiante) permitía sugerencias suplementarias, por la reproducción de la emisión de noticias de Radio Nacional de España correspondiente al día de la proyección.

Jordi Cerda (probablemente nuestro conceptualista más naif) o, tardíamente, Josep Lluís Seguí, se han planteado un conceptualismo fílmico con pretensiones de rigor, pero con resultados, finalmente, muy discretos. Sus films reinciden, en gran parte, en exploraciones formales abordadas muy anteriormente por autores de otros países, sin presentar particulares aportaciones, e incluso situándose muy por debajo de aquéllas.

En definitiva, las únicas realizaciones fílmicas efectivamente sólidas dentro de una perspectiva conceptualista, son a nuestro modo de ver las obras de Carles Santos y de Valcárcel Medina comentadas anteriormente dentro de otros capítulos.

### Rossell/Miralda/Rabascall/Xifra

En otra perspectiva distinta, sin embargo asimilable también, en parte, dentro de la noción de «nuevos comportamientos artísticos», debemos considerar los films de cuatro artistas catalanes que han residido largo tiempo en París: Benet Rossell, Antoni Miralda, Joan Rabascall y Jaume Xifra. Una obra, fruto generalmente de la colaboración de Benet Rossell con cada uno de sus compañeros, la cual se diversifica en distintas perspectivas:

1. Realizaciones en cierto modo conceptuales como «documentales de arte», si bien traspasan en mayor o menor medida la noción tradicional de aquellos, por una elaboración cinematográfica singular: *París La Cumparsita* (1972) de Miralda/Rossell; *Ceremonials* (1974) de Rossell/Miralda/Rabascall/Selz.
2. Ficciones derivadas de un universo personal, presente en la obra plástica de alguno de sus autores, o simplemente en su sensibilidad: *Le coeur est un plaisir* (1975) de B. Rossell y Jean

Pierre Béranger; *Atrás etíope* (1977) de Rossell; *Miserere* (1979) de Miralda/Rossell.

3. Obras de carácter netamente experimental, relacionadas con otras realizaciones plásticas (de Rossell y Rabascall, respectivamente): *Calidoscopio* (1971) de Rossell/Xifra, *Bio Dop* (1974) de Rabascall/Rossell.

Comentaremos seguidamente, con más detalle, sólo los cuatro films que conocemos mejor, representativos en todo caso de las diversas opciones y colaboraciones indicadas.

*Calidoscopio* (1971, Rossell/Xifra) es un film de carácter abstracto relacionado con la obra plástica de Rossell, y, más concretamente, con sus «dibujos minúsculos» y sus «objetos-calidoscopio». Mediante un mecanismo construido por J. Xifra, diversas formas que van de lo elemental a lo orgánico (pequeños dibujos realizados sobre soporte transparente), caen, se mueven y se acumulan entre los espejos de un calidoscopio. La acumulación de formas determina un abigarramiento progresivo, hasta su total confusión en una oscura mancha palpitante. Las contracciones rítmicas de las formas, y sus sugerencias iconográficas, adquieren por momentos reminiscencias sexuales, asimismo apoyadas por la banda sonora de Carles Santos: una composición en cinta magnética que podría ser descrita como un trabalenguas susurrante, determinado por la repetición y fragmentación de la palabra que da título al film.

*París La Cumparsita* (1972, Miralda/Rossell) es un paseo por París en compañía de un enorme soldadito de plástico blanco, objeto obsesivo presente durante largo tiempo en la obra de Miralda (*«soldats soldés»*: serie de pinturas, objetos, muebles, esculturas, etc., invadidos por regimientos de soldaditos de juguete). Al son de zarzuelas, sardanas, marchas militares y otras melodías diversas, Miralda conduce a su soldadito en un divertido recorrido de lugares geográficos, paisajes humanos y asociaciones mentales cargadas de ironía.

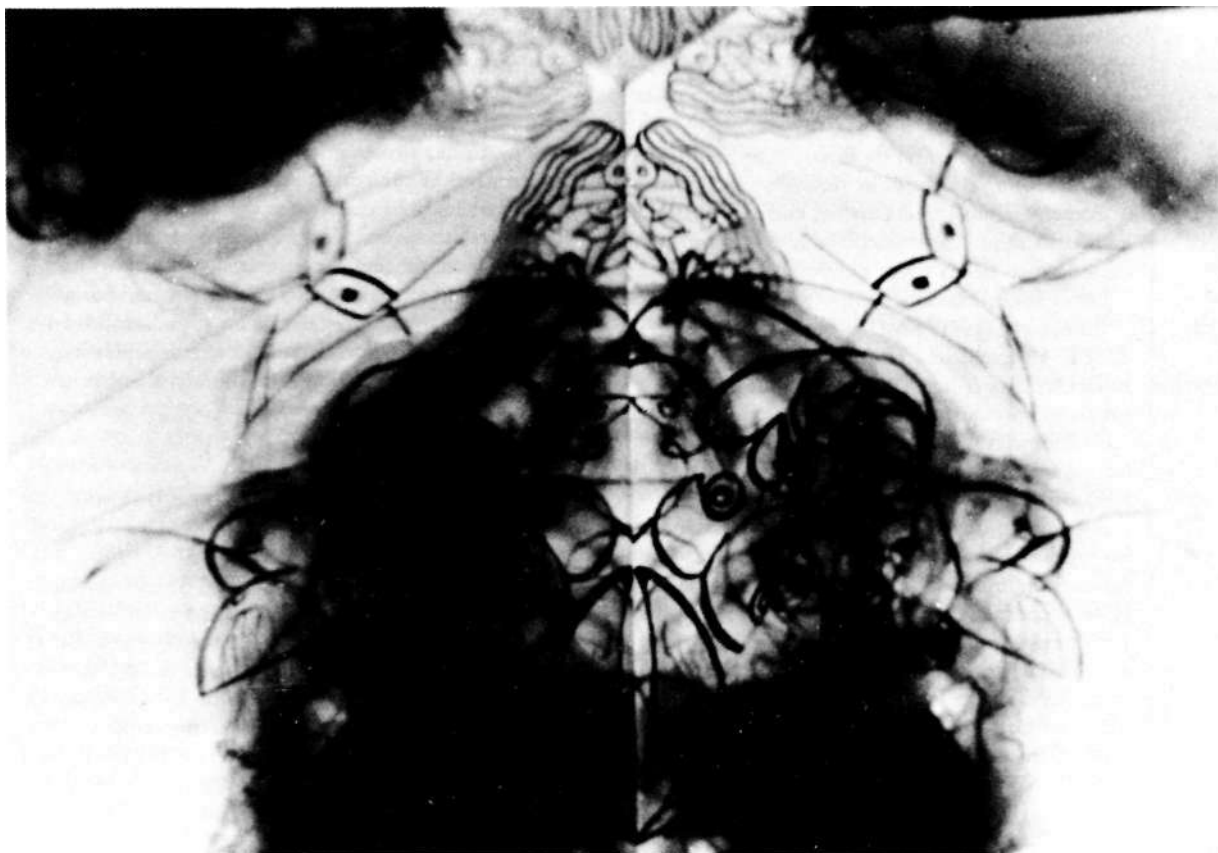
*Bio Dop* (1974, Rabascall/Rossell) es un breve collage de varios filmets publicitarios —años cincuenta— de una marca de brillantina, con inserciones de imágenes características en la obra de Rabascall, las cuales tratan de crear intencionados contrastes. En cualquier caso, el hilarante y estereotipado contenido de los filmets tiene una fuerza tal, que hubiera bastado apropiárselo intacto y firmarlo como un malicioso *objet trouvé*.

*Atrás etíope* (1977), obra de Rossell en solitario, es un divertimento farsesco construido a partir de la fascinación por un texto de Shakespeare, extraído del *Sueño de una noche de verano* y repetido por distintos personajes en distintas situaciones, dando origen a una particular ficción enraizada en diversos aspectos típicamente hispánicos. De hecho, es una obra más bien próxima a lo que hemos definido como cine narrativo de reforma y su factura es perfectamente convencional (el film fue producido en vistas a su distribución comercial como corto). En cualquier caso, es una manifestación más de la personalidad y de la versátil actividad de su autor, artista plástico, colaborador de sus amigos, guionista y técnico cinematográfico, persona amable y con un personal sentido del humor.

### Panorama reciente del cine experimental en España

En los últimos años del franquismo, las tensiones políticas se agudizaron y ello tuvo su reflejo en los sectores artísticos y culturales más combativos. En el campo del cine independiente o fuera de la industria, se procedió a una revisión crítica de los conceptos de «vanguardia» e «independencia» y empezaron a afianzarse nociones de *cine militante* (o didáctico-político) y *cine de las nacionalidades*. A partir de 1972 o 1973, se observa así un fenómeno de recesión con respecto a lo que había sido hasta entonces el cine independiente en sus distintas opciones individualistas. Se dan ahora nuevas circunstancias que impulsan una reorientación de lo independiente/individual a lo alternativo/colectivo. Y en consecuencia, pero a pesar de determinados postulados teóricos, ello conduce también a un cierto desprecio, o incluso rechazo, hacia todo aquello que huela a experimentación formal, expresión personal, etcétera. Un inicio de distensión en ese sentido sólo es detectable bastante tiempo después de la muerte de Franco. En el intervalo, la perspectiva de un cine experimental o de vanguardia se renueva a través de una serie de autores que trabajan principalmente en super-8, con las ventajas e inconvenientes que este formato conlleva.

Sin embargo, contra lo que quizá hubiera cabido esperar, la condición de estas prácticas «marginales» no sólo no ha mejorado, sino que probablemente se pueda afirmar que ha empeorado decisivamente: los



*Calidoscopio*, de Benet Rossell  
y Jaume Xifra (1971)

magros canales de difusión otrora empleados se han reducido aún más (constátese, por ejemplo, la progresiva desaparición de muchos cine-clubs) y se registra una total desatención por parte de las instituciones, la prensa o la crítica. Así las cosas, cada autor desarrolla su trabajo de un modo aislado y solitario, con mayor o menor constancia, con resultados mejores o peores; pero las posibilidades de darlo a conocer públicamente son mínimas y esporádicas. Se da el caso, por ejemplo, de obras que han podido conocerse antes en el extranjero (a través de festivales y muestras) que no en nuestro propio país.

Un hecho significativo que debemos señalar, a propósito de varios de estos realizadores, es que han tenido un cierto conocimiento del cine experimental que se hacía en el resto de Europa o en Norteamérica

(algo bastante infrecuente entre sus predecesores); ello ha determinado, sin duda, ciertos niveles de influencia, aunque también ha revertido generalmente en una mayor auto-exigencia, y en la progresiva maduración o consolidación de las intuiciones creativas propias a cada autor. Efectivamente, en estos últimos años, han surgido varias obras de positivo interés y, a través de su presencia en algunas muestras de carácter internacional, se ha suscitado una cierta atención hacia el ignorado panorama de nuestro cine experimental.

Las ciudades de Barcelona, Madrid y Valencia constituyen en este tiempo los principales núcleos de actividad; fuera de los cuales, apenas tenemos noticia de una actividad más esporádica o reducida en Tarragona (Marcel Pey, Josep Zaragoza), Canarias (Luciano Armas) o Ciutat de Mallorca (Biel Mesquida,

Pep Maur Serra). Otro núcleo históricamente importante en nuestro cine de vanguardia, el País Vasco, viene representado a través de autores como Iván Zulueta, Javier Aguirre, Ramón de Vargas y Eduardo Momeñe, que residen habitualmente fuera de su lugar de origen.

La producción de vanguardia en Madrid se reduce al trabajo de unos cuantos autores generalmente desconectados entre sí. Y de hecho, si descontamos la continuidad que haya podido tener la obra de Val del Omar, Aguirre o A. del Amo, la situación actual es de total penuria. Debemos recordar, sin embargo, las aportaciones importantes de Iván Zulueta y de Pedro Almodóvar; dos realizadores que hoy aparecen como los principales representantes de una posible *new wave*, en relación al monótono panorama del cine español, un soplo de aire fresco e iconoclasta en el cual tienen

bastante que ver sus anteriores realizaciones en la marginalidad de los pequeños formatos. Cabe mencionar también a Juan Antonio Cadenas (hoy, también a la busca de una opción profesional dentro de la industria), autor de algunos films experimentales entre 1969 y 1976, tales como *Crónica de un desnudo* (1973), al parecer influenciada por la obra de Carmelo Bene, y *Rompecabezas* (1975-76), tres horas de materiales en bruto, film sorprendente por bizarro pero nada más. Y la relación podría completarse con algunas realizaciones aisladas, entre las cuales: *Colorines* y *Deco*, breves films de Jaime Pascual (dedicado al cine de animación), experiencias de pintura sobre película; *Alice* (1975), del fotógrafo José Miguel Gómez, film muy controvertido en su momento por su dura y obsesiva exposición del tema del onanismo, obra semi-narrativa con implicaciones próximas al *body-art*; *Andante* (1976), del también fotógrafo Eduardo Momeñe, breve obra de un conceptualismo con derivaciones líricas. En todo caso, estos y otros films que olvidamos, han sufrido generalmente el paso del tiempo, pero, sobre todo, la falta de continuidad que ha impedido reafirmar el inicial grado de interés de aquellas realizaciones.

Otro tanto ocurre en Valencia, donde a principios de los años setenta, y a imitación de lo sucedido en otras ciudades del estado español, germina un movimiento de cine independiente relativamente diversificado, la perspectiva de un posible cine de vanguardia dentro de este contexto, viene representada por un pequeño núcleo de realizadores que se plantean (o replantean) su práctica, de acuerdo a nociones teóricas en el aire de la época: crítica de la representación, deconstrucción, reflexión sobre el medio, etc. Esta perspectiva se prolonga en un segundo período —desde 1975 hasta hoy—, en circunstancias y características que ya hemos tratado de generalizar anteriormente (imposición del formato súper-8, mínima trascendencia pública, etc.). Lamentablemente, tanto en uno como en otro período, las propuestas del grupo valenciano se han materializado en un escaso número de realizaciones de muy desigual interés. Así, films como *Sega cega* (J. Gandía Casimiro, 1968-72), *Montaje paralelo* (Rafael Gassent, 1971), *De la finestra estant* (Ximo Vidal, 1974), *Espacios imaginarios* (María Montes, 1976) y *Temps* (Ferrán Cremades, 1976), parten de planteamientos interesantes y contienen aciertos

parciales, pero quedan como tentativas irregulares o insuficientemente desarrolladas, hasta el momento, el único trabajo que nos ha interesado suficientemente es el de Lluís Rivera, sobre el cual nos extendemos más adelante. Y la relación concluye, en este caso, con un film reciente que no conocemos más que por referencias: *Cadáver es* (1981), de Ángel García del Val, largometraje que se mueve entre el testimonio documental y la investigación de nuevas formas, obra estremecedora que nos introduce en el oscuro mundo de la muerte, de la mano de la figura (real) de un enterrador.

Barcelona, por último, ha constituido el núcleo más amplio y activo en estos últimos años, básicamente representado por una nueva generación cuya actividad se inicia alrededor de 1975. Una generación que ha sentido la inquietud de un cine experimental que apenas se había dado entre nosotros, o que apenas era conocido y difundido, con lo cual sus realizaciones han sido inicialmente tachadas de «masturbaciones pequeño-burguesas, elitistas, desenraizadas de la realidad» y otras tonterías por el estilo. Pero, a través de los modestos medios a su alcance, la mayor parte de estos realizadores ha ido prosiguiendo con total seriedad su trabajo, y no han faltado las iniciativas colectivas en vistas a tratar de solucionar o de paliar problemas de difusión, de información, y otros que afectan gravemente a toda la producción de carácter marginal. Así el grupo Film Vídeo Informació (FVI) desarrolla en el período 1977-78 algunas actividades significativas, entre las cuales se incluye la publicación de la revista *Visual* (especializada en cine experimental y vídeo), de la cual sólo llegaron a salir dos números, y esporádicas presentaciones del trabajo de autores extranjeros de paso por nuestro país (Anthony McCall, Philippe Garrel, etc.); posteriormente, el grupo cesó de existir como tal, aunque sus principales componentes (E. Bonet, E. Balcells, J. Bufill, M. Huerga) han seguido luego coordinados, contribuyendo a la organización de varias muestras.

Las perspectivas inmediatas, por último, no son nada halagüeñas. Varios son los autores que llevan ya tiempo sin hacer nada, y alguno puede decirse que ha causado ya baja del actual panorama. Algunos realizadores se han integrado a la profesión cinematográfica o pretenderían hacerlo (renunciando o no a su anterior trayectoria); otros se interesan particularmente en el vídeo, sea también como vía de

una posible profesionalidad, sea como nuevo soporte para sucesivos proyectos personales. Y por último, es asimismo hartamente significativo el hecho de que, en los últimos cinco años, prácticamente no hayamos conocido ni un solo «nuevo valor» que pueda agregarse a la siempre exigua relación de nuestros experimentalistas.

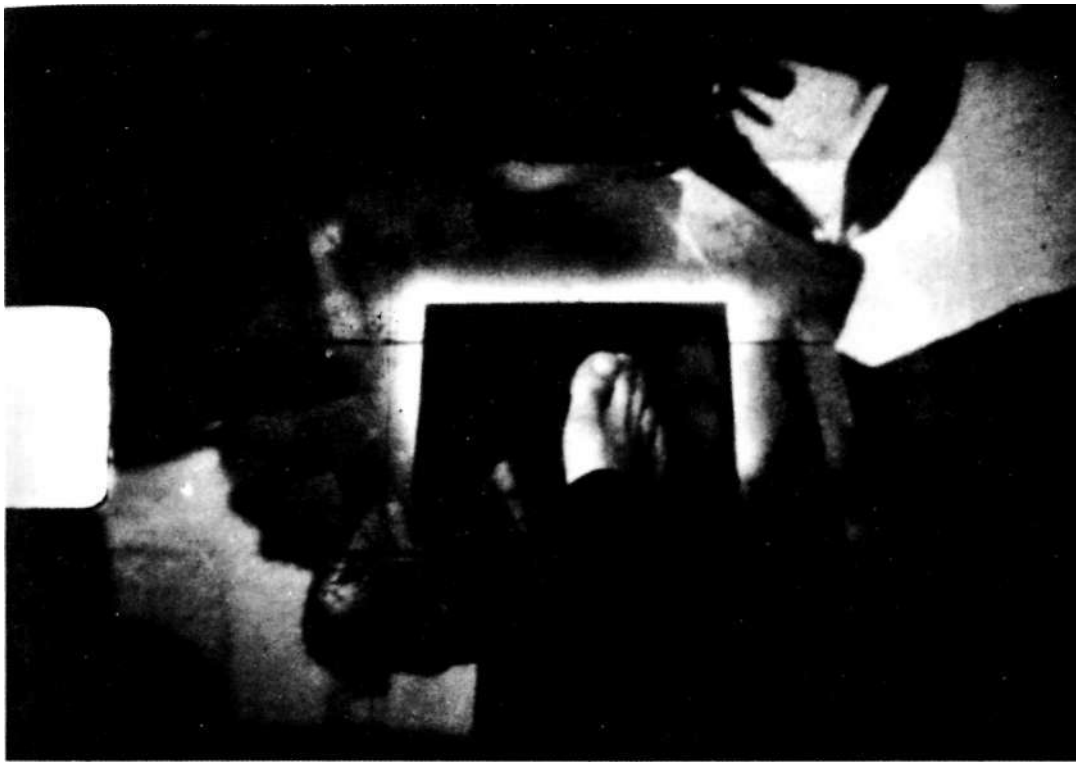
Al margen de estas consideraciones, nuestro somero examen del panorama de estos últimos años concluye con unas breves notas sobre unos autores concretos, a los cuales cabría añadir aquellos otros, anteriormente tratados, que han seguido trabajando hasta hoy (Val del Omar, Aguirre, Santos, Del Amo, y un reducido etcétera).

Iván Zulueta inició, a finales de los años sesenta, su actividad como realizador profesional: programas musicales en TVE, algo de cine publicitario, y el largometraje *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969), un refrescante musical pop, hoy deliciosamente anticuado. Diez años ha tenido que esperar Zulueta para conseguir realizar un nuevo largometraje dentro de la industria (*Arrebato*, 1979). Entre tanto, se dedicó principalmente a la ilustración gráfica, y realizó un importante número de films (básicamente en formato súper-8) que le convierten en uno de los autores más significativos dentro del panorama del cine experimental español de los años setenta. Por desgracia, de su extensa obra (una veintena de títulos, al menos), sólo una mínima parte nos es conocida: varios de sus films se han perdido o son actualmente inaccesibles; algunos, al parecer, permanecerían en cierto modo inconclusos, o su autor no ha juzgado oportuno darlos a conocer públicamente. En cualquier caso, sí poseemos suficientes datos para dar una visión global de su obra, y a ello contribuye su bien definida unidad estilística.

El principio *collage* y el procedimiento de refilmación constituyen los principios organizativos que rigen la mayor parte de su obra. De este modo, Zulueta construye sus films por la reelaboración de unos materiales previamente rodados, por él mismo o por otros; algunas imágenes pueden reaparecer de un film a otro, y Zulueta acostumbra a revisar o reorganizar algunos de sus films periódicamente; la cámara súper-8 la acompaña en sus viajes, en la cotidianidad o en el vuelo espontáneo de la imaginación, y recoge así una colección de imágenes



*Arrebato*, de Iván Zulueta (1979)



A mal ga ma, de Iván Zulueta (1976)

constantemente renovada, punto de partida de sus diversos films. La preocupación por la imagen es evidente y atiende a distintos recursos formales (variaciones de textura, cambios de velocidad, sobreimpresiones, etc.); las bandas sonoras están concebidas con una simplicidad estudiada y eficaz, en la cual música y ruidos contribuyen a crear climas particulares, atmósferas subjetivas, de acuerdo con el carácter de sus films.

Algunas de las primeras realizaciones de Zulueta trabajan sobre imágenes-mito; fijaciones fascinadas por determinados iconos hollywoodianos cercanos a la sensibilidad *pop* de este autor: *Frank Stein* (1970), lectura personal y abreviada del *Frankenstein* de Whale, en acelerados interrumpidos por imágenes congeladas; *Marilyn*, film construido a partir de imágenes de Marilyn Monroe extraídas de emisiones televisivas de sus películas; probablemente, también el film titulado *Kin Kon*. Otros films, como *Masaje*

(1970) o su participación en el colectivo *En la ciudad...* (1976-77), presentan - mediante un tema visual igualmente monótono y sucinto— alusiones a situaciones político-represivas, vivencias de la España de Franco.

*Souvenir* (1976) es una breve ensoñación lírica, evocación de una fiesta infantil en un acantilado de la costa sur de Marruecos. Estados de sueño o alucinación suelen ser el hilo conductor de sus obras más barrocas, casi siempre alrededor de un único personaje: Jim Self (es decir, el propio Zulueta; en *Mal Gam A*, 1976), o el amplio ciclo de Will More (*Babia*, una de sus obras más admiradas, hoy desgraciadamente perdida; *Mi Ego está en Babia*; *Will More seduciendo a Taylor Mead*; *Acuarium*; *Na-Da*; etc.). No han faltado tampoco algunas realizaciones asimilables dentro del concepto de *expanded cinema*; así, *Seis minutos* (1970), con varios proyectores, o *El mensaje esfacial* (1976), instalación en colaboración con

Cosme Churruca.

Zulueta ha aplicado o introducido los métodos desarrollados en su obra experimental/personal a sus realizaciones más recientes, difundidas en salas normales: el corto *Leo es pardo* (1976), en la línea de sus films «alucinatorios», y el antes mencionado *Arrebato* (1979), film renovador dentro de la cinematografía española que pasó desapercibido en un primer momento, pero que finalmente ha logrado abrir nuevas perspectivas profesionales para su autor.

Pedro Almodóvar inició su actividad artística en el campo del teatro y en el accionismo vanguardista. Desde 1974 hasta 1978, realiza diversos films en súper-8, con la peculiaridad de que él mismo pone directamente el sonido en el momento de su

proyección, comentándolos de viva voz, haciendo los diálogos entre los distintos personajes, e incluso cantando (o ayudándose de un cassette para insertos musicales concretos). Cada proyección se convierte así en una *performance* llena de humor y espontaneidad, incluyendo los accidentes propios de tal primitivismo.

Los films de Almodóvar son alocadas parodias de melodramas, *love stories*, dramas bíblicos, seriales folletinescos, musicales retro, etc.; modelos alterados mediante un humor cáustico y deliberadamente grosero, así como por una realización que acostumbra a subrayar sus propias limitaciones y a deleitarse en lo mediocre, dándole la vuelta a todas aquellas historias estereotipadas y archiconvencionales con las cuales nos inundan los *mass media*.



*Homenaje*, de Pedro Almodóvar (1975)



*La caída de Sodoma*, de Pedro Almodóvar (1974)

En su afán por parodiar todos los aspectos del cine comercial, Almodóvar ha realizado también un *Trailer de ¿Quién teme a Virginia Woolf?* (1976), interpretando a su vez el papel de la heroína, así como filmets publicitarios, plagados de bromas conceptuales manifiestamente burdas.

Otras de sus realizaciones más destacadas son: *El sueño* (1975), su film más sensual, en el cual imita a Billie Holliday (sinopsis: un joven va a un *party*, se duerme, y sueña con ser una famosa estrella del cine y de la canción); y *Folle, folle, fólleme Tim* (1978), su primer largometraje, cuyo referente más próximo sería la fotonovela, nueva incursión en el infierno de la pareja, con sus cegueras y sus miserias.

Posteriormente, Almodóvar ha realizado un

segundo largometraje, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1979-80), rodado en 16 mm. e hinchado a 35 mm. para su legalización y distribución comercial. Comedia «moderna» e iconoclasta, coherente con su producción anterior (salvo que ahora los distintos personajes hablan por su propia boca), el film ha obtenido un cierto éxito (tal como era de preveer) y ha supuesto el lanzamiento de su autor «a la vorágine de la industria cinematográfica», obteniendo financiación para sus próximos proyectos.

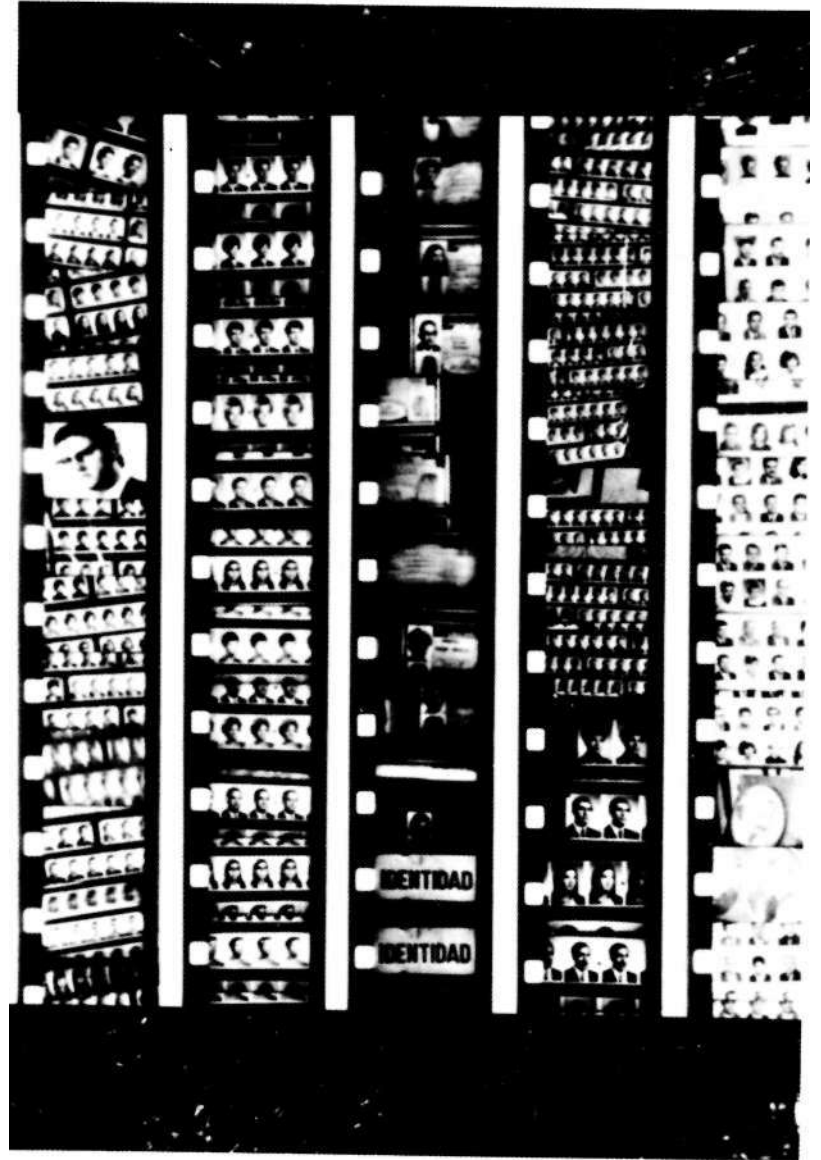
Lluís Rivera, como va hemos dicho, es probablemente el realizador más interesante dentro del panorama valenciano de los años setenta.



*El sueño*, de Pedro Almodóvar (1976)



*Una jornada más*, de Lluís Rivera (1980/81)



*Photomatons*, de Eugeni Bonet (1976)

*Travelling* (1972) es, en cierto modo, una reflexión sobre el cine y sobre el mismo proceso de producción del film, según presupuestos teóricos, afines a otros realizadores valencianos, que encuentran aquí su puesta en práctica más convincente. «Por aquella época —escribe Rivera— estábamos trabajando en el montaje y sonorización de *Sega cega*, de J. Gandía Casimiro, trabajo con el que nos cuestionamos el mecanismo expresivo de la representación, a favor de la consideración del film como sistema de signos producidos y manipulados. Ficción, manipulación, revolución en el lenguaje, falsedad de toda representación cinematográfica, fueron conceptos muy discutidos por entonces y que nos centraron en nuestra posición de "autores" de ese extraño ente conocido como "cine independiente". *Travelling* es, pues, una síntesis visual de todas nuestras experiencias, tanto teóricas como prácticas.» El film de Rivera se aproxima en algunos aspectos a ciertas propuestas de tipo formal/estructural; concretamente, por la presencia de determinados conceptos y procedimientos: énfasis en los materiales y procesos fílmicos, inserción de colas de película, refilmaciones, etc. La construcción del film, sin embargo, no responde tanto a un modelo premeditado o sistemático, como a la intuición del autor que entrelaza unas imágenes con otras, según una paulatina tensión hacia la evacuación del sentido, hacia la abstracción.

Tras la tentativa fallida de su siguiente film, *Personajes para una historia* (1974) —ensayo de relectura de unos materiales procedentes de films industriales y publicitarios—, Rivera realiza (en formato súper-8) *Una jornada más* (1976-78), propuesta de tipo par-narrativo que trata de reflejar algunos aspectos o circunstancias en la vida cotidiana del obrero. Al margen de intenciones socio-políticas explicitadas con mayor o menor claridad, es una obra interesante en su nivel de investigación de lenguaje, acudiendo a distintos recursos formales mediante una estructuración en bloques autónomos. Rivera ha concluido recientemente (1981) una nueva versión en 16 mm. de este mismo film; versión que aún no conocemos, pero la cual imaginamos debe afianzar y depurar las interesantes propuestas tan sólo esbozadas en la realización inicial. Eugeni Bonet ha centrado su atención en el lenguaje audiovisual, tanto a nivel de proyectos y realizaciones propias, como de investigación y estudio

acerca de temas de cine experimental y vídeo-arte. Sus films revelan una construcción compacta y precisa, y una constante implicación con las formas y materiales fílmicos en un sentido de cuestionamiento de los hábitos perceptivos.

V-2 (1974) aprovecha parte de un material registrado con un equipo portátil de vídeo, en un improvisado recorrido urbano (a la caza de imágenes impremeditadas) que se transforma en una deriva abstracto-informalista, una visión áspera y ruinoso, cuidadosamente articulada entre sus planos por el posterior montaje cinematográfico.

*Texto 1* (1975) es un film-situación en torno a la actitud del público, solicitando explícitamente su (no necesariamente activa) participación. Con intencionada ironía y por medio, únicamente, de textos y señales, este breve film invita al público a seguir unas determinadas instrucciones, que juegan con el humor y el absurdo: «Decir nombre y apellidos en voz bien alta», «Todos en pie», «Decir si les gusta la película», «Aplaudir», etc.

*Photomaton*s (1976) fue realizado inicialmente para su inclusión en un film colectivo sobre el tema de la ciudad, iniciativa del propio Bonet (*En la ciudad...*, 1976-77). «En mi aportación —escribe el autor—, decidí trabajar sobre el aspecto de masificación y pérdida de identidad, mostrando a la "masa despersonalizada y anónima" por medio de esos retratos terribles y siniestros que suelen ser las fotos-de-carnet. El film, pensaba, tenía que manifestar también sensaciones de malestar y alienación, y así decidí utilizar unas formas de una cierta violencia y agresión, ante las cuales el espectador no pudiera prácticamente reaccionar (ritmos hirientes de imágenes tomadas fotograma a fotograma, sonido duro y agresivo).» *Photomaton*s ha sido presentado en múltiples versiones distintas (proyectado a diversas velocidades, con uno o más proyectores, sonido cambiante, etc.) y es una de las obras más contundentes de su autor.

Entre 1975 y 1978, Bonet desarrolla una serie de proyectos de carácter formal/estructural, de los cuales sólo llega a realizar o esbozar fílmicamente (o en vídeo) una mínima parte. Su conocimiento amplio y al día del panorama internacional del cine de vanguardia, le decide finalmente a abandonar aquellos proyectos, por considerar que poco pueden añadir a la perspectiva un tanto saturada de cierto «cine estructural».

Su último film hasta el momento, *133* (1978-79) —co-realizado por Eugenia Balcells —, es un trabajo sobre las relaciones entre sonido e imagen que invierte el proceso acostumbrado en la elaboración del discurso fílmico (aquí, el sonido es el punto de partida para las imágenes), recurriendo exclusivamente a un material previamente existente, «encontrado». Así, un álbum de efectos sonoros constituye el material sonoro y determina la estructura del film, según el orden y agrupación por temas de los sonidos, tal como se encuentran en el disco; las imágenes, por su parte, han sido extraídas de descartes y restos cinematográficos de diversa procedencia: films comerciales de distintos géneros, films amateurs, familiares, turísticos, publicitarios, industriales, etc. El resultado puede ser considerado desde distintas perspectivas: integrado a cierta tradición irónica del film-collage (ridiculización de estereotipos y convenciones representacionales); como una desviación lúdica de determinados presupuestos formales/estructurales (construcción de un repertorio de materiales y relaciones fílmicas); o bajo el aspecto concreto de la relación sonido/imagen, dentro del cual, el film de Balcells/Bonet juega con humor a restituir relaciones convencionales de literalidad/sincronía, y con sutileza al introducir variaciones más o menos evidentes, en relaciones de paradoja o desplazamiento de sentido.

Eugenia Balcell es una artista que ha utilizado diferentes soportes en su trabajo: instalaciones, publicaciones, films, videotapes, etc. Sus realizaciones fílmicas más notables son *Album*, *Tuga* y, en colaboración con E. Bonet, *133*; sin embargo, toda su obra presenta una muy cuidada elaboración y no debemos olvidar otros films que prolongan, en cierto modo, trabajos más amplios desarrollados con otros medios.

Así, *Presenta* y *The End* (1977 ambos) son films directamente derivados de un trabajo inédito llamado *Re-prise* (1976-77), originalmente concebido como una instalación para 8 proyectores de diapositivas; ordenación de imágenes del cine comercial, según diversas tipologías o arquetipos: títulos de crédito, personajes femeninos, personajes masculinos, parejas, gestos manuales, situaciones en torno a un teléfono, y «*the end*» (fotogramas extraídos de copias caducadas y presentados como tal: con sus dientes o perforaciones, con los dibujos del sonido óptico y con señales,





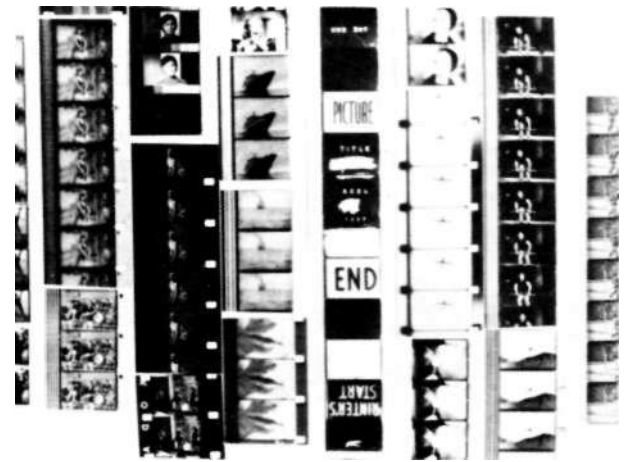
*Fuga*, de Eugenia Balcells (1979)

cicatrices y manchas inscritas en su envejecido soporte).

*Boy meets Girl* (1978) juega también con imágenes-arquetipo. En este caso, con los arquetipos del hombre y la mujer vehiculados por los medios de comunicación de masas, a través de un amplio número de imágenes, extraídas de publicaciones periódicas y de publicidad impresa. La pantalla está permanentemente dividida en dos partes por un eje vertical y, mediante una sencilla técnica de animación fotograma a fotograma, se establecen relaciones entre las diferentes imágenes, casi como en un juego de azar.

*Album* (1975; nueva versión: 1978) recrea fragmentos de un tiempo pasado, a través de la intersección de imágenes y textos encontrados en un viejo álbum de postales perteneciente a un familiar allegado (la abuela materna de la autora, concretamente). Es un film clasicista, si se quiere, aunque elaborado con un rigor formal que lo distancia felizmente de propuestas similares, pero con una concepción más convencional y anecdótica.

*Fuga* (1979) es una obra inspirada en la estructura musical de la fuga y actúa por la progresiva acumulación de sobreimpresiones que forman un tejido de tiempo y espacio, de movimientos y



133, de Eugeni Bonet/Eugenia Balcells (1978/79)

presencias, siempre dentro de un escenario único (un interior). Realizado a partir de una partitura o modelo previo (aunque interpretado con cierta libertad en el montaje final), *Fuga* es un ejercicio formal/estructural que recupera elementos reminiscentes de la estética del film familiar, alcanzando momentos de verdadero virtuosismo en la densidad de sus imágenes.

Juan Bufill muestra en sus films (concebidos en realidad como partes o fragmentos de un único film) una óptica minimalista matizada por un humor y una sensibilidad muy personales. En sus propias palabras, sus films son «piezas breves de carácter *esencialista*,



*Frontera*, de Juan Bufill (1978)

articuladas en el tiempo a modo de *canciones* y con un tratamiento espacial basado en la idea de *cuadro*. Juegan, en el plano tonal y afectivo, con nociones contradictorias y complementarias (humor/vacío, inocencia de la contemplación/precisión de la economía expresiva). Y en el plano formal, con las relaciones, por adición o sustracción, entre elementos expresivos tales como luz/color, presencia/ausencia, forma/textura, movimiento/inmovilidad, etc. El funcionamiento forma! de cada pieza responde a la tensión entre dos modelos estilísticos que he denominado *deslizamientos* y *fijaciones*, según se produzca o no un cambio espacial respecto a una

situación dada. En todos los casos, lo que más me interesa es el posible paso de lo concreto a lo indefinido».

Entre los films o fragmentos realizados hasta hoy, algunos se sitúan (en cierto modo) dentro de la tradición de las *fotogenias* de aspectos de la naturaleza; O, en palabras del autor, son «estados contemplativos», *fijaciones* de un color, una textura, etc., que retienen su atención y recoge sobre la película como si se tratara de un cuadro móvil: *Green* (1978), difuminaciones de un verde territorio vegetal; *Mar* (1978), o el clásico motivo de las olas marinas; *Arena* (1979), *close-ups* de pequeñas dunas arenosas,

organizados según distintos cambios de luz/color. *Paraíso* (1978), en cambio, es la «anti-fotogenia»; definición de un espacio, de una profundidad, a contrapelo de la indefinición de una imagen quemada por la luz.

*Frontera* (*Krk-Aik*) es la fugaz impresión de un recorrido a lo largo de la costa yugoslava, recogido en breves *clusters* de fotogramas. «Es un film de reminiscencias y de imágenes que se ciegan entre sí. Trata —para mí— de la alegría y la fugacidad del viaje, de la orilla de la contemplación, de la memoria y el olvido.»

Por último, *Caramelo* (*naturaleza muerta*) (1977) es



*Caramelo*, de Juan Buñuel (1977)

una humorada narrativo-minimalista donde la sucesión de dos *fijaciones* (planos-secuencia estáticos) de lugar a un *deslizamiento* (digestivo) del objeto de la narración y a la devoración de las expectativas del público espectador.

Deslizamientos y fijaciones cobran todo su sentido cuando se suceden unos a otros, formando un conjunto de múltiples piezas o fragmentos de distinto carácter, según el original proyecto de Buñuel (que esperamos lleve adelante) de un film compuesto a la manera de una recopilación de poemas, o de una obra musical dividida en varias piezas breves.

Manuel Huerga, tras un par de films estéticamente agradables pero más bien intrascendentes, ha realizado dos obras de interés. Por un lado, un film del año 1978 que no figura en su filmografía: una especie de

memoria íntima, fragmentos de un diario no proseguido y ofrecido finalmente a una persona en concreto. Por otro lado, *Brutal Ardour* (1978-79). Sus imágenes, de resonancias pictóricas simbolistas, han sido reelaboradas (por refilmación del material inicial, sirviéndose de una pantalla lectora de microfilms) de una manera análoga a la música de Brian Eno que constituye la banda sonora (su serie de «variaciones» sobre el famoso *Canon* de Pachelbel): dilatando el tiempo, escudriñando la imagen en sus detalles parciales, revelando la estructura fotogramática del film, formentando la textura y difuminando la leve anécdota subyacente. Es un film que suscita indistintamente entusiasmos y reparos; estos últimos, fundados a menudo en el tono romántico-sentimental del film, aunque probablemente esto mismo es lo que

apasiona tanto a otros. El texto que sigue es el entusiasta y perceptivo comentario que hiciera de este film el joven escritor Albert Ullibarrí:

«Al principio había, como siempre, unas imágenes. Esta vez tienen su origen en una estética prerrafaelista, evitando caer en el cromo de una forma tan milagrosa como lograda. El autor, fascinado desde un principio por su modelo estético, se deja fascinar más y más por sus propias imágenes hasta llegar a la pulverización de la historia (y la utilización de este verbo no es casual, pues se adecúa además a la textura de la fotografía). El proceso sigue así un camino de desmembración, ampliación y repetición, siempre al servicio del ojo. Así se articula la melodía dorada: como si toda la pantalla estuviera cubierta por un polvillo de oro que es la unidad visual de la



*Brutal ardour,*  
de Manuel Huerga (1978/79)

película, sólo eventualmente alterada por alguna explosión de azul. El humo desfigura los rostros, la lentitud deshace el movimiento, para que cada instante sea preciso y único. Todo se desvanece y empaña, pero el mundo melancólico y enfermizo permanece visible. Y de vez en cuando, un fundido en negro; la visión existe a partir de la oscuridad.

»Y al mismo tiempo está la banda sonora, que, aunque sea el motor del film, sigue un camino independiente y paralelo, no supeditado a la imagen, la combinación del sonido y la imagen crea una interrelación compleja y aleatoria que no puede ser captada en una sola visión. (...)

»Acaba el sueño y la magia. Al final de la película, un ojo mira a tu ojo, y, a través de la pantalla, se reconocen hermanos en el placer ilimitado de mirar.»

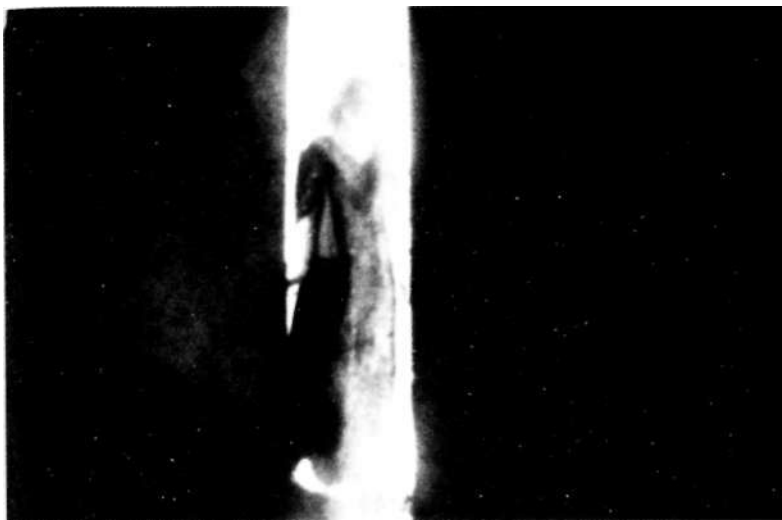
José Luis Guerin realiza desde 1976 varios films en súper-8, fluctuando entre lo personal/narrativo y lo experimental, pasando luego a la producción profesional con algunos cortometrajes de factura academicista.

Guerin ha realizado, a los 16 años, su primer film y su obra más destacable: *La hagonía de Agustín* (1976). Una revisión reciente del film nos lleva a pensar que éste se beneficiaría de un *remake* (en 16 mm., aconsejaríamos) que remediara pequeñas deficiencias técnicas de cámara y de montaje. Por lo demás, conceptual y estructuralmente, el film revela una construcción visual y sonora notablemente sólida y original.

Agustín, el protagonista del film, es un escarabajo, implacablemente perseguido por una mano que lo somete a variadas torturas; tras su muerte, el

torturador se fuma relajadamente un cigarrillo, al tiempo que escucha una canción de lo más banal. Este es, a grandes trazos, el bufo hilo narrativo en que se apoya el film.

Sin embargo, el tema real es la tensión entre bidimensionalidad y tridimensionalidad, entre superficie y relieve... Prácticamente toda la acción del film se desarrolla sobre una reducida superficie, de la cual forma también parte el propio título de la obra. La «planitud» es continuamente enfatizada: tras el plano de un tren en marcha, sigue un paisaje ferroviario vacío..., el cual resulta ser una foto fija sobre la cual se nos presenta Agustín; la persecución, tortura y muerte del escarabajo da lugar a sucesivas pinturas informalistas, matéricas; las imágenes de un libro infantil, en el que reposan los restos del infortunado, son señaladas insistentemente por un



*Brutal ardour*, de Manuel Huerga (1978/79)



*La hagonía de Agustín*, de José Luis Guerín (1976)

dedo; la imagen sacudida de un vertedero de basuras se transforma en una composición virtualmente abstracta y sin volumen; etc.

De esta manera, un problema específicamente formal (y con una larga tradición en la historia del cine experimental) —el conflicto de profundidad como cuestionamiento de un código representativo/ilusionista—, ata las distintas imágenes de *La hagonía...*, en lo que aparentemente no es más que un divertimento espontáneo y con un particular sentido del humor.

J. Sierra Fornells es un realizador particularmente prolífico, cuya trayectoria se ha dispersado eventualmente hacia el testimonio documental o la ficción. Su extensa obra tiene un carácter más bien irregular, aunque él mismo considera varias de sus realizaciones como meros «esbozos» no desarrollados hasta el final. Por otro lado, Sierra gusta —como es el caso también de Ivan Zulueta— de revisar y reorganizar algunas de sus obras; esto sucede, particularmente, con los films amalgamáticos de su primera época (construidos a partir de materiales/ejercicios diversos), entre los cuales el más interesante es *Paisatges interns* (1978), actualmente estructurado en doble proyección.

Sierra Fornells busca un cine de atmósferas, sensaciones y evocaciones subjetivas, expresadas a través de muy diversos recursos creativos. Concede también mucha importancia a la música y a su relación o compenetración con la imagen: «...la música hace la voz, es la que dice el tono, la intensidad con que se siente una u otra imagen. Todo en general hace que lo cotidiano, lo aparentemente vulgar, lo natural, se transforme en poesía visual. Porque ella es el elemento principal de mi trabajo: la poética del color y la forma recreadas y recubiertas por el sonido que comenta, contrasta o eleva la imagen».

Sus films más interesantes se basan en un único tema visual, acompañado asimismo de un único tema musical de cierta longitud. Por ejemplo, *Faccions* (1978), retratos al ralenti de personas paseando por una explanada, con el acompañamiento de una lánguida composición del grupo alemán Neu. Por ejemplo, *Frankie* (1981), interpretación visual del tema del mismo título del grupo Suicide, ejercicio de cine *punk/new wave* en agitados movimientos de cámara y con un montaje rápido y brusco.

En cambio, *El resto es selva* (1979), recreación de atmósferas suburbanas, se resiente de un montaje torpe y, sobre todo, de la voracidad musical de su

autor que une múltiples fragmentos, extractos de interpretaciones de sus músicos predilectos, fatalmente articulados entre sí. Este defecto se encuentra asimismo en otros de sus films y sólo se resuelve de una forma parcialmente satisfactoria en el ya citado *Paisatges interns*, por las aleatorias relaciones que se establecen en la simultánea proyección de dos films, cada cual con su propia banda sonora.

Carles Comas, similarmente a Sierra Fornells, es también un autor bastante prolífico cuya trayectoria incluye algunas incursiones hacia lo narrativo o lo documental (básicamente, de espectáculos teatrales). Visualmente, toda su obra mantiene un atractivo grado de elaboración, apoyado en distintos recursos formales y, particularmente, en procesos de refilmación (consecuencia inevitable del impacto ejercido por la obra de Zulueta en éste y otros autores de la misma generación). Sin embargo, quizá Comas haya pecado, demasiado a menudo, de querer hacer films, ante todo, «bonitos» y «agradables»; y en efecto, normalmente lo ha logrado, aunque a base de un formalismo un tanto gratuito y sin otra trascendencia. Otro punto débil de su obra radica en la pobre concepción de la banda sonora, eternamente limitada al fácil recurso a temas musicales queridos,



*Fotos de espectros*, de Carles Comas (1977)



*Dan*, de Carles Comas (1982)



*Hotel Paradís*, de Carles Comas (1981)

los cuales proporcionan un acompañamiento sonoro más o menos adecuado, pero generalmente harto trivial y trivializador. Salvando los reparos apuntados las obras que nos parecen más interesantes de este autor incluyen una de sus primeras realizaciones (*Fotos de espectros*), y sus trabajos más recientes que hemos podido conocer, algunos aún en fase de conclusión.

*Fotos de espectros* (1977) es un collage sugerentemente estructurado a partir de la alternancia/contraposición de dos series visuales: a) imágenes de índole sexual, parcialmente obliteradas y llevadas finalmente a la abstracción (refilmaciones de

películas porno); b) escenas de films bélicos y de diversas producciones hollywoodianas, años cuarenta y cincuenta (imágenes tomadas de TV).

*Dan* (1981) es un film arropado en apariencias *new wave* y con algunos puntos de contacto con el anterior; un breve ejercicio eroticista atractivamente trabajado según procesos complejos de refilmación, aplicados a materiales propios y ajenos.

Con *Hotel Paradís* (1981), por último, Comas hace su segunda tentativa en el formato del largometraje; por cierto, mucho más interesante que la primera (*Parabellum*, 1977; adaptación de una novela policíaca barata, pretexto para un insípido ejercicio de estilo de

tono decadentista). *Hotel Paradís*, en un primer nivel es una deriva por la ciudad de Barcelona, al encuentro de personas y personajes diversos; retazos de conversaciones o monólogos (sonido directo), breves retratos... y, finalmente, la progresiva ralentización de las imágenes hasta la inmovilidad «congelada» de los retratados. Un prólogo y un epílogo (nacimiento y muerte), junto con periódicos insertos a lo largo de todo el film (series fotográficas, imágenes de TV, abstracciones dinámicas, fragmentos refilmados de otros films), determinan la superposición de un segundo trayecto mental/subjetivo, quizá no demasiado bien articulado

con las restantes imágenes. Por último, proyecciones paralelas de diapositivas durante segmentos concretos del film, añaden otro elemento formal más, cuyo funcionamiento no hemos podido aún comprobar.

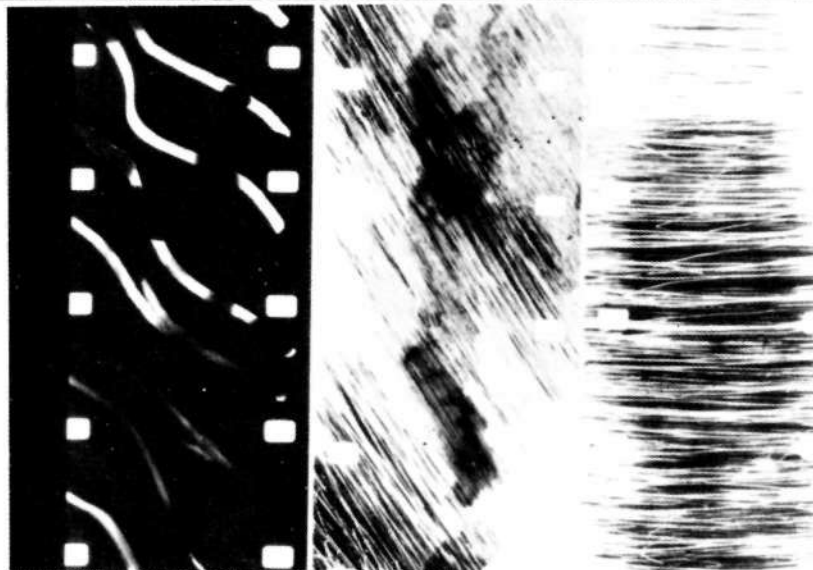
Jordi Artigas, formado en el campo de la plástica y del diseño gráfico, ha centrado su práctica fílmica por la vía de la animación experimental. Desde el año 1976, ha realizado diversos films con distintos procedimientos y materiales, y ha hecho también un trabajo de tipo teórico y didáctico en torno al cine de animación en general.

Artigas ha trabajado inicialmente en Súper-8, pero también ha hecho o re-hecho algunos de sus films en 16 mm., y advertimos una mayor elaboración entre estos últimos: *Volums, colors, formes-1* (1978), animación de formas recortadas y coloreadas, jugando con la profundidad de campo y con diferentes ritmos de filmación imagen-por-imagen; *Ritmes cromàtics* (1978), film realizado manipulando, rayando y pintando sobre negativo color virgen que luego ha sido procesado normalmente; y *Metamorfòsi* (1979), donde utiliza la técnica de animación de pintura sobre vidrio a fin de producir una sucesión de metamorfosis figurativas, con alusiones precisas a la obra de artistas como Picasso, Miró y De Chirico.

Reparo final: el sonido es, una vez más, el elemento más débil (e incluso trivializador) de estas realizaciones, por el consabido recurso a grabaciones discográficas, de acuerdo con las preferencias musicales del autor.



*Hotel Paradís,*  
de Carles Comas (1981)



*Volums, colors, formes en moviment I.*  
de Jordi Artigas (1976)

## Recapitulación

Tras desfilar ante nosotros esta memoria rápida de diversos autores y obras, creemos que se puede poner en su justo término la discusión sobre la existencia o no de un cine de vanguardia en nuestro país. Pensamos que, si bien es cierto que en España no ha existido nunca un movimiento de vanguardia que funcionase como grupo (y sin entrar en todas las dificultades que suele entrañar el concepto de grupo), ello no puede llevar de modo rectilíneo a la conclusión de la ausencia de un cine de vanguardia. Es más, hemos visto cómo a lo largo de nuestra historia cinematográfica se han producido aisladamente algunos films que pueden ser encuadradas dentro de los trabajos de vanguardia. Normalmente sus autores han arriesgado su dinero y sus energías para modificar unos hechos bastante contundentes. Y estos hechos son: No hay ningún archivo, ni público ni privado, de esta producción. De esta forma la Filмотeca no posee copia de una parte de las películas de la vanguardia histórica; de ninguna película del cine amateur catalán de los años treinta-sesenta; y de toda la producción experimental sin protección estatal (y no es precisamente la menor, ni cuantitativa ni cualitativamente), de los últimos años. Sería necesaria alguna solución, ahora que estamos a tiempo, va que el problema, lejos de solucionarse, se agrava debido a la tendencia de rodar en 16 mm., en S-8, o incluso en vídeo.

No hay ningún tipo de infraestructura de exhibición. Si un día el cine experimental se proyecta en una galería, en un Cine-Club o en una Universidad, la iniciativa será esporádica y sin continuidad. Lo normal, y eso se observa claramente en el cine experimental de los últimos años, es que la producción española se vea en las distintas muestras de París, Genova o Londres, y resulte difícil verla en España.

No hay tampoco ninguna estructura de distribución. Las únicas que existen «diferentes», que desarrollen un trabajo activo, tienen como principal campo de trabajo otras parcelas que no son las del cine experimental.

Obviamente, no hay ningún apoyo público institucionalizado, ni ninguna fundación privada que invierta su dinero en la producción de cine experimental, como resulta frecuente en otros países. Normalmente, los autores deben sufragarse

íntegramente sus películas sin esperanzas de recuperar el dinero. En los pocos casos que una entidad cultural ha subvencionado a un artista, luego no se ha tomado ningún interés en exhibir la obra.

No hay ninguna revista ni cinematográfica ni de arte, que trate el tema con una periodicidad que sea aceptable. No se dispone tampoco de la posibilidad de un acercamiento informativo bibliográfico a la materia. Literalmente se pueden contar con los dedos de las manos, las obras que versan sobre cine experimental traducidas al castellano. No es mejor, ni mucho menos, la situación en lo que concierne a producción nacional. Si exceptuamos capítulos aislados en libros o revistas (pocos), tan sólo un libro específico (de 40 páginas de texto) se ha publicado sobre el cine experimental de nuestro país: «*Cinema de vanguardia en España*», de Francisco Aranda.

¿Cuáles son las causas de esta falta de tradición? No es fácil simplificar. En cada época se han dado circunstancias distintas cuyo resultado ha sido la diversidad de explicaciones a la pregunta formulada. No creemos que la falta de un cine experimental en los años cincuenta sea equiparable por nadie a la misma ausencia en el período de la vanguardia histórica. De todos modos hay dos constantes que se repiten en cada período. La primera sería el bajo nivel de desarrollo de nuestra industria cinematográfica. La segunda consistiría en las limitaciones impuestas por nuestro contexto socio-político.

No creemos que merezca la pena insistir mucho en el bajo nivel de desarrollo de nuestra cinematografía, aunque sí en el hecho de que, cuando en los últimos años se ha venido produciendo internacionalmente una cierta desvinculación entre la vanguardia cinematográfica y la industria, ello no ha supuesto ningún cambio en el panorama español.

Sobre las limitaciones impuestas por nuestro contexto socio-político en una gran parte del siglo, así como la falta de una tradición cultural, habrá que constatar, una vez sobrepasados los graves problemas de censura soportados durante cuarenta años, el retraso cultural que padecemos; y la obvia no consolidación en la democracia de un proceso cultural que fraguado en la oposición al franquismo parecía que iba a producir un importante renacer de la cultura.

Francisco Aranda escribía hace casi treinta años unas palabras que creemos resultan reveladoras:

«Hasta ahora no se habló de ella —se refiere a la vanguardia cinematográfica española— ni aún en *L'age du Cinéma*, revista especializada en la vanguardia cinematográfica. Su estudio no ha sido intentado, además, por ofrecer muchas dificultades: las pocas revistas españolas y programas de cine-clubs de donde se podrían extraer elementos, están agotados y son difíciles de encontrar; muchas de nuestras películas han desaparecido sin dejar rastro —habiéndolas visto un número limitadísimo de personas—. Las copias están bastante usadas y nos preguntamos si estarán condenadas a desaparecer el día que se terminen de gastar»<sup>8</sup>.

La situación institucional a lo que parece no ha variado mucho.

En otro orden de cosas, parece que asistimos a un cierto *impasse* creativo y a la búsqueda de otras salidas profesionales por parte de algunos de los autores más recientes. Aunque bien es cierto, que en los últimos años se han realizado distintas muestras, que han possibilitado el romper el aislamiento en que se movían los autores y un conocimiento mutuo de sus obras. Algo todavía muy alejado de la posibilidad de abordar aspectos en común o la creación de grupos coherentes o estructuras.

La posible incidencia de estas variantes en el contexto del cine de vanguardia español es imprevisible, lo cual hace que resulte francamente difícil valorar la evolución a corto y medio plazo de este tipo de cine.



# Documentación

Cronología: vanguardia histórica  
(y obras parcialmente asimilables  
en dicho concepto)

191...	Ramón Gómez de la Serna: <i>La mano</i> .	1935	Rafael Gil/Gonzalo Menéndez Pidal: <i>Cinco minutos de española</i> . Carlos Velo/Fernando Mantilla: <i>Infinitos</i> . Doménech Giménez: <i>El hombre importante</i> ; Delmiro de Caralt: <i>Memmórtigo?</i> ; Francesc Gibert: <i>Sísif</i> (films amateurs). Rafael Gil/Gonzalo Menéndez Pidal: <i>Cinco mil metros de calle</i> , proyecto.
1922	Federico García Lorca/Luis Buñuel: <i>Simón del desierto</i> , proyecto.	1936	Carlos Velo: <i>Saudade</i> . Luis Buñuel: <i>Terre sans pain</i> , versión sonora de <i>IMS Hurdes</i> (en Francia). Eusebi Ferré: <i>La vida és un joc de mans</i> (film amateur).
1925	Manuel Noriega: <i>Madrid en el año 2000</i> .	1936/38	Enrique Jardiel Poncela: <i>Celuloides cómicos</i> , serie de 5 films: <i>Definiciones</i> , <i>Ocho gotas de Agua</i> , <i>Letreros típicos</i> , <i>Un anuncio y cinco cartas</i> , <i>Presentación del fakir rodriguez</i> .
1926	Nemesio M. Sobrevila: <i>El sexto sentido</i> , largometraje FN.	1940	Antonio de Lara «Tono»/Miguel Mihura: <i>Un bigote para dos</i> , largometraje. Enrique Jardiel Poncela: <i>Mauricio o una víctima del vicio</i> .
1927	Sabino Antonio Micón: <i>La historia de un duro</i> . Nemesio M. Sobrevila: <i>Lo más español</i> , o <i>Al Hollywood madrileño</i> , largometraje.	1945	Luis Buñuel/Man Ray: <i>The sewers of Los Angeles</i> , guión (en Hollywood).
1927/28	Ramón Gómez de la Serna: <i>El mundo por diez céntimos y Caprichos</i> , guiones.	1948	Joan Brossa: <i>Foc al càntir y Gart</i> , guiones. Juan Larrea/Luis Buñuel: <i>Ilegible, hijo de flauta</i> , guión (en México).
1928	Ernesto Giménez Caballero funda, con Luis Buñuel, el Cineclub Español (Madrid). Luis Buñuel/Salvador Dalí: <i>Un chien andalou</i> (en Francia).	1949	Sabino Antonio Micón: <i>Historia de una botella</i> . Salvador Dalí: <i>La carretilla de carne</i> , provector.
1930	Ernesto Giménez Caballero: <i>Esencia de verbena y Noticiero del cineclub</i> FN - ND (ambos). Luis Buñuel/(Salvador Dalí): <i>L'Age d'or</i> (en Francia), largometraje. Ramón Gómez de la Serna: <i>Chiffres</i> , guiones publicados en <i>La Révue du Cinéma</i> (París). Federico García Lorca: <i>Un viaje a la luna</i> , guión (en New York).	1950	Luis Saslavsky: <i>La corona negra</i> , largometraje (argumento de Jean Cocteau, diálogos de Miguel Mihura) FN.
1931	Ramón Gómez de la Serna: <i>El orador</i> , ND. Tony Román: <i>Ensueño</i> .	1952/55	José Val del Omar: <i>Aguaespejo granadino, o La gran siguiiriya</i> .
1932	Luis Buñuel: <i>Las Hurdes</i> . Edgar Neville: <i>Yo quiero que me lleven a Hollywood</i> . Doménech Giménez: <i>Fums de glòria</i> (film amateur). Salvador Dalí: <i>Babaou</i> (o <i>Babaouo</i> ), guión (en francés).	1954/61	Salvador Dalí/Robert Descharnes: <i>Histoire prodigieuse de la dentellière et du rhinocéros</i> , inédito.
1933	Edgar Neville: <i>Falso noticiero</i> . Doménech Giménez: <i>Ritmes d'un dia y Hivern</i> (Films amateurs).	1957	Eugène Deslaw: <i>Visión fantástica</i> , largometraje ND.
1934	Doménech Giménez: <i>Reflexes</i> (film amateur).	1958/59	José Val del Omar: <i>Fuego en Castilla (Tactilvisión del páramo del espanto)</i> .

*Nota:* Las siglas FN y ND indican los films de los cuales se conserva copia en los archivos de Filmoteca Nacional de España o de No-Do/RTVE, respectivamente.

## 2. Bio-filmografías

### JAVIER AGUIRRE

Nació en San Sebastián el 13 de junio de 1935. Cursó estudios de música que no llegó a concluir. Creó, en su ciudad natal, un cine-club y organizó un curso de formación cinematográfica y un concurso de cine amateur. En 1956 se traslada a Madrid y se matricula en el Instituto de Investigaciones y Estudios Cinematográficos, que luego se convertiría en la Escuela Oficial de Cinematografía. Colaboró en diversas revistas, tales como *El cine*, que también dirigió, *Radiocinema*, *Primer Plano* y *Film Ideal*. Tras ser suspendido en el segundo curso de dirección, abandona los estudios cinematográficos. Comienza una actividad como director cinematográfico que pronto tiende a objetivos declaradamente comerciales y simultanea esta actividad con la realización de cortometrajes personales de carácter experimental, que presentará en bloque bajo el lema de «Anticine». En 1972 publica el libro *El anti-cine. Apuntes para una teoría*.

### Filmografía personal

1951	<i>Declive</i> <i>El lechero</i>
1960	<i>Tiempo dos</i>
1961	<i>Pasajes tres</i> <i>Tiempo de playa</i> <i>Espacio dos</i> <i>A ras del río</i>
1962	<i>Tiempo abierto</i> <i>Toros tres</i>
1963	<i>Playa insólita</i> <i>Tiempo de pasión</i>
1964	<i>Artesanía en el tiempo</i> <i>Canto a la esperanza</i> <i>Vizcaya cuatro</i>

- 1967 *Escombreras*  
*Espacio de playa*  
*Madrid, la puerta más cordial*  
*Una industria para el campo*
- 1968 *Blanco vertical*
- 1967-71 *Fluctuaciones entrópicas* («Anticine»)  
*Espectro siete* («Anticine»)  
*Uts cero (Realización I)* («Anticine»)  
*Innerzeitigkeit (Temporalidad interna)* («Anticine»)  
*Objetivo 40* («Anticine»)  
*Múltiples, número indeterminado* («Anticine»)  
*Impulsos ópticos en progresión geométrica (Realización II)* («Anticine»)  
*Che, Che, Che* («Anticine»)  
*Pluralidades 6* («Anticine»)
- 1972 *III Plan de Desarrollo Económico y social*
- 1974 *Vau seis*
- 1975 *Tautólogos Plus X*
- 1976 *Exósmosis*  
*Flamenco*  
*Underwelles*  
*Vibraciones oscilatorias*

#### PEDRO ALMODOVAR

Nació en Calzada de Calatrava (Ciudad Real), en septiembre de 1949. Aficionado al espectáculo desde temprana edad, participó como actor en diversos grupos teatrales, entre los cuales destaca «Los Goliardos». Figura clave del «underground» madrileño de los últimos años, ha publicado cuentos y colaborado en numerosas revistas marginales. Sus últimos trabajos en este campo, son: *Toda tuya* (fotonovela porno), *Fuego en las entrañas* (novela breve ilustrada por Mariscal, publicada por «El Víbora») y *Confesiones de una Sex-Symbol* («Vibraciones»).

#### Filmografía

- 1974 *Dos putas, o Historia de amor que termina en boda* (S-8, 10')  
*Sexo va, sexo viene* (S-8, 17')  
*Film político* (S-8, 4')
- 1975 *El sueño* (S-8, 12')
- La *caída de Sodoma* (S-8, 10')

- Blancor* (S-8, 5')
- 1976 *Trailer de Who's Afraid of Virginia Woolf* (S-8,5')
- Sea caritativo* (S-8, 5')
- 1977 *Las tres ventajas de Ponte* (S-8, 5')
- 1978 *Folle... Folle... fólleme... Tim* (LM en S-8)  
*Salomé* (16 mm., 11')
- 1978-80 *Pepi, Euci, Bom y otras chicas del montón* (LM en 35 mm.)
- 1982 *Laberinto de pasiones* (LM en 35 mm.)  
*Entre tinieblas* (LM en 35 mm., en preparación)

#### ALVARO DEL AMO

Nació en Madrid en 1942. Cursó estudios de Derecho y, posteriormente, de cine, en la rama de Dirección, en la Escuela Oficial de Cinematografía. Escribió crítica cinematográfica, teatral y literaria en *Nuestro Cine*, *Primer Acto* y *Cuadernos para el Diálogo*. En 1976 comenzó a hacer colaboraciones para *El Viejo Topo* y en la actualidad, comienzos de 1982, escribe sobre ópera en el diario *El País*. De 1968 a 1977, codirigió la colección de libros de teatro de la editorial «Cuadernos para el Diálogo», que alcanzó los 59 títulos, traduciendo y prologando numerosos volúmenes. Ha escrito piezas de teatro que permanecen inéditas y novelas, de las cuales se ha publicado una, *Mutis*, en 1981, y hay otras dos en curso de publicación. Ha escrito, asimismo, tres libros sobre temas cinematográficos: *El cine en la crítica del método* (1969), *Cine y crítica de cine* (1971) y *Comedia cinematográfica española* (1975).

#### Filmografía

- 1968 *Los Preparativos* (35 mm., 40').
- 1972 *Zumo* (16 mm., hinchado a 35 mm., 18').
- 1974 *Paisaje con árbol* (16 mm., hinchado a 35 mm., 30').
- 1978 *Una historia* (16 mm., hinchado a 35 mm., 23').
- 1979 *Presto agitado* (16 mm., hinchado a 35 mm., 10').
- 1980 *Dos* (16 mm., hinchado a 35 mm., 75').  
*El tigre* (16 mm., hinchado a 35 mm., 5').

#### ADOLFO ARRIETA

Nació en Madrid el 28 de agosto de 1942. Tras cursar el Bachillerato en el Instituto Ramiro de Maeztu, se dedicó a la pintura, realizando dos exposiciones en Madrid y Mallorca. Desde muy joven empezó a hacer cine en 8 mm., y pasó al 16 mm. en 1964. Hasta 1980 ha residido habitualmente en París, donde ha rodado sus cinco largometrajes en régimen de producción independiente.

#### Filmografía

- 1964-65 *El crimen de la pirindola* (CM en 16 mm.).
- 1965-66 *La imitación del ángel* (CM en 16 mm.).
- 1969-70 *Le Jouet Criminel* (LM en 16 mm.).
- 1971-72 *Le Chateau de Pointilly* (LM en 16 mm.).
- 1973-74 *Les Intrigues de Sylvia Cousky* (LM en 16 mm.).
- 1975-76 *Tam-Tam* (LM en 16 mm.).
- 1977-78 *Flammes* (LM en 16 mm.).

#### ANTONIO ARTERO

Nace en Zaragoza. En su ciudad natal realiza películas independientes en pequeños formatos y crítica cinematográfica en la radio. Trabaja también en cine publicitario y como articulista y autor de obras teatrales. A mediados de los sesenta se traslada a Madrid para ingresar en la Escuela Oficial de Cinematografía, donde cursa la especialidad de Dirección, diplomándose en 1965 con *Doña Rosita, la soltera*, basada en la obra de Lorca. Trabaja en el guión de *Una gota de sangre para morir amando*, de Eloy de la Iglesia, y en el de *Alicia*, de Santiago San Miguel, así como ayudante de dirección en *Escuelas de flamenco*, de Nadia Werba y script en *Bodas de sangre*, de Carlos Saura. Su primer largometraje comercial fue *El tesoro del Capitán Tomado*. Artero fue uno de los principales animadores de las Jornadas Cinematográficas de Sitges, donde se sometió a revisión crítica la estrategia del entonces llamado «Nuevo Cine Español». Los principales participantes de las Jornadas de Sitges —Artero, Pedro Costa Musté, Manuel Revuelta, Manuel Calvo y Julián Marcos— publicaron un manifiesto en tono humorístico y desde una posición marxista-situacionista. Sus conclusiones se acercaban a ciertas posiciones del grupo *fluxus* y a ciertas corrientes estructurales.

## Filmografía

- 1959 *La herradura* (CM).  
1960 *Lunes* (CM).  
1963 *Adolescentes* (CM, práctica de la Escuela de Cine).  
1964 *Viaje de bodas* (CM, práctica de la Escuela de Cine).  
*Manzaneda* (CM).  
*Forzada* (CM).  
1965 *Doña Rosita, la soltera* (MM, práctica de la Escuela de Cine).  
1967 *El tesoro del Capitán Tornado* (LM).  
1969 *Monegros* (CM).  
1970 *Del 3 al 11* (CM).  
1971 *Blanco sobre blanco* (CM).  
1971 *Sobre la miseria de la pedagogía bajo cualquiera de sus disfraces* (CM).  
1975 *Yo creo que...* (LM).  
*Olavide* (CM).  
*Significante, significado* (CM).  
1979 *Pleito a lo sol* (CM).  
1981 *Trágala, perro* (LM).

## JORDI ARTIGAS I CANDELA

Nació el 7 de julio de 1948 en Ciudad Real. Cursó estudios de diseño gráfico (Escuela Eina), de técnica cinematográfica (Escuela Emav) y de pintura (Escuela de Artes y Oficios de Barcelona), así como con particulares. Perfeccionó sus estudios de grafismo con una beca Castellblanch para asistir al Centro Industrie Artistiche de Lugano (Suiza) en 1975. Desde 1971 ha participado en numerosas exposiciones colectivas y concursos pictóricos. Formó parte del desaparecido Col·lectiu de Didáctica de l'imatge, que pretendía la introducción del cine en la escuela. Profesor en las escuelas de verano y normal de Sant Cugat del Valles. Ha sido miembro de Grafistes del Foment de les Arts Decoratives de Barcelona. Ha realizado títulos de crédito, cartografía y fragmentos de animación de diversos films. Ha conseguido una mención en el XII premio «Ramón Dagà» de Granollers por su ensayo *Experiences sobre cinema d'animació*. Ha publicado artículos en diversas revistas, como *Cuadernos de Pedagogía*, *Pellicula* y *Guix*. Presentó, en colaboración con Anna Miquel, la ponencia *Estat actual del cinema d'animació i de dibuixos animats*, en las Conversaciones de Cine de Cataluña de febrero de 1981.

## Filmografía

- 1976 *La patata y el patato* (S-8 y 16 mm.)  
*Volums, colors, formes en moviment 1* (S-8, 2' 45")  
1977 *Volums, colors, formes 2* (S-8, 1' 45")  
*Verticals* (S-8, 5')  
*Recordant a Mondrian* (S-8)  
1978 *Volums, colors, formes 1* (16 mm., 4' 50")  
*Ritmes cromàtics* (16 mm., 5')  
*Ombrel·les oscil·lants* (S-8, 10')  
*La mar salada* (S-8, 21')  
1978-79 *Mirópolis (Homenatge a Joan Miró)* (S-8, 10')  
1979 *Metamorfosi* (S-8, 4'; 16 mm., 6' 40")  
1981 *Picasso, l'alegría de viure* (16 mm., 20')

## EUGENIA BALCELLS

Nació en Barcelona en 1943. Su actividad artística comprende instalaciones, publicaciones, films, videotapes, etc. Ha realizado cinco exposiciones individuales y participado en diversas colectivas. Actualmente reside en Nueva York.

## Filmografía

- 1975 *Album* (25')  
1977 *Presenta* (3')  
*The End* (7')  
*En la ciudad...* (S-8, 3', fragmento número 14 del film colectivo del mismo título)  
1978 *Album* (12', nueva versión del film de 1975)  
*Boy Meets Girl* (10')  
1978-79 *135* (16 mm., 45', realizado en colaboración con Eugeni Bonet)  
1979 *Fuga* (25')

## EUGENI BONET

Nació en Barcelona en 1954. Desde 1973 ha realizado diversos proyectos de films, vídeos e instalaciones audiovisuales. Ha colaborado en diversas publicaciones periódicas, entre las cuales la revista *Visual*, de la que

fue uno de los editores. También ha escrito textos para numerosos catálogos y obras colectivas. Ha publicado, en colaboración con otros autores, el libro *En torno al vídeo* (ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980).

## Filmografía

- 19-3 *Ready-Made* (111 metros (25'))  
1974 *V-2* (12')  
1975 *Proyección* (duración indefinida)  
*Texto 1* (3')  
1976 *Photomatons* (7')  
*Photomatons* (versión de 3' del anterior, incluida como fragmento en el film colectivo *En la ciudad...*)  
1977 *Run Thru/FMTTS* (proyecto de film-instalación, inédito)  
1978 *Toma-Vistas* (4')  
1978-79 *133* (16 mm., 45', realizado en colaboración con Eugènia Balcells)

## RICARDO BOFILL LEVI

Nació en Barcelona en 1939. Crea en 1961 el Taller de Arquitectura, equipo interdisciplinar en el que intervienen arquitectos, diseñadores, científicos, escritores, etc. Su nombre aparece también vinculado al grupo de cineastas que, a mediados de los años sesenta, constituyen la llamada Escuela de Barcelona. Recientemente, ha recibido tres ofertas de la Televisión francesa para la realización de otros tantos films.

## Filmografía

- 1965 *Circles* (CM en 35 mm.)  
1970 *Esquizo* (35 mm., 80')

## JUAN BUFILL

Nació en Barcelona en 1955. Cursó estudios de periodismo. Desde 1975, ha colaborado en numerosas publicaciones teóricas, especialmente referidas a temas cinematográficos y musicales, entre las que citaremos: *Visual* (de cuyo núcleo fundador fue miembro), *Define*,

Dirigido por..., *Vibraciones*, etc. Prepara una recopilación de su poesía textual.

### Filmografía

- 1976 *Colors* (S-8, 4') (fragmento del film colectivo *En la ciudad*).
- 1977 *Sombre reptiles* (S-8, 3').  
*Caramelo (naturaleza muerta)* (S-8).
- 1978 *Mar* (S-8, 4').  
*Frontera (Krk Aik)* (S-8).  
*Creen* (S-8).  
*Paraíso* (S-8).
- 1979 *Arena* (S-8).  
*Móvil* (S-8, duración indefinida).  
*Días (I)* (S-8, 3' 30").

### JOAN BROSSA

Nació en Barcelona el 19 de enero de 1919. Es una de las personalidades más destacadas del vanguardismo en Cataluña. Inició sus trabajos literarios durante su permanencia en el ejército republicano en la guerra civil. Estuvo vinculado al grupo «Dau al set» y colaboró con pintores como Miró y Tàpies, con el escultor Vilella y con músicos como Mestres Quadreny y Carles Santos. Autor de una gran obra literaria, especialmente centrada en el teatro y la poesía, entre sus títulos podemos citar: *El cop desert* (1944), *Farsa com si els espectadors observessin l'escenari a vista d'ocell*, *Nocturns encentres* (1951), *El bell lloc*, *Or i sal* (1961), *Gran guinyol*, *Aquí al bosc* (1962), *Concert per a representar* (1964), *Collar de cranis* y *El rellotger* (1967), y un largo etcétera en el campo del teatro. Algunos de sus libros de poesía son: *Em va fer Joan Brossa* (1952), *Poemes civils* (1961), *El pa a la barca* (1963), etc. Pronto se sintió también interesado por el cine. En 1948 escribió dos guiones cinematográficos: *Foc al càntir* y *Gart*, que no llegaron a ser realizados. En los años sesenta comenzó su colaboración con Pere Portabella, que concluiría, por discrepancias con su método de trabajo, después de la realización de *Umbracle*.

### Filmografía

- 1967 *No compteu amb els dits* (CM en 35 mm., de Portabella) (colaboración en el guión).

- 1968 *Nocturno 29* (LM en 35 mm., de Portabella) (colaboración en el guión).
- 1970 *Vampir-Cuadecuc* (LM en 16 mm., de Portabella y Brossa).
- 1972 *Umbracle* (LM en 16 mm., de Portabella) (colaboración en el guión).

### JUAN ANTONIO CADENAS

Nació en El Ferrol en 1943. En 1968, inició la realización de sus primeros films experimentales en Súper-8, formato que considera el ideal para su labor investigadora. Becado de Dirección y Técnica Cinematográfica en la Academia Española de Bellas Artes de Roma en 1974 y por la Fundación Juan March en 1975 para la realización del largometraje experimental *Rompecabezas*, que en su versión inicial en Súper-8 tenía tres horas de duración, y en cuya realización invirtió dos años. Ha realizado, aparte de sus trabajos experimentales, varios cortometrajes industriales, y es Licenciado por la Facultad de Ciencias de la Información.

### Filmografía personal

- 1969 *Viaje* (16 mm., 25')
- 1970 *Diálogos* (S-8, 30')  
*Ceremonia* (S-8, 12')
- 1971 *Pneumato* (S-8, 12')
- 1973 *Crónica de un desnudo* (S-8, 50')
- 1975 «...!...» (S-8, 10')
- 1975-76 *Rompecabezas* (S-8, 180')

### CARLES COMAS

Nació en Barcelona en 1957. A partir de 1976, diversas realizaciones experimentales, documentales y de ficción. En 1980 impartió un curso de cine en el centre Internacional de Fotografia de Barcelona.

### Filmografía

- 1976 *Tarzan's Day* (CM en S-8)  
*Bolero* (CM en S-8)

- 1977 *Fotos de espectros* (CM en S-8)  
*The Crisis* (CM en S-8)  
*Show de otoño* (CM en S-8)  
*La fira boja* (CM en S-8)  
*Parabellum* (LM en S-8)
- 1979 *La inevitable caiguda d'un ull* (CM en S-8)  
*Exposure* (CM en S-8)  
*Garfi d'Or a la petita Barcelona* (CM en S-8)
- 1980 *Poliorama* (S-8, fragmento film colectivo del mismo título)
- 1981 *Dan* (CM en S-8)  
*Hotel Paradís* (LM en S-8+diapositivas)-vídeo)
- 1982 *Caequi ridiculi sensum non habent* (LM en S-8)

### CELESTINO CORONADO

Español de nacimiento, vive en Londres desde finales de los años sesenta. Estudió con Lindsay Kemp, con quien posteriormente colaboró en espectáculos como *Legends*, *That's the Show*, *The Maids* y *Flowers*. En 1973 realiza su primera película, *The Lindsay Kemp Circus*. Su última película, *Hamlet*, fue realizada en vídeo de una pulgada, en color, y transferido a negativo de 16 mm., rodando directamente del monitor de vídeo. Fue realizado en el Royal College of Art's School of Film and TV, donde Coronado estuvo estudiando. En la actualidad, Celestino Coronado continúa trabajando con el grupo de Lindsay Kemp, con el cual realiza numerosas giras, especialmente por Italia.

### Filmografía

- 1973 *The Lindsay Kemp Circus* (16 mm., 34').
- 1974 *Miroirs* (16 mm., 17').
- 1975 *Le Bel Indifférent* (CM en 16 mm.).
- 1976 *Hamlet* (16 mm., 65').

### ORIOL DURAN/MIREIA BOFILL

Autores, en el período 1968-69, de una serie de films que fueron esporádicamente exhibidos en galerías o espacios alternativos de Barcelona, París y Londres.

## Filmografía

- 1968 *Que se abran cien flores* (CM en 8 mm.)  
*Premonición* (CM en 8 mm.)  
*Daedalus Flight* (CM en 8mm.)  
*En Formentera* (CM en 8 mm.)  
*Daedalus Flight II* (CM en 8 mm.)  
1969 *Los pájaros de la Señora Tewari* (CM en S-8)

## JOSE LUIS GUERIN

Nació en Barcelona en 1960. Actualmente prepara su primer largometraje en 35 mm.

## Filmografía

- 1976 *La hagonía de Agustín* (CM en S-8)  
1977 *Furvus* (CM en S-8)  
*Elogio a las musas* (MM en S-8)  
1978 *El orificio de la luz* (CM en S-8)  
*LA dramática pubertad de Alicia* (LM en S-8)  
1979 *Memorias de un paisaje* (CM en 16 mm., hinchado a 35 mm.)  
1980 *Naturaleza muerta* (CM en 35 mm.)  
1981 *Apuntes de un rodaje* (CM en 16 mm.)

## MANUEL HUERGA

Nació en Barcelona en 1957. Obtuvo en 1977 el tercer premio del Festival Internacional de Cine de Vanguardia de Caracas, con su film *Sin título*. Ha documentado en vídeo las actividades, en Barcelona, de Lindsay Kemp y su compañía (1977 y 1980). Perteneció al núcleo fundador de la revista *Visual* y ha colaborado esporádicamente en otras publicaciones periódicas.

## Filmografía

- 1975 *Sin título* (S-8, 15')  
1976 *Azul* (S-8, 20')  
1977 *En la ciudad* (S-8, 2' 30"; fragmento del film colectivo del mismo título)  
1978-79 *Brutal Ardour* (S-8, 30')

## JOSÉ ANTONIO MAENZA

Nace en Teruel en 1948. Abandona sus estudios universitarios para dedicarse a la literatura. Su obra literaria permanece en la oscuridad, la misma de la que participa su creación cinematográfica. No parece posible establecer una cronología de sus obras; en uno y otro campo, y ni siquiera establecer un catálogo de las mismas. En él se confunden los proyectos con los libros y films soñados o imaginados y con los realmente realizados. En el campo de la literatura es posible mencionar algunos escritos inéditos: *El período de Geburah se extiende en la cinta de Moebius* (dos novelas se miran, 1966), *Ritos de control, ritos de duelo, ritos históricos* (obras de teatro, 1967), *Partner de Dios* y *Lectura del Conde de Villamediana*. Entre sus proyectos cinematográficos sobre los que se carece de información, podemos mencionar *Película dedicada al héroe Clark* y *Tunc*. Desde mediados de la década de los setenta vivió recluido en el Hospital Psiquiátrico de Bétera (Valencia). Falleció en 1980 por un exceso de pastillas.

## Filmografía tentativa

- 1967 *Vaquilla del ángel.*  
*Boda de mi hermana, prohibido el paso.*  
1968 *Conversaciones con Luis Buñuel.*  
*De la Cábala, nueve en dieciséis para cuatro en ocho* (LM en 16 mm.).  
*El lobby contra el cordero* (LM en 16 mm.).  
1968-69 *Orfeo herido en el campo de batalla* (LM en 16 mm.).  
1969-70 *Beance* (LM en 16 mm.).

## LUIS DE PABLO

Compositor vasco, uno de los máximos representantes de la vanguardia musical en nuestro país. Dirigió, a partir de 1965, la Sociedad Alea, organizadora de numerosos conciertos de música contemporánea y que posteriormente sirvió de base para la creación del Laboratorio Alea de Música Electrónica. Colaboró con el artista plástico José Luis Alexanco, y juntos organizaron los Encuentros de Arte de Pamplona de 1972. Ha realizado la banda sonora de varios films, tiene grabados varios discos con sus composiciones y ha dado conciertos para todo el mundo.

## Filmografía

- 1971 *Insular* (35 mm., 26') real.: Ramón Massats  
1972 *137 (Historia natural)* (16 mm., 45') co-real.: José Luis Alexanco  
*Soledad interrumpida* (16 mm., 22') real.: John Dauriac

## ANTONI PADROS

Nació en Terrassa (Barcelona) en 1940. Tras algunos años de dedicación a la pintura, asiste entre 1968 y 1970 a los cursos de cine de la Escuela Aixelá (Barcelona). Sus films han concurrido a diversos festivales y cinematecas, obteniendo el Mascherino d'Argento en el Festival Internacional de Salerno (1969, por *Dafnis y Cloe*) y el Prix L'Age d'Or otorgado por la Cinémathèque Royale de Belgique (1978, por *Shirley Temple Story*).

## Filmografía

- 1968-69 *Alice has discovered the Napalm Bomb* (8 mm., 25')  
1969 *Dafnis y Cloe* (16 mm., 23')  
1969-70 *Pirn, Pam, Pum, Revolución* (16 mm., 22')  
1970 *Ice Cream* (16 mm., 10')  
1971 *Swedenborg* (16 mm., 42')  
1971-72 *¿Qué hay para cenar, querida?* (16 mm., 25')  
1972 *Els porcs* (16 mm., 15')  
1973 *Lock-out* (16 mm., 130')  
1975-76 *Shirley Temple Story* (16 mm., 246')

## PERE PORTABELLA

Nació en Figueras (Girona) el 11 de febrero de 1929. Comenzó a trabajar como productor, creando en 1959, con Francisco Molero, la productora «Films 59», que produciría, entre otras, películas como *Los golfos* (1959), de Carlos Saura, *El cochecito* (1960), de Marco Ferreri, y *Viridiana* (1961), de Luis Buñuel. Ha sido guionista de *Il momento della verità*, de Francesco Rossi, y productor asociado de *Lejos de los árboles*, de Jacinto Esteva Grewe. En 1967, «Films 59», que había quebrado por la imposibilidad, debida a la censura, de distribución de

*Viridiana*, reanuda sus actividades de producción. Es el comienzo de lo que se llamó «Escuela de Barcelona». El proyecto inicial de esta nueva etapa, que no llegaría a realizarse, como tal, es un film en sketches en el que participarían Jacinto Esteve Grewe, Ricardo Bofill, Joaquim Jordá y el propio Portabella. Portabella realiza su sketch, posteriormente distribuido como cortometraje, con el título *No compteu amb els dits* («No contéis con los dedos»), y con guión escrito en colaboración con Joan Brossa. En 1969 produce el largometraje *Beance*, de José Antonio Maenza. En esa misma época comienza a trabajar en 16 mm. Realiza también un montaje teatral, el del musical *Concert irregular*, del escritor Joan Brossa. la personalidad de Portabella es muy importante en el ámbito político de Cataluña, de cuya Asamblea fue uno de los fundadores. Es senador por Entesa dels Catalans, candidatura que contó con el apoyo del Partido Socialista Obrero Español, del Partido Socialista Unificado de Cataluña y de la Asamblea de Cataluña.

#### Filmografía

- 1967 *No compteu amb els dits* (35 mm., 30').  
 1968 *Nocturno 29* (35 mm., 90').  
 1969 *Aidez l'Espagne (Miró 37)* (16 mm., 5').  
*Premios nacionales* (16 mm., 9').  
*Antonio Gades* (16 mm., 30').  
*Miró l'altre* (16 mm., 18').  
 1970 *Vampir-Cuadecuc* (16 mm., 75').  
*Poetas Catalans* (16 mm., 30').  
*Play Back* (16 mm., 16').  
 1972 *Cantants 72* (16 mm., 47').  
*Umbracle* (16 mm., 105').  
 1973 *Miró tapis* (16 mm., 30').  
*Miró forja* (16 mm., 40').  
*Acció Santos* (16 mm., 18').  
*Advocats laboralistes* (16 mm., 30').  
 1974 *El sopar* (16 mm., 30').  
 1975-7 *Informe general* (35 mm., ).

#### LUIS RIVERA

Nació en Valencia en 1947. Cursó estudios de Técnico Publicitario. Del otoño de 1971 a la primavera de 1973, trabajó en una pequeña productora de cine industrial en 16 mm. Desde 1976 estuvo trabajando en una productora de spots publicitarios y documentales

en 35 mm. y 16 mm., en Valencia. Ha participado, desempeñando independientes valencianas, entre las que mencionaremos: *Obsexus* (Josep Lluís Seguí, 1971), *Españoleando* (Josep Lluís Seguí, 1971), *Sobre la virginidad* (Josep Lluís Seguí, 1970), *El muro* (Josep Lluís Seguí, 1970), *Manual de ritos y ceremonias* (Josep Lluís Seguí y María Montes, 1973), *Sega cega* (José García Casimiro, 1971), *D'una matinada* (María Montes, 1972), *Brahm Blood Stoker* (Rafael Gassent), *Montaje paralelo* (Rafael Gassent) y *Con el culo al aire* (Carles Mira, 1981).

#### Filmografía

- 1971 *Piensa que mañana puede ser el primer día de tu vida* (8 mm., 20').  
 1973 *Travelling* (16 mm., 12').  
 1974 *Personajes para una historia* (16 mm., 30').  
 1975 *Villamalea* (16 mm., 20').  
 1977 *Imágenes de Valencia* (S-8, 30').  
 1976-78 *Una jornada más...* (S-8, 20').  
 1980-81 *Una jornada mes* (16 mm., 12').

#### BENET ROSSELL

Nació en Ager (Lérida) en 1937. Estudios de Ciencias Económicas, Derecho, Sociología, Teatro y Cine; estos últimos, en el Comité del Film Etnográfico, en París. Como artista plástico, desde 1967 ha realizado varias exposiciones personales y participado en múltiples colectivas. Ha trabajado como cámara en varias producciones independientes, y como guionista y director artístico en varios films del director Francesc Betriu. Ha realizado videotapes documentales sobre artistas plásticos contemporáneos y, con Antoni Muntadas, la videoinstalación *Rambles, 24 bores* (1981-82). Vive y trabaja en París y en Barcelona.

#### Filmografía (parcial)

- 1971 *Calidoscopi* (16 mm., 10') co-real.: Jaume Xifra  
 1970-72 *Paris La Cumparsita* (16 mm., 25') co-real.: Antoni Miralda  
 1974 *Ceremonials* (16 mm., 26')  
*Bio Dop* (16 mm., 6') co-real.: Joan Rabascall  
 1975 *Ee coeur est un plaisir* (16 mm., 7') co-real.: Jean Pierre Béranger

- 1977 *Atrás Etiópe* (16 mm., 10')  
*En la ciudad* (S-8, 5'; fragmento del film colectivo del mismo título) co-real.: Lluís Maristany  
 1979 *Miserere* (16 mm., 12') co-real.: Antoni Miralda

#### CARLES SANTOS

Nació en Vinarós (Castellón) en 1940. Estudió Piano en el Conservatorio del Liceo de Barcelona. Compositor e intérprete, ha dado numerosos conciertos por toda Europa y América, y entre 1976 y 1979 dirigió el Grup Instrumental Cántala. Ha colaborado con Joan Brossa, Albert Vidal y Cesc Gelabert en distintos espectáculos escénicos; también, con el artista plástico Brian Nissen y con Pere Portabella, siendo el autor de las bandas sonoras de varios films de este último. Ha realizado asimismo las bandas sonoras de diversos documentales de arte producidos por la Fondation Maeght, y las de otros films tanto de producción independiente como de producción comercial. Su obra se encuentra próxima de los conceptos de «música de acción», minimalismo» y «música repetitiva», siempre dentro de una constante heterodoxia. Reside actualmente en New York.

#### Filmografía

- 1965 *L'apat* (35 mm., 31')  
*L'espectador/La llum/El relloige/Conversa* (16 mm., 8')  
 1967 *La cadira* (16 mm., 18')  
 1968 *Preludi de Chopin* (16 mm., 25')  
 1969 *Preludi de Chopin* (16 mm., 18')  
 1970 *Play Back* (16 mm., 10') real.: Pere Portabella  
 1972 *Acció Santos* (16 mm., 18') co-real.: Pere Portabella  
 1977 *Divertimento no. 1 en Re menor* (16 mm., 8') real.: Eduardo Carrasco  
*682-3133 Buffalo, Minnesota* (16 mm., 8')  
*El pianista* (16 mm., 2' 30")  
 1978 *Peca per a quatre pianos* (16 mm., 8')  
 1979 *La Do Re Mi* (35 mm., 9')

## J. SIERRA FORNELLS

Nació en Vilasar de Mar (Barcelona) en 1954. Estudios de Cine y Vídeo. Numerosas realizaciones fílmicas de tipo experimental y documental, con alguna incursión en la ficción.

### Filmografía (parcial)

- 1976 *Sierra Fornells 1 & 2* (S-8, 14')  
1977 *Bar España* (S-8, 15')  
1978 *Faccions* (S-8, 7')  
*Paisatges interns* (S-8, 12')  
*Prop del reflex* (S-8, 15')  
*Sales d'espera* (S-8, 12')  
*Alfil* (16 mm., 15')  
1979 *Charo S.* (16 mm., 28')  
*A propósito* (16 mm., 14')  
*El resto es selva* (16 mm., 15')  
1980 *Alquimia* (S-8, 15')  
1981 *Frankie* (S-8, 10')

## JOSE ANTONIO SISTIAGA

Nació en mayo de 1932 en San Sebastián. Su primer contacto con la pintura fue a los cinco años, cuando vio una copia de *La rendición de Breda*, de Velázquez, en casa de un amigo de sus padres. También desde niño estuvo en contacto con la naturaleza. A los diecisiete años realiza sus primeros cuadros, de tendencia impresionista. De 1954 a 1961, vive en París, donde conoce al pintor Manuel Duque. En 1958 expone pinturas figurativas y abstracciones geométricas en San Sebastián. En 1961 y 1962 vive en Ibiza y realiza sus primeras pinturas sobre el tiempo. Traba contacto con diversos artistas vascos: Oteiza, Chillida, escultores, y con los pintores Amable, Zumeta y Balerdi. Interesado por la pedagogía de las artes, en 1963 abre el primer Taller de Expresión Libre Infantil. En 1964 ensaya el primer *happening* en San Sebastián. Entre 1963 y 1967 organiza, de forma itinerante por el país vasco la exposición de pedagogía de Freinet, partiendo de las artes, bajo el título *El hombre de mañana en la expresión actual del niño*. En 1966 es miembro co-fundador del Grupo GAUR de la Escuela Vasca, con Mendiburu, Basterretxea, Zumeta, Amable, Balerdi, Oteiza y Chillida. Da diversas conferencias

sobre métodos pedagógicos activos, partiendo de las artes. En 1968 cierra definitivamente el Taller de Expresión Libre Infantil y, en el mismo año, comienza la realización del largometraje *...ere erera baleibu icik subua amaren...* Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas de su obra pictórica.

### Filmografía

- 1966 Primeros films, no exhibidos y carentes de título, realizados colectivamente con sus alumnos, los niños que asistían al Taller de Expresión Libre Infantil.  
1968-70 *...ere erera baleibu icik subua amaren...* (35 mm., mudo, pintado directamente sobre el celuloide, 70')  
1972 Un film documental, nunca montado por él, sobre los Encuentros de Arte de Pamplona de 1972, organizados por Alea  
1976 Realiza, con sus hijos, algunos cortometrajes pintados directamente sobre celuloide, que no han sido exhibidos  
1981 Su hijo Gorka Sistiaga Beklemicheff realiza un vídeo sobre su obra, titulado *Cambio-Espacio-tiempo*

## ISIDORO VALCARCEL MEDINA

Nació en Murcia en 1937. Vive en Madrid. Artista plástico; desarrolla en los años setenta diversas propuestas próximas al conceptualismo mediante múltiples, piezas de *mail-art*, acciones, registros sonoros, etc. A menudo, sus realizaciones invitan a una reflexión en torno a conceptos de arte y comunicación, solicitando ciertos niveles de participación o de contacto directo artista-público. Su único film fue presentado en los Encuentros de Arte de Pamplona (1972) y ha tenido luego escasa difusión.

### Filmografía

- 1972 *La celosía* (16 mm., 120')

## JOSÉ VAL DEL OMAR

Nació en Granada en 1904. En los años veinte comenzó su actividad cinematográfica. En 1928 hizo públicos sus primeros descubrimientos técnicos: una óptica temporal, una pantalla cóncava y la iluminación en movimiento. En 1930 realizó el primer microfilm escolar español. Participó de 1932 a 1936 en las Misiones Pedagógicas, donde rodó más de 50 documentales, que en la actualidad no se conservan. Después de la guerra continuó su labor de investigación en el campo de la técnica audiovisual. Así, en 1944 inscribió la primera patente de estereo-diafonía; en 1945 el sonido fotoeléctrico; en 1957 el formato V.D.O.Bi-standard 35, que permite economizar casi el 50 por 100 con respecto al formato usualmente utilizado. A partir de 1970 trabaja con el video y poco después en el laser. Ha sido pionero en España de la utilización de la mayoría de las técnicas mencionadas.

### Filmografía

- 1952-55 *Aguaespejo granadino* (La gran seguriya) CM en 35 mm.  
1958-59 *Fuego en Castilla* (Tactilvisión del páramo del espanto) CM en 35 mm.  
1962 *De barro* (A carinho galaico) CM en 35 mm.  
y 1981 Estos tres cortometrajes forman el *Tríptico elemental de España*, con una duración total de 65 minutos.  
1982 *Ojalá*, 35 mm., 15 minutos.

## RAMON DE VARGAS

Nació en Guecho (Vizcaya) en 1934. Inicia su actividad artística en la segunda mitad de los años cincuenta, y reside en París entre 1958 y 1963. Pintor y escultor, ha experimentado con los más diversos soportes; incluyendo: materiales fotográficos, films, vídeos, sonido, etc. Tiene obra en diversos museos y ha recibido varios premios y galardones. Actualmente reside en Bilbao y en Madrid.

### Filmografía (parcial)

- 1960 *Les quatre saisons* (16 mm.)  
1960-61 *Le rebut* (16 mm., 90')

- 1964 *Canción agría* (16 mm., 12')  
 1977 *El cantar de los cantares* (16 mm., 30')  
 1962/80 *Atentado a un film convencional* (16 mm., 30')  
 1981 *La derrota de Samotracia* (16 mm., 15')

#### IVAN ZULUETA

Nació en San Sebastián en 1943. Estudió Decoración en el Centro Español de Nuevas Profesiones de Madrid, y posteriormente, en 1964, pintura y dibujo publicitario en la Arts Students League de Nueva York. A su vuelta de Estados Unidos se matriculó en la rama de dirección de la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, aunque no llegó a graduarse por los problemas políticos que se plantearon en la Escuela a finales de los sesenta como consecuencia del nombramiento como director de la misma de Juan Julio Baena. En esa misma época realizó, con Antonio Drove y Ramón Gómez Redondo, y la eventual colaboración de Jaime Chávarri, el programa de música pop *Ultimo grito*, emitido por la segunda cadena de TVE. Simultáneamente trabajó para «El

Imán», productora de cine publicitario de José Luis Borau, y comenzó a realizar numerosos trabajos gráficos, tales como diseño de posters, portadas de discos y logotipos. A partir de 1970, realizó un gran número de films en Súper-8 mm., cuya cronología es difícil determinar, ya que en su mayor parte no han sido difundidas públicamente y el propio Zulueta no recuerda todas las que ha realizado. Una parte importante de estas películas se ha perdido después de tres irrupciones policiales en su casa. En 1975 expuso en la muestra colectiva «Objetos» de la Galería Lúzaró de San Sebastián. En 1976 montó, con Cosme Churruca, la instalación *El mensaje es facial* (Galería Grupo 15), Madrid. En la primavera de 1982 realizará un nuevo largometraje en 35 mm., una comedia musical.

#### Filmografía aproximada

- 1969 *Un, dos, tres..., al escondite inglés* (LM en 35 mm.).  
 1970-75 *Masaje* (CM en 35 mm.).  
*Frank Stein* (CM en 35 mm.).  
*Seis minutos* (CM en S-8).

- Souvenir* (CM en S-8).  
*Babia* (CM en S-8).  
*Mi ego está en Babia* (LM en S-8).  
*Acuarium* (CM en S-8).  
*Primera parte* (MM en S-8).  
*Te veo* (CM en S-8).  
*Hotel* (CM en S-8).  
*Ventana discreta* (CM en S-8).  
*Kin Kon* (CM en S-8).  
*Marilyn* (CM en S-8).  
*Reportaje sobre «Los viajes escolares»* (MM en S-8).  
*Will More seduciendo a Taylor Mead* (CM en S-8).  
*Fiesta* (CM en S-8).  
*Na-Da* (CM en S-8).  
 1976-77 *En la ciudad* (fragmento de la película colectiva de igual título).  
 1976 *Leo es pardo* (CM en 16 mm., hinchado a 35 mm.).  
*A Mal Gam A* (MM en S-8).  
 1979 *Arrebato* (LM en 35 mm.).



## A) OBRAS DE REFERENCIA Y CONSULTA

- AA. VV.: *España. Vanguardia artística y realidad social 1956-1976*. Gustavo Gili. Barcelona, 1976.
- : *40 anni di cinema spagnolo. Testi e documenti*. XIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Pesaro, 1977.
- Bodini, Vittorio: *I poeti surrealisti spagnoli*. Einaudi. Torino, 1963. (Trad. esp. parcial: *Los poetas surrealistas españoles*. Tusquets, Barcelona, 1971.)
- Brihuega, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España: 1910-1951*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1979.
- : *Las vanguardias artísticas en España: 1909-1936*. Istmo. Madrid, 1981.
- Buckley, Ramón/John Crispin (eds.): *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*. Alianza Editorial. Madrid, 1973.
- Cabero, Juan Antonio: *Historia de la Cinematografía Española*. Gráficas Cinema, Madrid, 1948.
- Cuadernos de Cine* (revista), núm. 1. Madrid, 1972.
- Gubern, Román: *El cine sonoro en la II República 1929-1936*. Lumen. Barcelona, 1977.
- Hernández, Marta: *El aparato cinematográfico español*. Akal. Madrid, 1976.
- Ilie, Paul: *The surrealist mode in Spanish literature*. University of Michigan Press. Michigan, 1968.
- Molina-Foix, Vicente: *New Cinema in Spain*. British Film Institute, Londres, 1977.
- Morris, C. B.: *Surrealism and Spain 1920-1936*. Cambridge University Press. Cambridge, Mass., 1973.
- Rotellar, Manuel: *Cine español de la República*. XXV Festival Internacional de Cine. San Sebastián, 1977.

## B) VANGUARDIA HISTÓRICA

- AA. VV.: *Edgar Neville en el cine*. Filmoteca Nacional. Madrid, 1977.
- Aranda, Francisco: *Cinema de Vanguardia en España*. Guimaraes. Lisboa, 1953.
- : *Luis Buñuel, biografía crítica*. 2.ª ed., Lumen. Barcelona, 1970. (Ed. inglesa: *Buñuel, A Critical Biography*. Seeker & Walberg. London/New York, 1974.)
- Cinema Amateur* (revista). Barcelona.
- Dalí, Salvador: *Babaouo*. Labor. Barcelona, 1978 (edición bilingüe).
- De la Colina, José: «Entrevista con Luis Buñuel», en *Contracampo*, núm. 16. Madrid, octubre 1980.
- Del Amo Algara, A.: «Galería de valores nuevos: Toni Román», en *Cinegramas*, núm. 91. Madrid, 7 junio 1936.
- : «Galería de valores nuevos: Carlos Velo», en *Cinegramas*, núm. 92. Madrid, 14 junio 1936.

- Fernández Cuenca, Carlos: «Vanguardia Española», en *Filmoteca Programa 1*, pág. 72. Madrid, noviembre 1972.
- García Lorca, Federico: «Viaje a la Luna». *Broad Editions*. Loubressac, 1980.
- Gascón, Antonio: «Algo sobre una película muy original», en *La Pantalla*, núm. 32. Madrid, 5 agosto 1928.
- Giménez Caballero, Ernesto: *Julepe de Menta*. Cuadernos Literarios. Madrid, 1929.
- : *Memorias de un dictador*. Planeta. Barcelona, 1979.
- Gómez de la Serna, Ramón: «Chiffres», en *La Revue du Cinéma*, núm. 9, págs. 29-36. París, 1 abril 1930.
- : «L'enterrement du stradivarius», en *Les Cahiers de la Cinematheque*, núms. 30-31, pág. 163. Perpignan, verano-otoño 1980.
- Gómez Mesa, Luis: «Ramón y el Cine», en *Arriba*. Madrid, 15 enero 1963.
- : «La generación cinematográfica del 27. Luis Buñuel, su gran figura», en *Cinema 2002*, núm. 37, págs. 52-57. Madrid, marzo 1978.
- Gubern, Román: «L'avant-garde cinematographie a l'Espagne (1926-1930)», en *Les Cahiers de la Cinematheque*, núms. 30-31, págs. 155-162. Perpignan, verano-otoño 1980.
- La Caceta Literaria* (revista). Madrid.
- López Clemente, José: *Cine documental español*. Rialp. Madrid, 1960. (Especialmente cap. XIX: «El film experimental de España», págs. 193-201.)
- Marías, Miguel: «Sexto Sentido», en *Nuestro Cine*, núm. 97, págs. 7-8. Madrid, mayo 1970.
- Martínez Torres, Augusto, y Manuel Pérez Estremera: «Entrevista con Carlos Velo», en *Nuestro Cine*, núm. 63. Madrid, julio 1967.
- Morris, C. B.: *This loving darkness: The Cinema and Spanish Writers 1920-1936*. University of Hull/Oxford University Press, 1980.
- Noria, Marcelo: «El cine de Dalí», en *Sal Común*, núms. 30-31. Barcelona, verano 1980.
- Pérez Merinero, Callos, y David (eds.): *Del cinema como arma de clase. Antología de «Nuestro Cinema» 1952-1935*. Fernando Torres Editor. Valencia, 1975.
- : *En pos del Cinema*. Anagrama. Barcelona, 1974.
- Torrella, José: *El cine amateur español 1950-1950*. Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña. Barcelona, 1950.
- : *Crónica y análisis del cine amateur español*. Rialp. Madrid, 1965.

## C) DE VAL DEL OMAR AL CINE EXPERIMENTAL ACTUAL

- Aguirre, Javier: *Anti-Cine*. Fundamentos. Madrid, 1972.
- : «Espagne, cinema experimental: Un parcours rapide...», en *Cinémaction*, núms. 10-11 (Cinemas d'Avant-Garde). París, 1980.

- Antolín, Matías: *Cine Marginal en España*. Semana Internacional de Cine. Valladolid, 1979.
- Arc Voltaic* (revista). Barcelona.
- Arriera, Adolfo: «Sumo Pontífice del 16 mm.» (Respuesta a un cuestionario), en *Nuestro Cine*, núm. 102, págs. 10-12. Madrid, octubre 1970.
- Bonet, Eugeni: «Pere Portabella», en *Punto y Coma*, núm. 2, pág. 6. Barcelona, marzo 1978.
- : «There is an Independent Cinema in Spain, but...», en *Millenium Film Journal*, vol. 1, num. 2. New York, spring-summer 1978.
- Bonet, Eugeni, y Juan Bufill: «Antoni Padrós, entre las sombras», en *El viejo topo*, núm. 16, págs. 52-54. Barcelona, enero 1978.
- Brossa, Juan: *Vivarium*. Edicions 62. barcelona, 1972 («Foc al cántir, guió, págs. 44-48).
- Bufill, Juan: «Entrevista con Iván Zulueta», en *Dirigido por...*, núm. 75, págs. 38-41. Barcelona, agosto-septiembre 1980.
- Cine-Club Ingenieros: *Antoni Padrós*. Publicación C. C. Ingenieros. Barcelona, 1973 y 1975.
- : *Pere Portabella*. Publicación C. C. Ingenieros. Barcelona, mayo 1975.
- Cine Experimental Contemporáneo* (cat.). Sala de Cultura Caja de Ahorros de Navarra. Pamplona, marzo 1981.
- Entelequia, Marta: «II Semana del film Super-8», en *Star*, núm. 21, págs. 48-52. Barcelona, 1976.
- España: XVI Biennial Internacional de Sao Paulo* (cat.). Ministerio de Asuntos Exteriores. madrid, octubre 1981.
- Eugenia Balcells 1976-1979* (cat.). Departament d'Art, Universitat Autònoma de Barcelona. Bellaterra, octubre 1979.
- Films/Arte/Documentos* (cat.). Ondar-Estudio de Arte. Madrid, abril 1976.
- Films\Arte* (cat.). Sala de Cultura, Caja de Ahorros de Navarra. Pamplona, febrero 1981.
- Fuster, Jaume: «L'Aportació cinematogràfica de Joan Brossa. Una conversa amb Pere Portabella», en *Estudios Escénicos*, núm. 16, págs. 64-69. Instituto del Teatro. Barcelona, diciembre 1972.
- García, Manuel: «Panorama del cine independiente valenciano», en *Nueva Vente*, núm. 32. Madrid, octubre 1974.
- Il Gergo Inquieto. Nuovi aspetti del cinema sperimentale europeo* (cat.). Comune di Genova. Abril, 1980.
- Larrea, Juan y Buñel, Luis: «Ilegible, hijo de Flauta», en *Vuelta*, núms. 39-40. México, 1980.
- Maingois, Michel: «José Antonio Sistiaga», en *L'Art Vivant*, núm. 16. París, diciembre-enero 1971.
- Melgar, Luis T.: «...Val del Omar busca el ardor en la luz táctil», en *Film Ideal*, núm. 19. Madrid.
- Miret-Jorba, Rafael: «El último film de Toni Padrós: Shirley Temple Story», en *Dirigido por...*, núm. 38, págs. 17-19. Barcelona, noviembre 1976.
- Molina-Foix, Vicente: «Imagen del Cine Independiente Español», en *Nuestro Cine*, núms. 77-78, págs. 72-90. Madrid, noviembre-diciembre 1968.
- Muestra Cine Experimental Español* (cat.). Aula de Cine Universidad Complutense. Madrid, marzo 1981.
- Noguez, Dominique: «Le Cinema Experimental en Europe», en *Art Press*, págs. 13-15. París, noviembre 1980.
- Palacio, Manuel: «El Cine Experimental en España», en *Alphaville News*, núms. 5 y 6-7. Madrid, mayo-julio 1981.
- Pérez-Ornia, J. R.: «Teoría y realidad del "otro" cine español», en *Reseña*, núm. 95. Bilbao, mayo 1976.
- Seguí, José Luis: «Nuevas Prácticas Fílmicas», en *Cinema 2002*, núm. 21, págs. 69-73. Madrid, noviembre 1976.
- Sistiaga 1958-1981* (cat.). Caja de Ahorros Vizcaína. Salas Municipales de Cultura. Durango, 1981.
- Val del Omar, José: «Desbordamiento apanorámico de la imagen», en *Revista Internacional del Cine*, núm. 31. Madrid, enero-marzo 1958.
- «Val del Omar presente en San Sebastián: El hombre de la Meca-Mística», en *Film Ideal*, núm. 36. Madrid, octubre 1959.
- Vila-Matas, Enrique: «El "boom" del "underground"», en *Nuevo Fotogramas*, núm. 1, págs. 6-9. Barcelona, 8 noviembre 1969.
- : «La superficialidad de Arrieta», en *Papel Especial*, núm. 0, págs. 28-29. Barcelona, 1978.
- Villegas López, Manuel: «José Val de Omar» en *Ínsula*, núm. 184. Madrid. *Visual* (revista), núms. 1 y 2. Barcelona, diciembre 1977 y mayo 1978.
- Vogel, Amos: *Film As A Subversive Art*. Random House. New York, 1974.

## *Avant-garde, cinema, university*

A few years ago, in 1974, someone even declared: «Fortunately, more and more people are convinced, as we are, that in Spain cinema neither exists, nor ever existed»<sup>1</sup>; whoever said such a thing at such time was right, in spite of the optimism of those who, in opposition to the so called «commercial cinema», devoted their efforts to the «other Spanish cinema», which did not exclude mass media and neither attained a total official support nor submitted itself to the narrow-minded businessmen who had plunged our cinema into the deepest lethargy<sup>2</sup>. The argument about the non-existence ;—or ghostly existence— of cinema in Spain was natural at the time, since during those years one could not even dream about an avant-garde or experimental, marginal or underground cinema, different from the usual kind.

But, luckily enough, during these same years (60-70) not only there was a nostalgic feeling about the twenties/thirties —the time of the *Gaceta Literaria's*, Film Club, *Nuestro Cinema* and Filmofono— and a reprinting of old texts, but also a young generation of film-makers or artists, who used the camera in a different way to the usual one, who considered that film language was a cultural matter, and that film was a virtual space for the Utopia of spectacle. According to the new tendencies of pop painting, conceptual art, avant-garde poetry, concrete music and latest architecture, these new film creators followed their own dictates, making their films in a cursive way, without thinking about their immediate commercial exploitation: the cinema-halls filled to bursting with people. The dream of an «other cinema», made

against the grain and in spite of the existing limitations, merged with Dali's old dream of an «anti-artistic» film.

The Complutense University, always open to the compass rose of the new culture, pretends with the cycle: *Film-practice and avant-garde art*, to take stock of a kind of cinema, which reflects the vigour of the actual Spanish artistic life through its own specific characteristics. First, at the Beaubourg Centre in Paris, and later on, at the Filmoteca Nacional, this exhibition will be considered an event within the national panorama, increasingly full of new and different tendencies. In this way, the Aula de Cine at the Complutense University fulfils its ambition of being always alert and fully abreast of the activities which, with more acuity, contribute to the configuration of our time's atmosphere.

# Introduction

*The subject of avant-garde art in Spain has been studied relatively well in its principal aspects: visual arts, literature, music. On the other hand, there are very few references to film works which may be included within the above-mentioned concept (except for the inevitable reference to Bunuel/Dali), and the studies and essays on Spanish cinema usually avoid the subject: in fact, the idea itself that an avant-garde or experimental cinema existed, exists or may exist in our country, is generally called in question or relegated to the sphere of conjectures or hypothesis, all this conditioned by a cultural situation seriously influenced by historical events. The fact is that such avant-garde cinema never existed, either in an «organized» way or with a minimal stability; instead, it has always distinguished itself by the lack of continuity and*

*by the loneliness of personal initiatives, which rarely have obtained a public repercussion; an avant-garde, if you wish, in perpetual embryonic state, represented by a really limited and disperse production, certainly underground or marginal (at least, in its major part) and with a hazardous and sporadic (if at all) distribution.*

*Nevertheless, all this does not prevent us from confirming the existence of several outstanding and very interesting works, unjustly forgotten or relegated to different marginal channels. We consider this a good reason to study them en bloc and propose their revision; in the first place, through the onthological exhibition which accompanies this publication; in second place, through the somewhat wider perspective, indicated in the modest informative purpose of our text: a*

*rapid report of a series of authors and works, according to the notion which we have pretended to explicit through the articulation between film-practice and avant-garde art.*

*Finally, we want to express our acknowledgement to Jose' Ignacio Fernandez Bourgón and Manuel Huerga, for their participation, respectively, in the biofilmographical notes and in the bibliography; to Roman Cubern and Joaquin Romaguera, who placed documents and different informations at our disposal; to the Delmiro de Caralt Film Library (Barcelona), Filmoteca Nacional de España (Madrid), Filmoteca (Barcelona) and No-Do's Film Archive (Madrid), as well as to the different authors who have enabled us to see their films for the first time or again, and have provided us with information and photographies about their work.*

# Historical avant-garde

## Spanish cinema and its socio-cultural context

The flourishing of culture in Spain during the first decades of the present century is a sufficiently studied fact. Such flourishing was only comparable to the one which took place during the Golden Age (16th century). During this «Silver Age» of Spanish culture there was an important development concerning specially literature, but also visual arts, architecture, theatre, philosophy...

As regards to cinema, which needs an industrial basis in order to develop, Barcelona was the city which monopolized during a first period nearly all the Spanish production, since the Catalan capital and its region were one of the few areas partially developed in Spain and with an autonomous cultural tradition. It's only later than 1916 that other production centres began to appear. First of all, Madrid, and shortly afterwards, Valencia.

Cinema did not take advantage of the Spanish neutrality during the European war and of its most immediate consequence: the subsistence, with no deterioration whatsoever, of national industry. Not only there were no open European markets, but also there was not even a period of consolidation as regards to our home market.

A short time before the arrival of talkies to Spain somewhat more than twenty films were produced each year. Anyway, the average quality of Spanish cinema continued to be stagnated since its beginnings. With a naturalistic tradition in which there was a predominance of the subgenre, Spanish cinema suffered at that time a congenital underdevelopment. In spite of this, the Spanish public was (and is) a remarkable income source for

the industrial organizations which fought over the world market.

Generally speaking, we may say that the Spanish cinema of the silent period distinguished itself as a cinema with a weak industrial support and with a very limited state protection. Actually, its conservation is more than deficient and the information about it is quite reduced.

But we should not be surprised by the weakness of the Spanish film industry if we bear in mind the outstanding differences, from an economic point of view, existing between Spain and the rest of the European countries. According to Martínez Cuadrado<sup>1</sup>, from 1900 to 1930 Spain evolves from a pre-industrial economy to a semi-industrial economic system, still extremely far from the rest of the western societies, which began to change from an industrialized society to a modern mass society.

From the point of view of political history, it was one of the most unsettled periods in the modern Spanish history. The loss of the last colonies, the consolidation of nationalistic ideas (principally in Catalonia, but also in the Basque country and Galicia), the appearance of important workers' syndicates, the war with Morocco, Primo de Rivera's dictatorship, the Second Republic, the Civil War... are some of the events which took place during the first decades of the present century.

The socio-economical context which we have briefly outlined in previous paragraphs, modifies, up to a certain point, the artistic avant-garde tendencies that arrived to our country from abroad, basically because the avant-garde Spanish authors were not within the same line of social and aesthetic changes of their European colleagues. The result of this is that Spanish avant-garde, apart from the foreign influences which it probably received, evolved according to autochthonous motive powers.

The intellectual history of Spain exerted such an influence on the avant-garde postulates, that up to the mid-twenties we can not detect any tendencies which may clearly correspond to the avant-garde art movements that were taking place contemporarily in Europe (Dada, Futurism, etc.). It is enough for us to re-examine the collections of magazines: Cervantes, Ultra or the work by Juan Ramon Jimenez himself, as possible examples of a first Spanish avant-garde in order to confirm what we have previously said.

The appearance of the magazine *Revista de*

*Occidente* (1923) and the *Gaceta Literaria* (1927), but, above all, the irruption of a new artistic generation (Federico García Lorca, Jorge Guillen, Salvador Dalí, Luis Bunuel and so many others), known as the 1927 generation, were the events which constituted that stage of Spanish avant-garde in which the signs of the modern mass society were upheld and demanded; up to a certain point, they took up attitudes quite close to those of the surrealists as regards to their vital conceptions and their provocative and mocking points of view.

But there is still another characteristic concerning Spanish avant-garde that distinguished it from the international one, it was the difficulty to work in groups. Excluding poetry, it never existed in any other way but by means of individualities which worked separately, and in many cases they were forced to emigrate in order to continue their work (musician Manuel de Falla, painters Picasso, Juan Gris, Joan Miró, Dalí, sculptors Victorio Macho and Pablo Gargallo, and of course film-maker Luis Bunuel). A partial explanation to this may be sought again in the atypical nature of our avant-garde (in comparison with the European ones), due to the different role played by both. Because of the previously mentioned reasons, Spanish avant-garde went through its different stages in no time, and did not manage to attain the inner re-establishment and re-organization of the cultural production as it was done in other European countries.

The situation is much more obvious as regards to avant-garde film. Since cinema needs an industrial structure, the difference between Spanish and international avant-gardes became much greater, and this happened so for two reasons: Spanish avant-garde was neither able to work as a transgression, as an alternative to film industry, due to the simple reason that it was underdeveloped from all points of view, nor was it able to work as a laboratory for formal investigation in order to remodel later on within the same industry, because the Spanish industry did not need such a laboratory.

But, to the underdevelopment of our film industry, we must also add the absolute lack of an illustrated bourgeoisie, which would accept to finance the cultural production, or, at least, to consume an avant-garde product.

Because of this, Spanish avant-garde film did not exist like such organization; there was only a series of

disordered phenomena which did not attain its unity. The Spanish avant-garde film artists were not even able to join the Spanish cultural tradition with international movements as their companions from other fields, and due to this there was an imitation of international tendencies, which, however interesting it is for the cultural history of Spain, was an imitation after all. The most significant fact is that Buñuel had to leave Spain in order to perform his cinematographic subversion. Neither in the Spanish industry nor in Spain he would have been able to make his two first films.

## Background

Several points remain to be settled before we go into the history of Spanish avant-garde cinema. First of all, if we consider only the data concerning the production of films with an actual or modern conception of what is the avant-garde film, the whole subject may be cleared up in a few pages. The examples of historical avant-garde and Catalan amateurs are quite revealing to this effect.

Anyway, there is indeed an «advance» cinema which deserves to be mentioned. The principal starting point for the whole of this period is a pocket book (with no more than 40 pages of text) by Francisco Aranda: «Cinema de vanguardia en España», published in Lisbon in 1953, which is, in spite of all its defects, the only essay which deals with the subject in a monographic way, and this is rather significant in itself.

The first films that are considered as «avant-garde» or «advanced» in the histories of Spanish cinema were made during the second half of the twenties. Therefore, in relation to other European countries, the first signs of an assumed avant-garde cinema were quite slow to arrive, due to what it is logical to think that these works were probably influenced in an aesthetic way concerning the futurist, expressionist

and impressionist elements that may be detected in these first films, about which we shall speak subsequently.

*Madrid en el año 2000* was made in 1925 by a prolific and eclectic professional, Manuel Noriega, and must have been considered as an avant-garde film just because of the trick photography and the superimpositions which were used in order to obtain the pintoresque vision of a futurist Madrid, that turns out to be a seaport frequented by enormous liners.

Sabino Antonio Micon, journalist as well as filmmaker, made in 1927 his *Historia de un duro*, in which the simple anecdote of a coin that travels from hand to hand, was used to construct an essay based exclusively on images of feet, hands, torsos and objects. In the film's titles, Micon defined his proposal as a pretension to demonstrate that feet and hands have their own expressiveness and physiognomy... «In its silent language, feet and hands describe you simple fragments of everyday life with much more accuracy than faces themselves, since it is in the latter where the falseness of gesture lies.» These ideas had been already anticipated by the Italian futurists (Marinetti, Corra and others) since 1915 and appeared as well in some way in films like *Amor pedestre* (Marcel Fabre, 1914) or in a UFA's production called: *A hand's drama*. On the other hand, Roman Gubern<sup>2</sup> has suggested as well another comparison with the film *Die Abenteuer eines Zehnmarzscheines* (1926) made by Berthold Viertel and based on a script by Bela Balazs, which —as indicated by the title— narrates «the adventures of a ten mark bill.»

Anyway, the subject of Micon's film responds to the idea of «object drama» which was so typical of the aesthetic avant-gardes of his time, and it returned many years later in his last film: *Historia de una botella* (1949).

Nemesio M. Sobrevila, a Basque architect, began his hazardous film activity with two films made and produced by himself: *El sexto sentido* (1926) and *Lo más español* or *Al Hollywood madrileño* (1927-28), the renewal characteristics of which were received with the most absolute rejection from distributors, to the point that neither of both films was finally exhibited.

*El sexto sentido* (*The Sixth Sense*) is the only film included in this section of which there is a copy at the Filmoteca Nacional de España, and therefore it is the only one about which we have direct references.

It is not, properly speaking, an avant-garde film, but it is indeed a rather outstanding work within the panorama of Spanish cinematography at that time. Sobrevila makes use of a sensational plot with ironical personal touches and presents a particular transcription of the avant-garde poetics through the somewhat grotesque character of Professor Kamus. Indeed, the sixth sense is none other but cinema, extrahuman eye, instrument for the investigation on truth, free from literary distortions. These ideas reflect in some way similar proposals to those of contemporary authors like Epstein, Vertov, but in the case of Sobrevila these theories are simply intellectual references or maybe intuitions, simultaneously called in question. Anyway, if the reputation of *El sexto sentido* as an avant-garde film is specifically based on the third of the four rolls which constitute the film, neither the exercises introduced in the film nor the satirized ideas through the character of Kamus, allow any comparison with the actual conception of a legitimate avant-garde, although several of its stylistic models are already suggested: the abstract visual symphony, the lyrical impressionist documentary, the cinema-eve or voveurism.

About *Lo más español*, or, *Al Hollywood madrileño* we know only that it was a very ambitious work at the time, which Sobrevila supervised to the last detail, and which, no doubt, followed the same line of his previous film as regards to its satirical aspects and to its references on cinema itself. In this case it was a sketch film, a parody of the different styles and genres which were in fashion at the time, ranging from futurism to typical Spanish subjects.

Sobrevila did not give up his film activity but did not manage to finish any other film, becoming in this way one of the greatest «damned» authors in the history of Spanish cinema. In 1939 he exiled himself to France, and we know nothing more about him.

## The Gaceta Literaria and the Cine-Club Español

As we have already mentioned, the production of avant-garde films in Spain lagged behind the rest of

the European avant-garde. However, we must bear in mind some important antecedents. The first one is the attitude of specialized press and critics, and above all that of the *Gaceta Literaria*.

The *Gaceta Literaria*, was the principal point of reference of all the Spanish avant-garde, and nearly as well —with the help of *Revista de Occidente*— its expression medium. Founded by Giménez Caballero and Guillermo de Torre, the first issue appeared on the first of January 1927, and continued to be published, with a fortnight periodicity, up to 1932.

Directly connected with the European avant-garde's conception of cinema, as soon as Autumn 1927 the *Gaceta Literaria* already hinted the importance of the new medium. In issue number 24 corresponding to the 15th of December 1927, Giménez Caballero made a famous introduction to Buñuel and entrusted him a permanent section on cinema. Issue number 43 corresponding to the 1st of September 1928 dealt with cinema in a monographic way. These examples of the *Gaceta's* concern for cinema were but faint signs of the already repeatedly mentioned phenomenon which constituted the approach of avant-garde authors to the new art and its potential possibilities.

The *Gaceta's* cinema pages, in charge of which was first of all Luis Buñuel and, later on, Juan Piqueras, have become an obligatory point of reference for the study of avant-garde film in Spain. It is of course true that its interest was centered not so much on supporting independent production (which meant that it did not refer in detail to the films by Buñuel or by Giménez Caballero), but rather on the inclusion of articles concerning theoretical considerations on the essence of cinema. There were as well reflections on more specific film subjects such as those by Piqueras or by Buñuel himself, and other more curious works like the reproduction of the lecture by Dr. Gregorio Marañón on «Avant-garde and biology» at the Cine-Club Español.

A non-exhaustive list of its cinematographic collaborators includes: Luis Buñuel and Juan Piqueras (in the first place), Jean Epstein, Eduardo G. Maroto, Marcel L'Herbier, Salvador Dalí, Francisco Ayala, Cesar M. Arconada, Leon Moussinac, E. Giménez Caballero, Vicente Huidobro, Carlos Fernández Cuenca, Guillermo de Torre, Ramiro Ledesma Ramos, Ramón Gomez de la Serna, Rosa Chacel, Julio Alvarez del Vayo, Luis Gómez Mesa (in charge

of the cinema section after Piqueras), Pío Baroja, Eugene Deslaw, Eugenio Montes, Rafael Alberti, etc.

The *Gaceta* was, up to a certain point, the origin of several specialized film magazines which came out during the thirties, and we may say, leaving aside the differences between each other, that they were distinguished by a professional view, in comparison with the standards of Spanish criticism at the time; among them we can mention: *Nuestro Cinema*, *Popular Film* and *Cinegramas*.

Let's see now the role played by another principal element in the structure of Spanish historical avant-garde. We refer to the origins and work of the Cine-Club Español.

Within the advanced cultural atmosphere which prevailed at the *Residencia de Estudiantes*, Buñuel had created and directed a sort of Film-Club during the period 1920-23, which, up to a certain point, was the obligatory precedent of the Cine-Club Español, and may be considered as well as the first Film-Club in Spain. Buñuel continued to programme films at the Residence during the following years. It so happened that the success achieved by the projection of *The Passion of Joan of Arc*, by Dreyer, encouraged Giménez Caballero to accept the ideas of Luis Buñuel about the creation of a Film-Club as an activity of the *Gaceta Literaria*.

The public summons to the opening of the Cine-Club Español was made in the *Gaceta's* issue number 43 corresponding to the 1st of October 1928, in which we many read the following text: «The *Gaceta Literaria*, in accordance with its intention of introducing new world tendencies in our country, has decided to carry out —among other activities— that which was previously suggested: the inauguration of a Film-Club for minorities and film-makers in Madrid.»

A neither exhaustive list of the people who frequented the halls of the Cine-Club Español includes: Giménez Caballero, Gómez de la Serna, Pío Baroja, García Lorca, Benjamín Jarnés, Rafael Alberti, Alvarez del Vayo, Dr. Marañón, Ricardo Urgoiti, Fernando Mantilla, as well as Germaine Dulac and, of course, Buñuel, who, in spite of living in Paris, was in charge of the programme and made frequent trips to Spain.

Some of these lectures were quite controversial, like the famous introduction by Ramón Gómez de la Serna to *The Jazz Singer*, in which he appeared

painted with black shoe polish.

Although during its three years of existence the Cine-Club Español varied its programme, we may affirm that it always remained loyal to its three initial groups: avant-garde cinema, documentaries and repertoire films. Films like: *Un chien andalou* (which was a premiere in Spain), *Entr'acte* by Clair, *The Fall of the House of Usher* by Epstein, *La coquille et le clergyman*, by Dulac, as well as other films by Eisenstein, Pudovkin, Flaherty, Stroheim, Keaton, Chaplin, Langdon, etc.

It remains to be evaluated in a correct way the contribution by the Cine-Club Español to the phenomenon of Spanish avant-garde film. What seems beyond all doubt is that this contribution was certainly important. And it was so in several ways: first of all, as the only place where the world's best production could be seen, facilitating thus an up-to-date information; in the second place, and what is even more important, it enhanced the approach of general (but basically, literary) avant-gardists to the film medium and its unlimited possibilities as an innovator language.

In some way the Cine-Club Español was a meeting-place, and its screenings and following lectures were the gathering spot of nearly all the avant-garde authors. But this approach all the same was quite frustrating, due to the very few possibilities offered by Spanish cinema.

The above-mentioned contributions to Spanish culture lead us to agree with the anonymous writer of the History of the Cine-Club Español in the *Gaceta* when he says: (The Cine-Club Español) «was the first Spanish film school, the seminar or the laboratory where the actual and possible generation of Spanish cinema was born»<sup>3</sup>. However, it is much more risky to think that the Cine-Club Español was the direct cause of the production made by contemporary or subsequent Spanish avant-gardists.

From another point of view, the Cine-Club Español carried out an essential work as immediate precedent of a whole movement of Film-Clubs, which began at the Mirador Film-Club in Barcelona and consolidated during the Republican period. The Film-Club movement which developed during the Republic within a context of declared social confrontation, had, in general, a political-ideological intention quite far from an avant-garde which otherwise had disappeared.

## Ernesto Giménez Caballero

The personal evolution of Ernesto Giménez Caballero is, beyond all doubt, the most clarifying line of force which gathered around the Spanish avant-garde. We have already mentioned his name as founder of the *Gaceta Literaria* and the *Cine-Club Español*; he took part as well in the International Conventions at La Sarraz (1929) and Brussels (1930), and in general it may be affirmed that he was not ignorant of any avant-garde activity which took place at the time. Since 1930 more or less, the sympathy of Ernesto Giménez Caballero towards fascism was more and more well-known. With the same enthusiasm with which he adopted the avant-garde cause, he adopted as well the fascist cause, as much during the Republic as during Franco's dictatorship.

Apart from an abundant literary work, Giménez Caballero had always been very interested in cinema, and he attempted film-making several times. His avant-garde films suffer from the same deficiencies which we previously mentioned concerning the rest of the production during that period.

The first of his two avant-garde films is *Esencia de verbena* (1930), which was released at the *Cine-Club Español* on the 29th of September 1930, and introduced by Ramón Gómez de la Serna. Projected as well at the International Convention of Independent Cinema in Brussels, the critics welcomed the film in highly favourable terms as remarked by Juan Piqueras in his report on the Convention (*The Gaceta's* issue number 97, 1-1-31). It was exhibited as well at the Studio des Ursulines in Paris.

It was shot during an open-air celebration («verbena») on the eve of the Carmelite Virgin's day on the 16th of July 1930 and pretended to be a documentary on Madrid and about the verbena as a way of reflecting the typical Madrilenian character and customs. The different subjects were joined by photographic images and by paintings by Goya, Picasso, Maruja Mallo and Picabia. Its editing made possible the association of visual ideas. *Esencia de verbena*, with a high technical finish and a construction based on brief shots, is a well-made documentary.

As regards to actors, we must mention the work by Gómez de la Serna, who, with his pipe and everything, acted as a dummy for target practice, which convulsively turned its head in order to return the balls that were hurled at him.

The other avant-garde production made by Giménez Caballero is *Noticario del Cineclub* (1930), a silent short-length film which seemingly pretended to inaugurate a series of newsreels which was never made in the end. This film is much less well-known than *Esencia de verbena*. It was conceived as well as a documentary and editing was considered as the most direct expression medium. The film was an illustrated report on the intellectual Madrid of that period, alternated with images of the street. We may find in it among others: Ramón Gómez de la Serna, Juan Piqueras, José Bergamín, Dali and Gala, Benjamín Jarnés, Rafael Alberti, Edgar Neville, etc.

What first calls our attention in Giménez Caballero's films is its belated date of production. Six months before, on the 11th of March 1930, in an inquest made by the *Gaceta Literaria* about the avant-garde authors, Giménez Caballero, proclaiming then his immediate political transformation, said: (avant-garde) «has existed within the artistic and literary world. But it exists no more.»

It is very important to remark that Giménez Caballero's work is the only case in the whole of the Spanish historical avant-garde cinema, which does not arise from an individualistic heroism, but from a favourable context for the production of this kind of cinema, in which we can detect not only the union of the proposals of artistic/literary avant-garde by means of the *Gaceta*, but even a certain theoretical concern for the essence of cinema; not only a quite acceptable knowledge of the world production (due to the excellent *Cine-Club Español's* programme), but even enormous possibilities to obtain international exhibitions (as examples we have the Conventions at Brussels and at La Sarraz).

Nevertheless, in spite of this favourable context, the continuity of the production of avant-garde films became impossible for two reasons: first of all, because, at the same time that in Spain began to appear favourable circumstances for an avant-garde cinema, in Europe this type of cinema was on the point of disappearing, devoured by the political-social movements of the thirties —shortly after these films, the social situation within the Republican Spain became very similar to the European situation—; in the second place, because the most suitable person to start the creation of a Spanish avant-garde cinema was, in his turn, beginning his political activities, close to the movements which pretended to establish

a «new order» in Spain; and these activities definitely separated him from his avant-garde whims.

However, at this stage it is necessary for us to pinpoint something. We deliberately have left aside the influence exerted on Spanish avant-garde by the work and personality of Luis Buñuel from abroad as well as during his frequent trips to Spain. No doubt, the Aragonese director would have been the suitable centre of any initiative. Further on we shall speak about his influence on the Republican cinema.

## Spanish intellectuals and cinema. Ramón Gómez de la Serna

During the period of the Spanish historical avant-garde, there was an important approach to the film medium by writers, basically from the 1927 Generation. We know already the role played by intellectuals in the *Cine-Club Español*. Many of them, as well, dealt with the film subject in their novels and poems: Federico García Lorca, Rafael Alberti, César M. Arconada, Francisco Ayala, Andres Carranque de Ríos, Ramón Gómez de la Serna, Luis Cernuda, etc. As we can see, the approach produced plenty of results.

But there was also another type of approach. We refer to professionals from other fields, who wrote scripts or made films. After his work with Buñuel, Salvador Dalí wrote some scripts, the most famous of which is *Babaovo* (published in French in 1932). Ramón Gómez de la Serna was a prolific author, about whose activity we shall speak later on. Carranque de los Ríos wrote *Abril* in 1931. Certain authors such as Edgar Neville or Enrique Jardiel Poncela started film-making when they got back from Hollywood.

However, perhaps the most interesting work is the script written by Federico García Lorca on his return from New York, the title of which is: *Viaje a la luna* (*A trip to the moon*). Federico wrote it in a day and a half and gave it to Emilio Amero, avant-garde painter and film-maker, asking him to study what could be done with the script. Amero himself attempted the film-making of the script, as a last homage to his friend, after the death of García Lorca. The script, up to a very recent date, was available only in its English version, published and annotated by Bernice S. Duncan in 1964. The Spanish version



appeared in 1980 in a limited edition by Marie Laffranque.

*A trip to the moon*, leaving aside the possible influences exerted on Lorca by *Un chien andalou* (by which he himself confessed to be influenced) in the use of certain visual metaphors, was conceived as a series of onirical, surrealist images, which combine drawing (Lorca's own: «Death of Saint Rodegunda») with photography or written text. Lorca did not leave aside his work as a poet in the elaboration of the visual recourses of the script, nor did he disregard what is specifically cinematographic. In the seventy-one sequences (seventy-eight, according to Duncan's version) of *A trip to the moon* we find double and even triple exposures, fade-ins and fade-outs, travellings, accelerations, changes from positive to negative, different variations on rhythm and time, etc.

Nevertheless, Ramón Gómez de la Serna is the most constant of our avant-gardists in his concern for cinema.

As versatile in the film medium as in so many others, Gómez de la Serna—who was previously mentioned for his collaboration in *Esencia de verbena*—published in 1923 his novel: *Cinelandia*, in which he described the cinematographic world with the simultaneously bitter and tender tone, which inspired him «the factory of dreams». In spite of continuing his important literary activity (parallel to others, such as the foundation and promotion of a literary circle at the Pombo cafe), he also wrote two scripts for Buñuel, previously to the collaboration of the latter with Dalí, which were never made: *Caprichos* and *El mundo por 10 céntimos* about the edition of a newspaper. A compilation of his scripts was published in the *Revue du Cinema* in April of 1930.

He collaborated, too, in the elaboration of a short-length film, which lasted three and a half minutes, the authorship of which is dubious—some authors ascribe it to Gómez de la Serna himself—and with not a less controversial title: *The hand* or *The speaker* are the two names suggested. The work is composed of a single sequence, filmed in a single shot, in which Gómez de la Serna, with his peculiar humour, discourses upon the characteristics of a good speaker, and the usefulness of hands in his speech; which makes us think that both titles are possible and belong to the same film. In the thirties, Gómez de la Serna exiled himself to Argentina, where he died.

## Avant-garde cinema during the Second Republic

The situation of social confrontation which exists in Europe during the thirties, coincides with the absolute establishment of talkies, and what this involves: the crushing of all cinema which is not directly related with the dominant narrative model. The hegemonic American cinema industry absorbed all the work arriving at Hollywood from Europe during those years.

Undoubtedly, the period of the thirties is of an enormous complexity, impossible to approach in such brief lines, but it is indubitable that events like the previously mentioned are very important at the moment of evaluating the relay that the United States pick up from Europe, as regards to the continuity of avant-garde.

Concerning the Spanish cinematography during the Republican period, it is necessary to make some important precisions. The arrival of talking films to Spain took place in a period of relative prosperity of the Spanish production. In spite of this, the situation of dismemberment of our cinema was absolute. At that time, the Spanish cinema (that is to say, spoken in Spanish) was made abroad. In the Joinville studios (Paris) and in Hollywood (during the period 1930-1932), more than a hundred films were produced. In a great number of these there were no Spanish technicians or directors. Also, during these years, the conservative middle-class made its first attempt of considering the film medium as a way of obtaining potential commercial deals, through the exploitation of the South American market, and this and no other is the meaning of the First Hispano-American Film Congress, held in Madrid in October of 1931.

Though of modest contexture, the Spanish Republican cinema obtained, little by little, a progressive increase, which attained its maximum during the years 1935-36, one of the most flourishing periods of Spanish cinema, as remarked by Gubern<sup>4</sup>. The reason for such development must be sought in the creation, for the first time in the Spanish history, of an specifically cinematographic capital, which considered work in a really professional way, and did not invest in film industry as a way of obtaining occasional benefits, probably more rapidly than in other industries (the result of which is, logically, the

instability of the industry), but as an specific place for capital investment (which, basically, incorporates rationality into the industry). We refer to the experiences performed by the Valencian production company: Cifesa, and the Madrilenian: Filmófono. Bearing in mind the perspectives of expansion that Spanish national cinema had at that time, it is difficult to predict which could have been its posterior evolution, if civil war had not taken place.

As in the rest of Europe, in Spain there was a reflux from the already small wave of avant-garde cinema. There were, on the other hand, experiments within the industry, as well as influences from avant-garde tendencies on our amateur cinema; and, above anything else, there was a more direct presence of Luis Buñuel, who made his first film in Spain.

It would be idle to analyze in depth Buhuel's important work, in these pages, since, as we know, he is one of the authors on which more has been written and discussed. Therefore, it should be enough with some brief notes in order to center his work.

Buñuel's influence on Spanish cinema has been always remarkable. Although during the previous period, Bunuel had established his residence in Paris, and his influence had been more indirect (in spite of playing a «guide» role), during the Republican period the Aragonese director frequently worked in Spain, and collaborated in several films in one way or another.

In 1932 he directed *Las Hurdes*, also known as *Tierra sin pan*, his first Spanish film. Later on, between 1934 and 1936, he worked as production director for Filmófono. In this job, Buñuel was interested in obtaining products which could be appreciated by the general public, using a traditional narrative structure. Finally, we can mention, as well, his work as cultural attache at the Spanish Embassy in France during the war. In 1937, he was called on to coordinate the direction of a medium-length documentary: *España 1936* (1937).

*Las Hurdes* was born, taking as a starting point, the vivid impression exerted on Buñuel by this Extremaduran zone, at that time one of the most underdeveloped areas of Europe. Buñuel, with an extremely reduced mobile film unit («hazardous» film-producer Ramon Acín; photographer Eli Lotar and poet Pierre Unik, who collaborated in the writing of the commentary) and very poor economic resources, filmed in this forgotten region during one month.

The film's comment tells us about people who don't know songs, who don't know bread, but who, nevertheless, must respect the same moral codes of other territories (a famished child in rags, with no shoes, writes on the school's blackboard: «respect other people's possessions»). *Las Hurdes* inaugurates a new type of documentary, combining social and ethnographic aspects (at the beginning of the film we can read: «Human geographic essay»), soberness and rigour essential for denouncement with the visual poetry of an astounding world, which connects with surrealism.

*Las Hurdes*, after a single exhibition in Madrid, was banned by the Republican government, and sound had to be incorporated in France in 1937, under the title: *Tierra sin pan*. One last detail, not to be overlooked, is that the music, selected by Bunuel himself, is Brahms's Fourth Symphony.

Let's see now the experiments performed within the industry. The experimentation with industrial language is and has been very usual in all the national industries (Hollywood ahead). As we have remarked previously, it is the consideration of avant-garde as a laboratory for formal investigation. But experimentation in the Spanish industry is a novelty which, as we saw, could not take place in the twenties. Only when there is a certain take-off concerning production (take-off, we must insist, due not to the market's needs, as in the best period of the previous cinema, but, above all, due to a professional organization of the industry), there is a surplus of work, which is used for experiments.

This is the meaning of the production by Carlos Velo and Fernando Mantilla, undoubtedly the most interesting authors of all the Republican period. Working for Cifesa, they made, between 1934 and 1936, a considerable number of short-length films, among which we can mention: *Almadrabas* (1934); *Felipe II y el Escorial* (1935), whose original version was modified at the end of the civil war, turning the film into a panegyric of the Spanish King; *La ciudad y el campo* (1935), which was entrusted to them by the Direccion General del Ministerio de Agricultura, actually lost; and *Infinitos* (1935), also lost today. The totality of the work by Velo-Mantilla, excluding *Almadrabas* (and including other unmentioned short-length films) is considered lost.

The works by these authors share the interest towards the social documentary, which flourished in

Europe following the «end or the avant-garde» and the new orientations of the avant-garde artists. In Spain, they were the first (apart from Buñuel, of course) to consider seriously their work as documentarists, which was so important during the civil war.

We must pay some attention to the film: *Infinitos*, in which the authors, according to testimonies, made a very personal work on image and sound. Based on an idea by Maurice Maeterlink, the film contrasted the microscopic world of cells and tissues with the sidereal world of stars and planets. All this was accompanied by an experimental work on the soundtrack by Rodolfo Halffter. The juxtaposition of image and sound provoked the most interesting effects. Aranda writes: «When an image splitted in two, there was a simultaneous splitting of the musical theme, which became bitonal. If the figure focused by the lens multiplied, the music became polytonal. An approach of the camera provoked an increase in sound volume; a close-up originated a sound «eclat», mechanically made with the recording device. All this, accentuated by the use of wind instruments and fugued or discontinuous musical themes.»<sup>5</sup>

Bearing in mind the background, it is not strange that the binomial Velo-Mantilla would sign a contract for making five industrial full-length films. War prevented the fulfillment of this project. Velo emigrated to Mexico, where he made some interesting industrial films. For his part, Mantilla, after participating actively in the cinema made during the civil war, as we shall see further on, did not direct any more later than 1939.

The most important novelty concerning the Spanish cinema during the Republican years is that formal experimentation was permitted and even promoted. However, during this same period, there were made some works, which were «different» to the usual canons of industry.

They are the cinematographic equivalents of the humorousness characteristic of the literary avant-garde of that period, which was based on buffooneries, caricatures and parodies. Although not a few objections can be made to the avant-garde character of these works, we can not say that we do not find certain aspects which justify their mention here: they connect with a certain paradoxical-caricatural tradition, in opposition to the codes of the «dominant» cinema; besides, these films were made in very singular

conditions of «independence» and freedom, since usually it was the author himself who financed the film's costs.

From these films we can mention the work by Edgar Neville: *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931), a short-length film composed of several sketches without any narrative coherence between them; *Falsos Noticiarios* (1934), a parody of the news reels of that time, in which we can see the inauguration of a public lavatory, the distribution of prizes in a school of deaf and dumb children, etc.; and *Do re mi fa sol la si* or *La vida privada de un tenor* (1935), with tenor Juan García.

Rafael Gil and Gonzalo Menéndez Pidal made *Cinco minutos de española* (1936) and could not fulfill their project *Cinco mil metros de calle* (the camera would film uninterruptedly during five thousand meters of a street) because of the beginning of the war.

Finally, Eduardo G. Maroto directs the series *Una de...* (1934-35). This burlesque tradition would be continued, by other authors, immediately after the war.

In order to complete this review of the Republican cinema previous to the war, we must speak about the vigorous amateur cinema, which develops principally in Catalonia, for obvious socio-economical reasons.

The amateur cinema, which originated at the beginning of the thirties, received initially the influence of the avant-garde tendencies.

The first convocations of the Amateur Cinema Contest, organized each year by the Cinematographic Department of the CEC (Catalonian Excursionist Center) from 1932, included the «avant-garde» category, although it disappeared immediately under the more ambiguous epigraph of: «fantasies» (which in France and in the UNICA is called: «film de genre»). The magazine *Cinema Amateur* (published as well by the Cinematographic Department of the CEC) showed, also, in his first issues, a wilful resemblance with the time's avant-garde movements, not only in some of its articles, but also in its graphic construction. The written testimonies about the amateur cinema previous to the civil war, finally indicate us several names and titles, in which it is possible to detect the avant-garde influence.

The theories about the notion of «photogenicie» had a special repercussion, specially as regards the fact that the initial discovering of the film medium meant some sort of prolongation of amateur photographic

practices. Thus, we find the typical photogenic subjects of water and its reflections (*Aigua*, 1932, by Joan Salvans; *Reflexos*, 1934, by Domenec Giménez), of rain (*Pluja*, 1934, by Joan Prats), of idyllic nature, which, in its turn, is the scenery for an idyll (*Leit-Motiv*, 1934, by Francesc Gibert), etc.

The photogenic fixation on the urban environment tends to approach the model of «urban symphonies» (*Rapsodia civica*, 1933, by Frances Gibert; *Laie-Barcino*, 1934, by Eusebi Ferrer).

The avant-garde teachings and influences are reflected through certain stylistic elements (superimpositions, unusual camera angles, photogenic positions, experimentation with different editing rhythms) of other films of clearly narrative type, either in terms of comedy (*Fums de gloria*, 1932, and *El hombre importante*, 1935, both by Domenec Giménez; *Memortigo?*, 1934, by Delmiro de Caralt), or of drama (*Riu avall*, 1933, by Isidre Socias; *Sisif*, 1935, by Francesc Gibert).

Finally, we also find a new synechdochic narrative, in the style of the *Historia de un duro* by Micon, which works, once more, on the hand subject (*La vida is un joc de mans*, 1936), a satire on surrealist cinema (*Poema homeopàtic*, 1935, by Manuel Amat), or a curious exercise on cubist cinema (*Ritmes d'un dia*, 1933, by Domenec Giménez).

A whole chapter of the Spanish cinematographic history ended with the beginning of the civil war the 18th of July 1936. However, this does not mean that there was a paralysation of production, nor that the quality of it was valueless, as was remarked by the official historians (a very different thing is that the production of the nationalist side had no interest whatsoever). Rather on the contrary, in a record time of less than three years, and although we can not generalize, a solid cinematographic infrastructure was created in the heterogeneous Republican side. This, from the point of view of production, was concentrated, essentially, though not exclusively, on the elaboration of documentaries, which were financed by a basically public capital, although certain residual film companies kept on working.

Some of the names which appeared in previous pages, emerge again during the civil war period. In the first place, the already mentioned *España 1936* (1937), produced by the Ministerio de Propaganda, and in which Luis Buñuel worked as Production Director and wrote the commentary. Fernando G.

Mantilla, from the Cooperativa Obrera Cinematográfica, made *Julio de 1936* (1936) and *¡Pasaremos!* (1936). Composer Rodolfo Halffter made the music for *La mujery la guerra* (1938) for Film Popular, directed by the French Maurice A. Sollin (in the credit-titles he appeared as A. M. Sol). Nemesio M. Sobrevila, Jose Val del Omar, Gonzalo Menéndez Pidal, Antonio del Amo, Ramón Biadiú, etc. collaborated in other documentaries.

We can not forget, either, the series *Tres minutos*, produced by Socorro Rojo. According to the words of its promoter: Jose Fogués: «The use of the mentioned superimpositions finally became simultaneous, sometimes to the number of three, and, exceptionally, to the number of four: naturally, counting on opposing images, gentle long-shots contrasting with close-ups of a high contrast in black and white; add to this, second and third superimpositions of images, intermittences, the duration of which decreased —or increased— progressively, to the point of reaching that exact minimum of perception, sometimes a single photogram, with all of which you could achieve plastic effects of psychological rhythms, placidity, alterations in the nervous system (...) In order to obtain this, I also used fade-ins, fade-outs and dissolves, in contrast with the images of violent and limited entrance, by opposite contrast with the end of the previous image, etc.»<sup>6</sup>

We must mention, as well, the trailers produced by the Cinematographic Service of the Subsecretaría de Propaganda, made by Fernando G. Mantilla, Francisco Camacho and the famous film writer: Manuel Villegas López. With no titles, the trailers were shown between one film and the next, lasting less than three minutes; its language was a quite innovator one, with the use of fragmented images, titles, visual metaphors, collage images, etc.

### The postwar period

The end of the civil war, the 1st of April of 1939, was the starting-point of a severe repression, which extended to all fields, without the slightest sign of reconciliation. The consequences of Franquism in the cultural aspect are too well known, and it is not

worthwhile to insist about it. Mexico, France, Argentina and many other countries adopted Spanish intellectuals.

The Spanish cinema was also seriously affected, since the most important technicians and directors were in the Republican side, and had to exile.

During many years there was not an avant-garde production, if we use the actual notion of experimental avant-garde. However, similarly to what had happened in the period previous to the war, there are certain examples of isolated works, which, for one reason or the other, may call our attention.

The burlesque films which, as we saw, had a popular success, reappear in the immediate period after the war. We refer to *Un bigote para dos* (1940) and *Mauricio o una victima del vicio* (1940), two old films which were re-dubbed with meaningful dialogues. The first one was a German melodrama called: *Melodias inmortales (Unsterbliche Melodien)*, and was dubbed again in terms of comedy by Tono and Mihura, both writers of comedies and humorists. The second one is an Italian film, in which the image was altered, too (repetition of scenes, changes of speed, etc.); it was made by Enrique Jardiel Poncela, theatre author much in the line of absurd, which was also cultivated by Tono and Mihura, who had done a similar work before with *Celuloides rancios* (1933) and *Celuloides comicos* (1936-38).

*Un bigote para dos* and *Mauricio o una victima del vicio* were made within the commercial channels, against what happened with other productions of the same kind during the prewar period, which were financed by their own authors. It is probable that the certain acceptance which these films had, was due to the tough situation of the postwar period. These works continued a tradition, in the line of comic and burlesque films, which had appeared in the previous years.

On the other hand, it is very interesting, as well, to point out the role of documentaries as a school for a certain experimentation (which does not mean avant-garde). In this case, we do not refer to commercial productions, but to films produced by NO-DO (state cinematographic news reels) with public money. Among them we can mention: *Boda en Castilla* (1941), made by Manuel García Viñolas, in which we can see the castilian folklore; it was shot with plenty of resources. More important is *Visión fantástica* (1957) by Eugene Deslaw, who made a

careful selection of materials from NO-DO, and then «solarized» the edited material in a Swiss laboratory. In this way, he obtained images which were suggestive and poetic in some moments, and boring in others; the film, taking as a starting-point fragments of documentaries, is a review of «the Spanish people and regions», and obviously may be accused of being excessively long. The different professions, sports, folklores, fields and cities follow each other with irregular results.

In the same documentary line, other authors made some experimentation works between the last fifties and the first sixties, which were far from the avant-garde presuppositions: Jorge Grau, Javier Aguirre, Jacinto Esteve, Nestos Basterretxea...

Within the commercial production we can mention: *La corona negra* (1930) by Luis Saslavsky, based on a story by Jean Cocteau and with dialogues by Miguel Mihura.

If we had to make a brief balance of our avant-garde cinema during this period, and leaving aside the basic change of direction provoked by the war, perhaps the most characteristic feature would be: sparingness. Avant-garde cinema was a solitary adventure, full of attempts and projects, which did not manage to materialize. There was a limited repercussion of the substandard formats, as regards to avant-garde cinema; more over, in the postwar period there was a regressive evolution of amateur cinema. Production took place in and out of the industry. There was no pure, abstract, formal cinema; but let us consider that up to the fifties there was not a radical, plastic formalism, neither in a constructivist nor in an informalist way. All this, of course, inserted in certain political conditions, specially revealing, which include a dictatorship, five years of Republican government (during two of which there was a reactionary right-wing government), which did not prevent that a film like *Las Hurdes* was banned, a civil war and another dictatorship, which was specially severe during the forties and the fifties.

### Jose Val del Omar

Jose Val del Omar was born in Granada and began his film activity during the twenties. As early as 1928 he attempted the variable angle optics.

During the thirties he made the first Spanish school microfilm; he took part during four years in the Republican experience known as Pedagogic Missions, but none of his works throughout the Spanish geography are actually available.

After the war he worked intermittently at the Institute for Cinematographic Research and Experiences and Official Cinema School, as well as at the Spanish Cultural Board and in other official institutions. But the special personality of Val del Omar is better understood if we bear in mind his cinematographic ideas and inventions. Passionately devoted to technique, his investigations have been carried out uninterruptedly up to now, including video and laser. His investigation work is summarized, according to his words, in the creation of the *Picto-Light-Audio-Tactile* (PLAT) Unity. His principal inventions are: the *V.D.O.Bi-standard 35* format, with which it is possible to economize almost a 50% in relation to the usual format; the diaphonic sound system, which is achieved by the use of two channels of sound, one in front of the audience and another one at its back; in a different sense, the *tactile vision*, which is a specific use of illumination within the film medium. Val del Omar made his film *Fuego en Castilla*, the subtitle of which is *Tactile vision of a wasteland of terror*, under these presuppositions. According to his words, light must be used as «vibration, palpitation, throb, difference, unevenness, vital basis. We must make visible that essential throb. We must make use of it and turn it into a psychovibration in order to substitute with it the psychovibration of our normal optical rangefinder. One must transform the different lights which fall upon a scene into different palpitating artist's brushes, into fingers, into fingertips, sensitive to the surfaces which they touch.»

As film-maker, Val del Omar has made *Aguaespejo granadino* or *La gran seguriya* (1955), presented at the Experimental Cinema Festival in Brussels in 1956, and about which Amos Vogel said: «It is one of the great unknown works of world cinema.» *Fuego en Castilla* (1959), among other awards, obtained one in Cannes in 1961. He has recently finished the third part of his *Triptico elemental de España: De barro* or *A carinho galaico* (1981), which has not been made public up to now.

The films by Val del Omar have not been exhibited since the beginning of the sixties, and their

projection is not particularly easy due to its technical peculiarities. Because of this, it has been impossible for us to see these films. Anyway, we prefer to reproduce a text by Manuel Villegas López, rather than to deprive this author from a comment on his films. The text was published in the magazine «Insula» (issue number 184), and Val del Omar himself has approved the suitability of the comment. We reproduce as well two texts by Val del Omar himself, which are quite illustrative about his personality. The first one is a communication presented at the 14th International Convention of Cinematographic Technique in Torino in 1962. The second one is a letter addressed to a politician on the subject of the laser, which was written in 1972.

«Cinema is dying. And it is dying in spite of its economic inertia and of its apparent prosperity.

Today, the technician must make use of an elastic normality in order to adapt to the different instrumental capacity of the installations; and to work with different distribution channels of information, with techniques capable of transcending vital sensations.

Five years ago, during the ninth edition of this same Convention, I brought forward a new channel programme: 1) Synchronous light display within the cinema-hall; 2) Taste; 3) Perfume; 4) Touch concerning the stalls; 5) A new illumination by means of impulsions; 6) New panoramic optics; 7) New diaphonic acoustics.

Now we must add the *electronic mobile make-up*; the new *colour-temporal-palpating-tactile* system and the complex for *threshold and subliminal techniques*, which, due to the fact that its transmission speed exceeds our reflex capacity, submerges us into a confusion of stimuli.

And, *my dear friends*, the enchantment, the conquest, the coercion of human freedom may be justified only if there is an important poetic and amorous reason.

We must control and detect this spectacle which enables us to *see* without looking, to *hear* without listening and to *keep in step* without noticing. We must beat the machines, and this may be achieved only by means of a mental *mecha-mystical* position. Of a *conscience* about the invisible mechanics which surround us.

Our mission is none other man to open up roads

for man. Fruitful and free, almost automatic channels, in order to transmit the most intimate communication.

We must think that aesthetics are not important. What is important is the magic of mysticism. The dialogue between countries, between men, is attained by means of the instinct, through an area of elementary, amorous sympathies. And it is by means of this instinctive way that *blood culture* is transmitted.

#### Paradox

In 1955, at the first world convention of experts in cinema and TV organized by the UNESCO, it so happened that Spain was the first country to propose the solution of a popular and spectacular dialogue in cinema, radio and television, by means of the *Public reaction channel*>>

#### Jose Val del Omar. XIV Congreso Internacional de Técnica Cinematográfica

«I believe I have found a new *door*, a new *typography*, a new *commotional substance*, a new magic and spiritual *essence*, and all this, with regard to a dreamed historical moment as the most suitable circumstance for an "*illumination*" by means of *temperature*.

Spain, being a triple vertex of continents, is capable and in good time to act as *bridge-maker*. Our Arabic-Andalusian lyrical poetry must leave behind its poor intention of looking for raw materials. We must earn, with *shudders*, the raw energies, the *raw human essence* of the young people from the third world.

And how is this achieved?

By means of the *family airs and the astonishment*.

Do you believe that Spain, with a rudimentary technology, has turned the Laser beam into the most suitable and commotional *medium* to illuminate the most actual and mystic world of our far-sighted St. Juan de la Cruz?

Do you believe that the Laser coherence may expose out of sheer cybernetics the ugliness of the withered lights which hallucinate us?

Our "goblin" stirring-up the "solitude of sound"?

That this light may turn into a "clear-mystery" the transparency of Juan Ramon?

That a beam can prolong our fingers into the "woof, of unusual beauty, of Teilhard's Universe?"

That the mystic ambit of this St. Juan, "advanced" within the free time, may provoke, by means of our *shaking language*, that "essential panic", to which Menéndez y Pelayo alluded?

That it has managed to transform visual metamorphosis into chromatic cosmogenesis?

That it has succeeded in the *magnification of the word*, turning the prostituted voices into a real and incisive spectacle?

That by creating bionic cyclo-tactile optics, it may express in recycles *a world with neither feet nor ground*?

Believe me, my dear friend, Spain, with this complex of original media of noble birth, enables us to make way, in sympathy with the world, with a roving *Great Spirit*. A typical Spanish show. With the magic warning: "You will be examined in Love by the evening."

At this moment in which alphabet, hieroglyphs and ideograms are defective, Spain, on a planetary scale, found the language of the original, unifying heart-beat in the sheer *trembling* (while dominating the interval).

It makes one shudder to feel that Eastern ideograms are blended with our mysticism; and even more to forebode our dominion over the sensual-stereo-biological chromatic aspects, which is so typical of the children from the third world.

The Laser is used by Western people *to measure*, we use it *to know by intuition* what is immense. To spread about *our vision*.

As regards to the phenomenon of accelerated invisible mutation that we endure, with closed-circuit technologies and religious merchants, I believe that it is a mission for upper Christian consciences to pierce, to stir-up sympathies and enjoyments, transcending the poor circuits which are engraved on the magnetic cortex of the minds of the whole world, from Berkeley to Pekin; going through Granada, Damascus or Calcutta.»

JOSE VAL DEL OMAR

«*Aguaespejo granadino* and *Fuego en Castilla* are two magical films. And this is because an age is resurrected in these films, with the creative vibration of the people of that period. It is not an archaeological, stuffed age of museum, but a real, lively period, with its same, old, veritable existence

through all the things of today, here and there. Pure magic.

There is something penetrating in *Agua-espejo granadino* through the most implausible images in themselves and in correlation with each other. The fish in the water, where plants float, the faces of peasants and gypsies; the gypsy and her child or the statue's hand, with a book made of stone open before the water that falls in cascade... These are image metaphors which get lost in its depth, open everywhere, in permanent fugue, as the film itself. In this marvellous style: the tortoise moves in the water with the profile of a slow dragon; the spinning-top turns, round and pointed, motionless in its speed. Each in itself and both together are the mystery of visible things. The whole film is mystery.

*Fuego en Castilla* is exasperation. Holy Week processions in Valladolid, with their tremendous delirious blazing images. The black hooded figures, the white procession, the lights, the sky, the trees, a Christ under a cellophane veil which gives it a strange magical appearance... There are awesome images: the big old ruinous house, with its pelted windows and its closed balconies, all of them covered by black hangings... Below, the motionless flags of the immobile procession and the people who watch in an indifferent way... That house which wants to be inhabited and is empty, which wants to be alive and is dead. The game of images under the vibrating light, among thistles, starfish, domes, flames..., it is indeed impressive, really unforgettable.

It is not possible to give a written account not even of the general idea of the course of time in these swift films, full of endless suggestions, out of any narrative, descriptive itinerary... These films are an emporium of invented forms. In order to achieve this, Val del Omar has made use of the technique, which he knows perfectly, and has been able to use it so as to arrive to the aesthetic expression.

But editing is where the film-maker displays all his creative skill. It is here where his absolute freedom explodes, his great opening towards the horizon. The sequence, assembly, superposition, continuity and rupture of these images are in search of the other form of cinema, the ultimate one: rhythm.

And with it, an also invented sound, extracted from the most specific realities, and transformed in the hands of Val del Omar and his techniques in an unrecognizable, inexpressible, unknown world. We

could mention hundred of examples, but here it is not possible. We can only remark how the plastic image and the visual rhythm attain the new perspective of the panorama of sound, of a universe of sound which does not exist, unless, too, under the simple appearance of what is audible.»

MANUEL VILLEGAS LÓPEZ

#### NOTES

<sup>1</sup> MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel, *La burguesia conservadora (1874-1931)*. Madrid, Alianza Ed., 1973, page 161.

<sup>2</sup> GUBERN, Román, *L'avant-garde cinematographique en Espagne (1926-1930)*, in «Les Cahiers de la Cinematheque» (Le cinema des surrealistes) No. 30-31, Perpignan, 1980, page 158.

<sup>3</sup> *Historia del Cine-Club Español* in La Gaceta Literaria no. 105, 15-4-31.

<sup>4</sup> GUBERN, Román, *hi cine sonoro de la II República*, Barcelona, Lumen, 1977, page 221.

<sup>5</sup> ARANDA, Francisco, *Cinema de vanguardia en España*, Lisbon, Guimaraes Ed., 1953, page 22.

<sup>6</sup> According to ALVAREZ, Rosa, and SAIÁ, Ramon, in *La cinematografía de las organizaciones marxistas durante la guerra civil*. Festival Internacional de Bilbao, pages 24-5.

## *The sixties*

### **Outline of a new situation**

There is, perhaps, no other period like the sixties or the early seventies, in which it is so necessary to make a brief analysis of the socio-economical context. This is due to the profound changes which took place at the time; undoubtedly, of all the postwar period, it was the moment of greater mutations.

We must not forget that this stage corresponds to the most prosperous period of the Regime, to the years of the economical «boom», to the «Spanish miracle»; Franquism took advantage of this moment in order to initiate the first liberation attempts since the end of the war.

As soon as the last fifties, the Régime had begun to use, in its foreign relations, the most presentable part of the Spanish cultural production, so as to acquire an international prestige. The manoeuvre started with the plastic artists, who obtained important awards in Venice Biennial Exposition in 1958 (which does not mean that they overcame the ostracism to which they were submitted within their own country). One way or another, the same manoeuvre repeats itself with other artistic activities: theater (a much more tolerant censorship than in the national shows), music (small economic aids for a certain conception avant-garde of music, but total impossibility of assimilating the most radical proposals by the group ZAJ). In the mid-sixties, the manoeuvre extends to cinema. These are the days in which García Escudero is at the head of the Dirección General de Cinematografía, and the period in which the so-called New Spanish Cinema is born.

The New Spanish Cinema obtains some prizes in international festivals, but, in general terms, we can say that it neither renews nor contributes anything to

the Spanish cinematographic history. The Spanish film industry, because of its own weakness, does not have any chances of attaining a linguistic renewal. Only in Catalonia, performed by a cultural elite (School of Barcelona), there is a cinema interested in formal investigation, which does not correspond to the industry's needs for experimentation.

The alternative of the New Spanish Cinema must be exhausted, in order that new circumstances may originate and give birth to the so-called Spanish independent cinema, which, though in a contradictory way, represents the first, moderately well coordinated avant-garde activity in the history of Spanish cinema during the postwar period.

Before going on, we should make a precision. Under the confuse name of Spanish independent cinema, the time's critics include a great number of tendencies which, for the most different reasons, were somewhat against the dominant, industrial cinema. But, as we shall see in future sections, the differences between each other were more than remarkable. Though it was the narrative reform cinema (therefore, the closest avant-garde to the film's normal process of production) the one which had a greater preponderance, this did not prevent the existence of non-narrative cinema. More over, there was an approach to the cinematographic medium, in a progressively accentuated manner, by artists from other fields (De Vargas, Sistiaga, Santos, for example), which, in a certain way, balanced the monopoly exerted by the cinematographic professional in his own avant-garde during the postwar period. This process became much more important during the seventies.

In any case, we must insist on the fact that, neither during this period, there was an avant-garde film movement in Spain; which explains the frequent mistake made by the few critics and historians who have studied this subject, when they think that the non-existence of such movement implies the absolute absence of avant-garde films. Much on the contrary, there are isolated and individual examples of interesting works and authors.

The principal characteristic of this period is the contradiction created between the progressively greater chances of access and information of the Spanish film-makers to the techniques and film-practices existing in Europe (and, in less degree, to the ones in the USA), and the few possibilities of

doing an equivalent work because of the political situation in our country (extremely severe censorship, a legislation which hardly favoured marginal experiences, etc.), all this without considering the serious, artistic and cultural limitations, in which the totality of the Spanish production was inserted.

### **Narrative reform cinema**

The narrative reform cinema, which is made, approximately, from the mid-sixties on, has been usually included in the vague limits of the so-called Spanish independent cinema. However, we must not assimilate both concepts only because some structural characteristics are the same.

As soon as 1964, Adolfo Arrieta has already made several films. Between 1965 and 1966, appear the first examples of an «independent cinemas —which separates from «amateur» cinema and its ideological-aesthetic stagnation—, which, later on, would be identified with the equivalent of the so-called, at that time, «underground cinema», scarcely known through references.

However, for our independent film-makers, underground cinema is a field in which they can practise, or a simple exhaust-valve for their frustrated professionalism: 16 millimetres as a way towards (or as a substitute for) 35 millimetres. The longed-for final stage (the full-length film with commercial distribution) is rarely attained, but the film-maker may obtain a moment of personal satisfaction, through what, generally, has become a lacking of identity, imitative, hybrid, and even mediocre and stupid product.

The problem is that, during these years, there is an intense political commotion, and an anti-Franco conscience develops within many social levels. In this period, 16 mm. shooting seems to become, in itself, an alternative against dominant cinema, since it may be done with much greater freedom (these films are not forced to go through censorship, nor to have a minimum of technicians or actors, affiliated to the Sindicato Nacional del Espectáculo).

We may understand better the (ephemeral) prestige of our independent cinema, if we add to

what we have already said the self-promotion of authors, derived from the fact that they are, at the same time, film writers and film-makers.

Nevertheless, an absolute generalization is impossible; at least, while we continue to accept the vagueness of expressions such as: «independent cinema» or «marginal cinema» —today no longer in use—, which indicate a mere economical determinant, differentiated from the industrial way of production, but with a lot of possible variants.

There are, in any case, remarkable works, which are rather situated within the notion of narrative reform. We think we may consider this type of cinema taking as starting-point three exemplary models and a «bridge» experience towards more formal works. First, the experimental/personal films by Adolfo Arrieta and his subsequent artistic exile. Second, the avant-garde productions by Alvaro del Amo, extremely influenced by the literary avant-garde. Third, the personal/narrative model by Antoni Padros. Finally, a work halfway between the narrative reform cinema and more formally radical works with which we shall continue: the film by Ricardo Bofill and other members of the Architecture Studio (Taller de Arquitectura): *Esquizo* (*Schizo*).

### Adolfo Arrieta

Arrieta is the pioneer of the first narrative reform cinema produced in Spain since the civil war. Coming from painting, he soon turned to the film medium. In 1964, in a completely craft way, with a single lens 16 mm. camera and the help of some friends, he made: *El crimen de la pirindola*.

This film, lasting eighteen minutes, though never publicly shown in Spain, nevertheless had a certain repercussion, because of the screenings which Arrieta himself organized for painters and writers, friends of him. The film, although it is full of technical defects, still maintains today all its original, poetic force. A text monotonously read, an obsessive music by Scarlatti, an imaginary Madrid, a few almost onirical, ghostly characters, whose story will lead them inevitably to crime, are some of the basis of this beautiful film.

Later on, he made *Imitación del ángel* (1965-66) in the same autobiographical tone as the first one, though

not reaching its poetic force, closer to the aesthetic premises of other Spanish independent filmmakers. Arrieta considers editing very important, and he himself confesses that his method of work in these productions limited itself exclusively to shoot uninterruptedly through Madrid, or at home, with no script. At the end, with all the footage he had, he edited both films.

The limited perspectives offered by Spanish cinema forced Arrieta to emigrate to Paris, where he has done the rest of his production, obtaining an international prestige. His first work, out of Spain, is the full-length film called: *Le jouet criminel* (1969-70), which may be interpreted as a homage to Cocteau. It was filmed in 16 mm. as well, though in better technical conditions. It was presented at the Pesaro Film Festival in 1970.

In *Ee chateau de Pointilly* (1971-72), which was praised so much by Marguerite Duras, following its presentation in the Toulon Film Festival in 1972. Arrieta deals with an incestuous story within the castle, «which was refused at first, and finally lent, a place which does not exist. It is also a place for encounters, in which eventually there is a dis-encounter», according to the words of its author.

Arrieta makes himself known internationally with his following film: *Les intrigues de Sylvia Couski* (1973-74). It obtained a prize in the «Different Cinema» section at the Toulon Film Festival; it was first shown in Paris, then in New York, London, etc. *Les intrigues...* is a fascinating portrait of the transvestite world existing in Paris at that time.

His later film is *Tam Tam* (1975-76), a comedy in which he repeats a considerable number of his achievements in previous works with rather irregular results. His latest film is *Flammes* (1977).

### Alvaro del Amo

Of all the different authors mentioned in these pages, Alvaro del Amo is the only one (excluding Zulueta) who graduated at the Official Cinema School. However, and without going into the discussion about the significance of the School

within the limits of the New Spanish Cinema during the mid-sixties, we do consider important to affirm that Del Amo maintained himself apart from the dichotomy existing at that time, between the supporters of cinematographic realism and the supporters of American cinema.

Apart from his work as film-maker, Alvaro del Amo is a well-known and reputed cinematographic theoretician and critic. He has been in charge, as well, of a collection of theatre books, and recently he has published his first novel.

Alvaro del Amo is the Spanish author who has been working, in a systematic way, under the premises of what Peter Wollen calls: «second avant-garde». Within the rachitic Spanish film industry, his films are the result of his personal efforts and work in heroic conditions of production, rather than the consequence of structural facilities. In any case, we must not forget that the limited panorama of Spanish avant-garde is not extensive enough for discussions between two avant-garde conceptions.

Alvaro del Amo's cinema is specially influenced by literary avant-gardes. Interested in making an everyday life cinema apart from the conventional narrative structure, his work is clearly influenced by a theatre and operatic conception of representation, and considers music very important.

Some of the mentioned characteristics may be detected already in his first medium-length film: *Los preparativos* (1968) (final practice at the Official Cinema School). Later on, he makes five more short-length films: *Zumo* (1972), *Paisaje con arbol* (1974), *Una historia* (1978), *Presto Agitado* (1979) and *El tigre* (1980).

Recently, he has made his first full-length film: *Dos* (1979), which was exhibited in some international festivals, and briefly shown in certain capitals of our country, where it hardly aroused any interest. In the film there are only two actors, who transform themselves into several characters: lovers, children, parents, husband and wife, etc., and confront different situations, always within the same limited space (a flat), which plays the role of a prison. The end of the film acts in a circular way, returning us back to the origin. *Two* is an impenetrable work, in which the everyday character of situations is enclosed in a very condensed literary atmosphere; in a certain way, it recovers much of the sense of humour of his previous productions.



## Antoni Padrós

Previously interested in painting, he arrived to the film medium in search of a suitable support for the development in time of his pop-realistic representations. The enthusiasm and constancy of Antoni Padrós are reflected on the production of eight films between 1968 and 1973, nearly all of them made with out-of-date film stocks or with extremely cheap emulsions. Padrós dumps into these films his ironic and acid view of certain ways of behaviour typical of that time, with constant references to intellectual fashions, cultural myths and false progressivism. Stylistically, we can detect the inevitable influences of the moment (Godard, above all), but Padrós manages to develop his own personal style, which is inserted in a subversive vocation. Although the passage of time has damaged inevitably his first works, films like *Dafnis and Cloe* (1969), *Ice Cream* (1970), *Swedenborg* (1971) and *Lock-out* (1973), contain rather remarkable aspects if we situate them within the context of the narrative independent production of that time.

*Lock-out*, the first full-length film by Padrós, represents the culmination of this first period and his ambition of a greater narrative complexity in relation to his previous short-length films, based on monotonous situations with two or three characters. The film is about a group of misfits who live in a dunghill, as a metaphor of the dissatisfaction in the Spain of Franco; seduced by the System, symbolized in a social party (acceptation of the ritual), this will lead them to their self-destruction, and only one of them will manage to escape, replying with an anarchical gesture. This narrative base is exposed through a dilated structure (along 130 minutes), punctuated by different ruptures or parenthesis of a rather onirical character. The use of the sound negative (which had already been used, in a masterly way, by Pere Portabella) is specially interesting, providing qualities of high contrast to the grotesque images. Padrós begins to use a broad repertory of musical themes in the sound-track: opera, old melodies, themes from other films, etc.

Immediately afterwards, Padrós decided to start a project of gigantic dimensions, on which he worked down to the last detail; the title is: *Shirley Temple*

*Story* (1975-76). The fiction of this «terrorist musical-show» (in the words of its author) combines an extensive compendium of musical and cinematographic references (to Shirley Temple, to *Gone with the wind*, to North-European Expressionism, etc.) with new allusions to the Spain of Franco and to other subjects previously dealt with by Padrós: the radical/marginal vocation, religion learnt at school, the decadent frivolousness of the upper-class, the fascination (simultaneously called in question) for certain signs and myths of mass culture, the irruption of an onirical and fantastic world...

The film has been made with the usual rudimentary means (using the sound negative for exteriors; hardly repeating the takes; making use of the last foot of film), and in this sense it is admirable the profit he has obtained, undoubtedly due to the experience of his previous productions. Certain aspects of *Shirley Temple Story* maintain points of contact with the neoexpressionistic aesthetics, ascribed to some German-speaking directors (Schroeter or Schmidt, for example), specially as regards to the musical conception of the sound-track, as well as to the fascination for images and poses with precise references to a certain «decadence». Finally, this would be the most convincing film by Padrós, if it were not for its excessive length (somewhat more than 4 hours), which, however meaningful it is, does not add but irregularity to a remarkable work, but with too many redundancies. Anyhow, the film has been received with great interest in cinemateques and festivals, and has obtained the Prix L'Age d'Or, awarded by the Cinemathèque Royale of Brussels.

During the last years, Padrós has been trying in vain to carry forward a new project: *Sombras nada más* (*Carlota Werther*), a romantic crazy story, which he has thoroughly worked out in every aspect. Padrós, who is already tired of the problems which implies the independent/personal production in our country (impossible distribution, reckless economical efforts), hoped to make this film in professional circumstances, but that has not been possible up to the moment, nor does it look like being. The difficulties found by Padrós —as those found by Arrieta when he has tried to produce a new work in his native country— indicate us up to what point it is improbable that a certain type of reform cinema may obtain some access to the industrial channels in our country, like it does in others.

## Other authors

Although the three authors previously studied are the best examples of the principal lines adopted by film-makers who work in narrative reform, there are as well, in each line, other authors who deserve their mention.

Thus, under the paradigm of Arrieta (emigration), we find in the first place Celestino Coronado, resident in England, where he has made all his works since the end of the sixties. He studied with Lindsay Kemp, with whom he collaborated intimately later on in shows like «Legends», «That's the show», «Flowers», etc. In 1973 he made his first film *The Lindsay Kemp circus* followed by *Miroirs* (1974). In 1975 he made *Le bel indifférent*, based on a play by Jean Cocteau. His latest film, *Hamlet* (1976) is a version of Shakespeare's work. It was made in one-inch colour video and afterwards transferred to 16 mm. colour negative, shooting directly from the video monitor. It was made at the «Royal College of Art's School of Film and TV», where Coronado studied.

In France, Francisco Viader came in touch with the group of Zanzibar Productions, gathered around Sylvina Boissonas, who produced the film *Deux fois* (1968), made in Barcelona in collaboration with Jackie Raynal. (The film was finally edited by J. Raynal, and she is actually the only signer of this work.) In 1974 Joaquin Noessi made *Sujet ou le secrétaire aux mille et un tiroirs*.

Closer to the example of Alvaro del Amo, we find in the first place Augusto Martínez Torres, one of the few film-makers from the period of independent cinema of the sixties who is not presently a commercial director, although he produces films which are halfway between avant-garde and author cinema: *Arrebato*, by Iván Zulueta, or the whole of Alvaro del Amo's work. Film critic as well as author of some novels, his work as film-maker has obvious reminiscences from the literary avant-garde: *Ayer soñé que había vuelto a Manderley* (1976) or *Correo de guerra* (1972). His most interesting work is a rather frequently exhibited short-length film, *El espíritu del animal* (1971), in which he worked on the inclusion of the camera in its own narration.

We may mention as well for different reasons: Carlos Rodríguez Sanz (*Huerto cerrado*, 1974) and Antonio Artero (*Yo creo que...* 1975)

Finally, more akin to Padrós model, we find Jesús Garay, born in Santander, who has made two full-length films in 16 mm. In the first one, *Nemo* (1978) he adapts Jules Verne's work: «20.000 leagues under the sea». The second one, *Manderley* (1980), blown-up to 35 mm., was commercially distributed.

As an intermediate step towards less narrative works by the Taller de Arquitectura and by Pere Portabella, we must mention the work done by Aragonese film-maker, Antonio Maenza.

The fact is that the work and life of Antonio Maenza are covered by a thick fog. It is not so much because of the fact that none of his productions are available at the present time, but because it is even dubious that several of his films were something more than roughly edited workprints (this, of course, did not prevent its more or less private exhibition with suitable projectors), or that others were made at all. The recent death of Maenza, after his internment in a psychiatric hospital during his latest years, turns, for the moment, into an impenetrable mystery a better knowledge of the undoubted «enfant terrible» of Spanish independent cinema during the sixties.

Bearing in mind the previous facts and basing ourselves exclusively on written references, we may hardly speak about Maenza's work. From his films made in Zaragoza we can mention: *Conversaciones con Luis Buñuel* (1968), with propaganda of a hearing-aids trademark; the sound-track, recorded in magnetic tape, changed from one projection to another. *El lobby contra el cordero* (1968), initially financed by the Cultural Activities Department of the Faculty of Philosophy of Zaragoza, is a fragmented discourse on rebellion against the father, in which it is specially interesting the use of certain resources similar to those used in the French Lettrist films («incorporated documentaries, texts written on the celluloid, remnants-detritus from commercial movies processed and coloured by hand», as stated by Maenza in a commentary on his film). It was a silent film, and Maenza read, improvised and gesticulated excitedly during the projection.

We don't know anything about his Valencian films *Orfeo herido en el campo de batalla* and *De la cábala nueva en dieciséis para cuatro en ocho*, except that the first one was made during the state of siege of 1968. The last film by Maenza is *Beance* (1969), a full-length film made in Barcelona, lasting four hours, in which he

inserts, always within the narration, signs, quotations, masks and constant cultural references.

### Ricard Bofill/Taller de Arquitectura

The architect Ricard Bofill Levi manifested his interest towards the film medium with *Circles* (1966), a short-length film which was considered, at that time, as the most decidedly experimental exponent of the so called School of Barcelona; but, considered today, it maintains the unmistakable, outdated and eclectic aestheticism of that ephemeral group of film-makers.

This is not the case, however, of Bofill's following production: *Esquizo (Schizo)* (1970), a collective work signed by: Ricard Bofill Levi, Manuel Nunez Yanowsky, Serena Vergano, José Agustín Goytisolo and Carlos Ruiz de la Prada (plus the collaboration of Salvador Clotas in the script), which is the result of the interdisciplinary vocation of Bofill's Taller de Arquitectura.

This is a surprising film, made with completely professional means, but apart from the legal channels (which, of course, would not have allowed its production at the time); it was exhibited only in a few private shows, and it did not have any distribution either here or beyond our frontiers (in spite of what, there is a version entirely spoken in English).

*Schizo* is a film of special significance today, because of its proximity to certain «new narratives works, which have appeared within the context of the experimental cinema of the latest years.

In fact, the academicism eventually aroused by the tendency known as «structural film» —which was the predominant one in the international panorama of experimental cinema during the seventies (though not in Spain nor in other countries situated in the periphery of the so-called «international» panorama)—, is partly called in question by the appearance of a series of works which indicate a certain return towards narrative, or, more properly speaking, a new implication between the investigation of the film medium and other aspects left aside because of a certain purist-ontological impulse (whether it is a political articulation, or a psychoanalytical dimension, or the expression of the subjective, or the speculation extended to verbal language, etc.). This leads to a

theoretical reconsideration of notions, which perhaps were excessively simplified, such as the opposition between what is narrative and what is anti-narrative, and other clues clearly set-out by the critic and film-maker Peter Wollen as the dilemma of the two avant-gardes.

In this sense, and accurately speaking, *Schizo* is not a narrative film, although it does not withdraw completely from a narrative structure; maybe we should better call it: an essay (considering the literary equivalent defined by this word). It is an essay on madness, on the language of the subconscious, or, as the subtitle of the film says: *A fictional report on the architecture of a Brain*.

The following text, with which the authors introduce their film, enables us to understand more clearly the intentions of this work<sup>7</sup>.

## Pere Portabella/Joan Brossa

Pere Portabella began his film activity as film-producer; his company, Films 59, produced or co-produced three very significant films within the history of Spanish cinema: *Los golfos* (1959) by Carlos Saura; *El cochecito* (1960) by Marco Ferreri; and *Vindiana* (1961) by Luis Buñuel. The scandal aroused by this film, brought about, among other consequences, the compulsory paralysation of other production projects. During the following years, Portabella wrote scripts, collaborated with Jacinto Esteva and Francesco Rosi, and finally resurrected his production trademark in order to produce his own films. In the meanwhile, his conception about film-practice had become radical, and, to this effect, he sought the collaboration of poet Joan Brossa with the idea of making a «plotless cinema» (according to Portabella's own expression), which he alternated with the film-making of short documentaries on artistic and cultural subjects.

Joan Brossa, who was one of the most outstanding members of the «Dau al set» group (1948-1954)—the principal avant-garde movement in Catalonia during the postwar period—, had already worked, in 1948, in a film project which was not made in the end. The two scripts that were written on that occasion, *Foc al cantir* and *Cart* were typical of the dadaist-surrealist inheritance, which was assumed at first by the artists of «Dau al set».

The collaboration Portabella/Brossa began with a short-length film: *No contéis con los dedos* (1967), constructed as a succession of independent sequences, based on the format of the advertising film. Their following work was a full-length film, the title of which, *Nocturno 29* (1968), refers to the «long night» of Franco's dictatorship; in this work Portabella develops a similar structure to the one of his previous film, but still not definitely far from a literary style.

In his subsequent works, Portabella remained entirely apart from industry and its legal channels. He made several short-length films for cultural institutions and foundations, and with the profit obtained he continued his own, personal work. In the same way, due to his active participation in alternative sectorial attempts with a didactic-practical intention that were intended, as well, to provoke debates, he became an obligatory point of reference

within the euphoric period of independent cinema in our country.

*Cua de cuc* (1969-70; also known as *Vampir*) is, undoubtedly, the most remarkable work due to the collaboration Portabella/Brossa. Simultaneously shot during the film-making of Jesús Franco's version of *Count Dracula*, it is a brilliant meditation on cinema, which ranges from the deconstruction of the fantastic genre to sheer poetry and abstraction. Portabella has made use of the high contrast qualities of the sound negative and its clash with the monotonous greys of the emulsion used in interiors, in order to construct one of the most beautiful films in the history of Spanish cinema; we would dare to say that, in some way, this film manages to arouse evocations of the atmosphere present in Dreyer's *Vampyr*. We must point out as well the excellent work by Carles Santos in the sound-track: a symphony of noises, repetitive and sinister music, plus the insertion of musical references; specially, a functional music sequence which is repeated several times up to its distortion into a different thing.

Portabella has defined *Cua de cuc* as «a materialist film»; a reflection on cinema and an exposure of its illusionistic procedures. At first, the film follows up Jesús Franco's production: it shows aspects of its film-making; it reveals its tricks, introduces anachronisms (car, train, aeroplane), and finally everything is conveyed into abstraction. In the final sequence, Christopher Lee is at his dressing room, reciting and commenting the last passage from Bram Stoker's novel, and this gives us an analogous clue to the film itself: a commentary-recreation from exclusively filmic presuppositions.

Brossa's disagreement with Portabella's method of work ruined this exceptional collaboration relationship, which concludes in *Umbracle* (1970-72), an interesting but irregular film, that continues the reflection initiated in *Nocturno 29* about the «obscure» period of Franco's Spain, plus some observations on film-making problems within such context. The presence of Christopher Lee constitutes one of the film's starting points, due to the fact that his image has been separated from its usual context and transported into a new land of silence and darkness.

*Umbracle* is presented as a film-collage, constructed with autonomous sequences which represent different suggestions and metaphors: a visit to a museum of natural history, scenes from everyday life,

The film is constructed according to a double language. On the one hand, the oral language, the voice: an objective or introducing text (knowledge about the mind), alternated with a subjective text, flow of thought, which, in its turn, multiplies through the superimposition of several voices; also: the voice as sound, guttural emission, inarticulation; and, finally, the pause: music or silence.

On the other hand, the images, which are not explicitly related to the text/voice, except in some way in the prologue (clinic, mind control or shock treatment, metallic-electronical gadget) and in inserted close-ups of insane women or of an operated brain. The rest of the film, its principal nucleus, is a choreography of bodies, which slide along a plane or move within an aseptic space. The camera caressingly follows these evolutions, organized in different sequences: dressed bodies, naked bodies, children playing on the sand (suggestions about children's sexuality), body hygiene and geography of the skin.

The compact weaving of this double language is organized according to a rigorous aesthetic criterion, with no predominance of one element over the other (sound/image), but composing together a single text. Because of this, *Schizo*, leaving aside certain individualized objections (for example, its exalted aestheticism or its apparent ambiguity in the exposition of an engaged subject), is one of the most original and complex works which can be found in the ignored nooks of our cinema.

monologues by film critics and historians, fragments of an old pro-Franco movie, a performance by clowns, a report on a chicken slaughterhouse, Christopher Lee reading Edgar Allan Poe, insertion of silent burlesque movies, metaphors of darkness (tunnels, obscure corridors, black film), and an ironical ending, in which Christopher Lee kills a fly. The images have often a disturbing effect, which evokes a sinister reality, and we find some moments of remarkable force, in the line of *Cua de cuc*.

Since 1972, Portabella has devoted his work to militant cinema, a period which finished with *Informe general* (1975-77), a vast attesting reredos of the Spanish political situation after Franco's death; this film includes some particularly brilliant sequences, in the line of the most interesting part of his work. During the last few years, Portabella—who has always been very attached to the Catalan left-wing—has devoted himself exclusively to politics, although he has assured that he will renew his film activity sometime.

### Minimalism and anticinema (1)

A legendary «International Convention of Film Schools» took place in Sitges (near Barcelona) in October 1967. The participants extended their debates beyond the expected «official» issues, and questioned, from a left-wing point of view, the dominant opinion about film-practice and its role within society. They explicitly criticized as well the situation of the Spanish cinematography and demanded a free cinema and a democratic system. This protest attitude was exacerbated because of certain incidents, and the Convention concluded with a police sweep and the arrest of some of the participants. The radical points of view held at Sitges were maintained by some of the participants through several texts which were written in a markedly situationist tone, and through a limited film production which fluctuated between a documentarism with certain pretensions to rupture (*La matanza*, 1968, by Julian Marcos; *Monegros*, 1969, by Antonio Artero) and a minimalist tendency with

polemical intentions.

Within the latter line, and more or less directly involved in the spirit of «Sitgism» are the following films: *Del tres al once* (1968), by Antonio Artero, a loop print of positive/negative numbered leader; *Blanco sobre blanco* (1969), also by Artero, a projection of clear film; *Esta es la película* (1968) by Pere Costa, or the four minutes cut out from *The Ten Commandments* by Franco's censorship; *El 17 de Elvira* (1968), by painter Manolo Calvo, an endless loop which repeated the image of the author leaving his home; *Duración* (1970), by Paulino Viota, another loop or endless ring with an image of a clock during a whole turn of the second hand.

In short, the minimalism sustained by «Sitgists» and sympathizers remains a hardly original contribution (except, perhaps, for the film by P. Costa); specially if we bear in mind that almost identical experiences had been made several years before; we refer above all to the works done by the international group Fluxus.

The film *La Celosía* (1972), by Isidoro Valcárcel Medina, a visual artist close to conceptualism in some of his works, is, undoubtedly, a more original and interesting limit-experience. It is a transcription or «adaptation» of Robbe-Grillet's novel (*La Jalousie*),—literally— considering the text itself as the only visual and sound element. Lasting almost two hours, without any «images» (except for an schematic diagramme) but the reproduction of the text from beginning to end with no alterations (excluding the idiomatic translation), though with several variants in the way of transcription; so, it is a film inevitably intended to provoke an attitude in the audience. There is, in fact, a real planning (decoupage) of the text, according to caesuras subjectively determined by the author, so that a shot may contain a word, a sentence, several sentences, a paragraph, an arbitrarily selected fragment, as well as the text read in off. In some moments, the film returns to the original French text; in others, reading is hindered by several means: non-synchronous simultaneity of written and oral text, superimposed voices, faltering sound, etc. Carrying forward its proposal to its ultimate consequences, the film by Valcárcel Medina involves and questions concepts of authorship and spectacle, perception and intelligibility, language/s and specificity, representing indeed a singular «anti-cinema» challenge.

### Minimalism and anticinema (2): Javier Aguirre's work

Javier Aguirre's personality and experimental work deserve a more thorough study. Aguirre is a professional film-maker, a person who would accept to do almost anything in his job, though at the same time he is very concerned about avant-garde art. Thus, in a parallel way, Aguirre, has become one of our most constant experimental film-makers. According to him, his experimental urge may be detected even in his first short-length films made between 1960 and 1964, which are, in fact, documentaries, in which there is, indeed, an experimentation on isolated aspects (sound, editing, etc.), but we can't consider them «experimental films» at all. On the other hand, from a documentary point of view, we must say that there are quite remarkable works among these films (*Tiempo dos*, 1960; *Pasajes tres*, 1961), in addition to other works which we doubt to describe as abominable or ineffable (*Playa insólita*, 1962; *Tiempo abierto*, 1962). The previous statements may serve as a suitable introduction to the line of argument which we intend to develop in our evaluation of this author: Aguirre is a person capable of presenting us a few works which deserve a minimum respect, and others which are simply detestable.

Aguirre made public his most decidedly experimental work in 1972, under the generic title of *Anti-Cinema*: an eight film plan which was carried out between 1967 and 1971, accompanied by a pocket book with the same title. Aguirre was a sufficiently well-known professional at that time, and this is the reason why some film critics were unusually interested in his experimental works. For others, however, the versatility of an author who is capable of signing some of the most aberrant subproducts of the history of Spanish cinema, in addition to a certain pedantry in his writings and introductions, together with the «anti» nature of his personal work, was enough to create a predisposition against his work.

The commentary on some of the films which constitute the first series of *Anti-Cinema* may serve us as well to explain our critical position concerning a work that is problematic in several aspects, but it is important, nevertheless, to situate it in its right place within the specific limits of contemporary experimental cinema, in opposition to other more

vague and uninformed reports which have been written about this same work.

About *Objetivo 40°* (fixed sequence-shot of a street with the subsequent spontaneous reactions of the pedestrians who are faced with the camera) and *Múltiples, número indeterminado* (projection of an endless loop of clear film which incorporates the dust from the projection cabin) we may say the same thing as regards to «Sitgist» minimalism and we refer to that.

*Impulsos ópticos en progresión geométrica* is a colour flicker film, determined by a mathematical model, similarly translated as well by the musical composition by Eduardo Polonio, which is included in the sound-track. It is a rather interesting work, though relatively if we bear in mind the work by the North-American film-maker Paul Sharits.

At this moment maybe it is important to insist on the concomitant aspects of a considerable part of Aguirre's work with experiences which took place in other latitudes during the last two decades, and which correspond to the tendencies known as minimal film and structural cinema. Aguirre is, in fact, one of the few film-makers in our country who has devoted his film-practice to an investigation on specifically formal and perceptual aspects.

When somebody works with the most essential elements of a language, it is very possible that two persons may achieve, in a separate way, similar results; the experience of these recent years speaks for itself, revealing a certain exhaustion as regards to the perspectives of an investigation of formal or ontological nature. In our country, the situation of total ignorance about (and, subsequently, with no links whatsoever with) what was made beyond our frontiers, has facilitated the involuntary reproduction of concepts and forms, entirely similar to those previously developed by other authors. Although this, in such circumstances, does not invalidate necessarily a work, we do confirm that it is usually in objective contradiction with the author's expectations, or, more simply, that the mentioned work is much below the results attained by others. That is what finally happens with the major part of Aguirre's work, in spite of his insistence to convince us, through his writings, that his proposals are absolutely original and unprecedented.

*Fluctuaciones entrópicas* was made by perforating black film with differently-shaped dies according to different rhythms and combinations. It is one of

Aguirre's most interesting works, although it is not, as he thinks, «an anticipation experience, a new formal practice», since German artist Dieter Rot had already made a short-length film with this method in 1956-62. As in other<sup>1</sup> films by Aguirre, we notice in the sound-track the participation of excellent musicians, representatives of avant-garde music in our country. On the other hand, an aspect which we dislike, and on which Aguirre insists in nearly all his films, is the insertion (by means of an off voice) of a series of literary, philosophical or scientific quotations which pedantically overload in vain the formal proposals of these films.

*Uts cero* is another of Aguirre's most interesting works, as well as one of the most formally clear, although it suffers from a somewhat defective construction due to the inadequate (animation) technical means with which it was made, but this, as the author rightly declares, «all the same reflects in a more genuine way our own limitations». Conceived as a homage to Malevitch and to Basque sculptor Jorge Oteiza—as well as to the radical formalism though with metaphysical resonances represented by them—the film insists on the tension between image and void in which Aguirre is so deeply interested, and he himself considers it as his most representative work.

The three remaining short-length films which constitute this first cycle—*Espectro siete*, *Innerzeitigkeit* and *Che, Che, Che*—may be included, from our point of view, among Aguirre's definitely worse productions.

(One more thing that surprises us about Aguirre is his—maybe subconscious—habit of putting the words THE END at the end of his works, in flagrant contradiction with such outdated formality.)

Since 1972, Aguirre has been working in a series of films which will constitute, in the future, a second Anti-Cinema programme. Among the films included in this second cycle which we have been able to see up to the moment, *Vau seis* and *Underwelles* (1972) are surprising because they represent a withdrawal from non-literary and non-representational positions held by Aguirre himself: the first one is an ineffable work with «message», terribly outdated and formally retrograde; *Underwelles*, which «pretends to exhaust the manual possibilities which may be experimented on celluloid», does not exhaust anything but our hopes concerning what it turns to be an absolutely

anecdotal, vain and unworthy exercise. However, we consider *Tautologos Plus-X* (1974) one of the most remarkable works by its author; conceived in some way as an art documentary, the kinetic mirrors of Eduardo Sanz offer us the opportunity of splitting the concept of film, introducing the tautological subject through the reflection of the shooting process itself.

### **Painting and film: De Vargas/Sistiaga/Ruiz-Balardi**

Plastic artists often have been interested in the film medium, and a considerable part of the history of experimental and avant-garde cinema has profited from this interest. In this section we refer exclusively to the film-works by three artists who, in some way, have transferred to the film medium specifically pictorial concepts and methods. De Vargas, Sistiaga and Ruiz-Balardi, all of them come from the Basque country, where there was an important group of sculptors and painters who were involved in a basically formal investigation during the fifties and sixties. We may also mention the name of another Basque painter and sculptor, as well as film-maker: Nestor Basterretxea, who reveals in his two first short-length films (*Operación H* (1963) and *Pelotari* (1964, in collaboration with F. Larruquert) a very formal and quite experimental approach.

Ramón de Vargas is a plastic artist who has taken an interest in the most different materials. His work includes paintings, drawings, graphic works, sculptures, experiences with photographic material, sound and mobile objects, as well as works with different audio-visual media (cinema, video, etc.). From the beginning of his artistic activity at the end of the fifties, De Vargas has been using the film medium with a certain regularity. The first films about which we have references were made in Paris, where he lived from 1958 to 1961. *Les quatre saisons* (1960) is a film vertically composed (that is to say, it was shot maintaining the camera leant on one side, and it was projected in a similar way, so that a vertical, rectangular image is obtained), a visual exercise on colour, which combines real images, taken at the Bois de Boulogne, with paintings on silk filmed by transparency.

Later on, De Vargas made a full-length film, *Le rebut* (1960-61), a sort of meditation on his most immediate surroundings with a certain documentary character. From his studio at the Rue de la Glaciere, among buildings on the point of demolition due to a reorganization of the quarter, the author observed the signs of a slow agony (rubble and other objects abandoned in a courtyard) and denounces the human problem of evicted people, simultaneously introducing us to the activities of the artists and craftsmen who live there.

*Canción agría* (1964), similarly to the films made by Sistiaga and Ruiz-Balardi which we will comment further on, is a work situated within the tradition of painting-over-film, trying to establish a dialogue between the visual and the sound elements, which were composed as well by the author with electronic instruments.

Later on, in 1972, De Vargas presents *Cuadros cambiantes*, which consists in the projection of short-length films in endless loops. He uses as well the film medium as part of a series of works under the generic title of *Eva*, about which we have no other references.

The most recent works by R. De Vargas correspond to a series of works under the generic title of *Atentados contra una obra*. In some of the paintings included in this series, the artist acts on (or attacks) his previous own works as well as on reproductions referred to certain stages of the history of painting (as in *Atentado a un cuadro de Rafael*), through the superimposition of shadings and strokes, described by some authors as expressionistic or gesturalistic.

The films *El cantar de los cantares* (1977) and *La derrota de Samotracia* (1981) are respectively projected on a painting and on a white sculpture, determining a series of visual and sound aggressions on the plastic, inert object. Another film included in this series is *Atentado a un film convencional (Aggression on a conventional film)* (1962 and 1980), in which the concept of «aggression» is experimented on a previous work by De Vargas himself, a narrative film which he made in 1962. The «aggression», in spite of what may be expected, is surprisingly austere: colour has been removed and the film is presently exhibited in black and white, with a monotonous and aggressive sound-track, and with eventual direct manipulations on the celluloid such as symbolic strokes or obliterations; in

this way, De Vargas manages to get rid of what is anecdotal and conventional, preserving however the enigmatic sense of a few images which have been deprived from their initial story.

Jose Antonio Sistiaga, another painter who is deeply concerned for new supports and new methods within the same specificity of his practice, is the author of *...ere erera baleibu icik subua aruaren...* (1968-70), a film with a certain regular circulation through festivals and cinemathèques, which definitely renews the tradition of painting-over-film. At first, Sistiaga planned to carry out his initial project as a confrontation between a dynamic part —pictorial manipulations on celluloid— and a static part (photographies). During the first months of work, the author decided to change his initial idea, leaving aside all representational elements; finally, the financing by production company X-Films made possible the prolongation of the project during 17 months of very hard work.

The size of this work —35 mm., scope projection, 75 minutes— offers the spectator the opportunity to submerge in an exclusively visual universe (it is deliberately a silent film in order to emphasize the musical aspect of the images), as well as to explore the relationship between what is plastic-static and what is dynamic, by means of the spontaneous resourcefulness of the author faced up to his materials.

The film is composed of 57 variants or fragments (including a long sequence in black and white): some of them were made by painting along the film ignoring the division in frames; others were made by delimiting the area of each frame in order to obtain concentric shapes in perpetual change during the projection. Apparently, Sistiaga has made use of inks, paintbrushes, water and sand mixtures, minute perforations, as well as the environment's natural action (humidity, temperature); painting has cracked, has shrunk and has created bubbles on the film; colours have blended together and contrast in polichromatic and politonal variegations, in pointillistic mosaics, in circular shapes, in violent smudges, in tenuous evaporations, through cellular tissues... Occasionally, Sistiaga has presented his film as «frozen frames» —film strips arranged one beside the other between transparent panels—, similarly to what other film-makers (Paul Sharits, Peter Kubelka and others) have done as well: it is another way of

seeing the film, in a different dimension.

Rafael Ruiz-Balardi is the author of *Homenaje a Tarzán* (1971), another film painted directly over celluloid, which was financed as well by X-Films. Apparently, it is a much simpler experience than the film by Sistiaga, and its briefness —plus the simplicity of the idea— make it seem quite insignificant (at least, at first glance); because of this, it is a pity that Ruiz-Balardi has not carried out his initial idea of making a longer film, composed by this and other «homages» to different heroes from adventure cinema and comics.

*Homenaje a Tarzán*, in contrast to other experiences of painting-over-film previously mentioned, is a representational film not lacking in humour and with a special affection for the adventure genre. The film transcribes, by tracing, a short sequence from one of Tarzan's movies. Working exclusively with black strokes, the sequence presents different graphic effects: «solarization» effect, high contrast effect, styling of figures according to their principal lines of force, surfaces expressed by numerous adjacent strokes. It is also particularly remarkable the construction of the sound-track, a symphony or musically articulated synthesis of Tarzan's universe: jungle noises, tam-tams, wild animals growls, etc. At the end: a sudden and rapid action —Tarzan running to the rescue of the huntress in danger— is interrupted in the most exciting moment by an ironical final title: «To be continued»).

### **Psychedelics; appearance of a personal, lyrical cinema**

At the end of the sixties, and according to the time's spirit, a somewhat ephemeral tendency which has been described as «psychedelic» developed (in a somewhat private and ephemeral way) among artists from different fields. It so happened that cinema was one of the media which more attention attracted in this sense, and several authors took their first film steps within this tendency, though normally these works were nothing but private and unimportant exercises. We must mention, however, the films by Oriol Durán and Mireia Bofill, and undoubtedly those by Iván Zulueta, about whom we shall speak more extensively in a subsequent chapter.

Maybe we should start by clarifying some aspects

concerning an expression as minimized as «psychedelic» and its application in relation to the films by Durán/Bofill and by Zulueta. There is certainly a connection between the work by these authors and the psychedelic experience (as well as with a certain «psychedelic culture»), to this effect the latter may help to find new perceptions, liberated from their conventional space-time structures. The formal results obtained coincide not only in its non-narrative character, but also in its search of a graphic dimension far from photographic realism: thus, the systematic use of superimpositions (Durán/Bofill) or of refilming (Zulueta), variations on the film's thickness or texture, respectively. One more coincidence: the subjects of these films are extracted from everyday situations, as well as from holidays or trips and from a certain automation of imagination; in short, film-practice as an essentially personal, playful and intimate activity (family, friendship, the immediate and daily environment are also included within this intimate circle). Basically, both Durán/Bofill and Zulueta have shown their films in intimate milieus; the lack of distribution channels for our personal and experimental cinema has helped to cause a certain indifference as regards to the possibility of transcending that intimate circle. Their films are, above all, domestic films, home movies or personal films in the strict sense: in search of their own, subjective, visionary and lyrical language.

1968: Oriol Durán, Mireia Bofill and a small 8 mm. camera, together with a group of painters (Joan Durán, Porta Zush, etc.): their personality and work constitute the subject of the first films (presently lost) by O. Durán and M. Bofill: *Que se abran cien flores* (1968) and *Premonition* (1968). We notice already in these, works the systematic use of superimpositions, probably due to Oriol Duran's knowledge of photography.

In a similar style, *En Formentera* (1968) and *Los pájaros de la senora Tewari* (India, 1969) are films about travels or holidays, fascinated glances along the psychedelic routes, landscapes of visual beauty photographed in a somewhat topical way.

Finally, *Daedalus Flight* (1968), of which there were made two versions, is a poem about the city, the night, the light, constructed as well with numerous superimpositions. Entirely shot in and from a spacious domestic interior, the most interesting part of the film toys with coloured light compositions,

which are directed towards total abstraction. (On the other hand, this is the only film by Durán/Bofill which includes a certain work on the sound-track, consisting in mere musical supports *ad hoc* in the rest of their films).

Certain aspects of the films by Durán/Bofill —the gestualism of the camera, the visual metaphors, the family or intimate circle— inevitably remind us of the work by North-American film-maker Stan Brakhage. However, Mireia Bofill told us that they did not know Brakhage's work at the time, and that, to this effect the only influence relatively present in their films would be due to their friendship with Italian film-maker Paolo Brunatto, another psychedelic traveller at the time.

Anyway, comparisons are always unpleasant, since the work by Durán/Bofill does not reach the degree of complexity and elaboration attained by Brakhage and other masters of lyrical-visionary cinema, nor does it pretend to be anything but a particular exercise, according to sensibilities particular of their time.

Nevertheless, we think that the films made by Durán/Bofill in 1968/69 deserve to be mentioned; moreover, if we bear in mind that these works indicate and anticipate a new tendency: a tendency which, in some way, is renewed and/or is continued (in a much more elaborated way), first of all by Zulueta (since 1970) and later on by a new generation which made itself known at the end of the seventies.

### **Music and cinema (1): The films by Carles Santos**

We have previously mentioned Carles Santos as a constant and important collaborator in a considerable number of films by Pere Portabella, he is the author of the remarkable sound-tracks of some of these films, as well as an intimate collaborator in other fields. Let's see now his own works, which are scarcely known due to their irregular distribution: a certain number of films that are based on subjects directly related to music or sound from an often minimal perspective, obviously because of his work as composer. As in the case of Pere Portabella, his meeting and friendship with Joan Brossa were decisive in Santos work, although the effective collaboration between poet and musician has materialized only in some «musical theatre» works.

During a first period (1965-1972), the cinematographic works by Carles Santos have an unmistakable conceptual character; furthermore, he is one of the pioneers of Catalan conceptualism (to which he is also related through his presence at the Grup de Treball). Initially, sound explains the meaning of a non-existing image —*L'apat* (1965), a film with no images (this is not excessively original, if we remember the similar experience of *Week-End*, a film made by Walter Ruttmann in 1930)—, or the interesting *La cadira* (1967) (a fixed shot of a chair, plus sounds relative to the chair's production and manufacture processes), which tells us the «story» of an object over its static visual representation.

His two following films, both called *Preludi de Chopin* (1968 and 1969 respectively) introduce two different non-musical readings of a score by Chopin: (1) Literary description of the score during the fixed shot of a tape-recorder; (2) Photographies of the different positions of hands on a piano's keyboard during the performance of a Prelude by Chopin, which are exhibited one by one as a hand moves them in front of the camera (this is a silent film). Both proposals work on the idea of the interpretation of a work (or, more properly speaking, of a notation) as well as on the problem of translation between two different languages, through the deliberate exclusion of any other recognizable reference apart from the title of the musical work. The film medium is used as one more instrumentality, which reaffirms itself in a tautological way. Finally, we should remark a certain autobiographical dimension, referred not only to the career of Santos as musical performer (a classically trained pianist), but also to his avant-garde heterodoxy, which made possible his approach to other expression media, without giving up entirely his musical practice.

This first period ends with the film *Acció Santos* (1972; in collaboration with Pere Portabella), which is perhaps the most important one. It is, in a certain way, a logical proposal which reconsiders the conventional relationship between sound and image, through the subjectivism of the sound element and the subsequent frustration of the expectations created by the usual identification of naturalist cinema. Santos appears sitting at the piano, playing a Study by Chopin, which is simultaneously recorded on a tape-recorder; immediately afterwards, we see Santos listening to the previous recording with headphones,





of a graphic-typographic surface: the cover of a popular and sensacionalist magazine of accident and crime reports, with information about the execution. The (changing) sound made possible additional suggestions, though the reproduction of the news programme broadcast by «Radio Nacional de España» on the same day of the each screening.

Jordi Cerdá (probably our most naive conceptualist) or, later on, Josep Lluís Seguí, have devoted themselves to a conceptual cinema with pretensions to rigour, but its final results have been rather poor. A considerable part of their films repeat formal investigations previously performed by authors from other countries, without introducing particular contributions, and not even up to the standard of the others.

In short, the only effectively solid film-works within a conceptualist perspective are, from our point of view, those by Carles Santos and by Valcárcel Medina, previously mentioned in other chapters.

### Rosell/Miralda/Rabascall/Xifra

From a different perspective, which, however, may be included as well within the notion of «new artistic behaviours», we must mention the films made by four Catalan artists who have lived in Paris for a long time: Benet Rossell, Antoni Miralda, Joan Rabascall and Jaume Xifra. This work, which is generally the result of the collaboration of Benet Rossell with each of his companions, may be classified into several groups:

1. Works which, in some way, may be included within the concept of «art documentaries», although these films transcend to a greater or lesser extent the traditional notion of documentaries, by means of a singular cinematographic elaboration: *Paris La Cumparsita* (1972) by Miralda/Rossell, *Ceremonials* (1974) by Rossell/Miralda/Xifra/Rabascall/Selz.
2. Fictions derived from a personal universe, present in the plastic work by some of its authors, or, simply, in its sensibility: *Le coeur est un plaisir* (1975) by B. Rossell and Jean Pierre Beranger; *Atras etíope* (1977) by Rossell; *Miserere* (1979) by Miralda/Rossell.
3. Purely experimental works, related to other plastic works (by Rossell and Rabascall,

respectively): *Calidoscopio* (1971) by Rossell/Xifra; *Bio Dop* (1974) by Rabascall/Rossell.

Let's speak now more extensively about the four films which we know better, representatives anyway of the different above-mentioned options and collaborations.

*Calidoscopio* (1971, Rossell/Xifra) is an abstract film connected with the plastic work by Rossell and, more specifically, with his «minuscule drawings» and his «kaleidoscope-objects». By means of a mechanism constructed by J. Xifra, several forms which range from the elementary to the organic (small drawings made on a transparent support) fall, move and accumulate among the mirrors of a kaleidoscope. The accumulation of forms determines a progressive variegation, which evolves to its total confusion as a throbbing black spot. The rhythmical contractions of forms and their iconographic suggestions evoke all the time sexual reminiscences, emphasized as well by Carles Santos' sound-track: a tape-recorded composition which could be described as a whispering tongue twister that turns out to be the repetition and fragmentation of the word which constitutes the title of the film.

*Paris La Cumparsita* (1972, Miralda/Rossell) is a stroll through Paris, accompanied by an enormous white plastic little soldier, an obsessive object present for a long time in Miralda's work (*Soldats soldats*: paintings, objects, furniture, sculptures, etc. are invaded by regiments of toy soldiers). To the sound of zarzuelas, sardanas, military marches and other different melodies, Miralda leads his little soldier along an amusing journey through geographical places, human landscapes and ironical mental associations.

*Bio Dop* (1974, Rabascall/Rossell) is a brief collage of several advertising films from the fifties about a grease trademark, together with insertions of images typical of Rabascall's work in order to obtain meaningful contrasts. Anyway, the hilarious and stereotyped character of the advertising films is so outstanding, that it would have been enough to leave it untouched and sign it as a malicious *objet trouvé*.

*Atrás etíope* (1977), made by Rossell alone, is a burlesque amusement which takes as a starting point the fascination for a text by Shakespeare, extracted from *A Midsummer's night dream* and repeated by several characters in several situations, creating a particular fiction with different typical Spanish

aspects. In fact, it is a work rather close to what we have defined as narrative reform cinema and its style is perfectly conventional (the film was produced with a view to its commercial distribution as a short-length film). Anyway, it is one more manifestation of the personality and versatile activity of its author: plastic artist, collaborator of his friends, film script-writer and technician, a nice person with a personal sense of humour.

### Recent panorama of the experimental cinema in Spain

During the last years of Franquism, the political tensions were exacerbated, and this was reflected on the more combative, artistic and cultural circles. In the independent (outside the industry) cinema field, there was a critical revision of the concepts of «avant-garde» and «independence», and notions like: «militant (or political-didactic) cinema» and «cinema of the nationalities» began to consolidate. From 1972 or 1973, we notice a phenomenon of recession in relation to what the independent cinema meant until then, as regards to its individualistic options. There are now new circumstances that impulse a reorientation from an independent/individualistic point of view to an alternative/collective one. Consequently, in spite of certain theoretical postulates, this leads to a certain disregard, or even rejection, towards everything that reminds of formal experimentation, personal expression, etc. A distension in this sense can be detected only some time after Franco's death. In the meantime, the perspective of an independent or avant-garde cinema is renewed by several authors who work mainly in Super-8, with the advantages and disadvantages which this format implies.

Nevertheless, against what could have been expected, the conditions of these «marginal» practices have not improved; more over, we can probably say that they have become definitely worse: the narrow channels of distribution, previously used, are now even more reduced (note, for example, the progressive disappearance of many film-clubs), and there is a total disregard from institutions, press or critics. In this situation, each author develops his work in an isolated and lonely way, with more or less constancy, with better or worse results; but the

possibilities of exhibition are minimal and sporadic. This is the case, for example, of certain films which were previously seen abroad (through festivals and exhibitions) than in our own country.

We must point out a significant fact about several of these film-makers: they were all aware of the experimental cinema that was done at the time in Europe or in North America (this was something quite unusual among their predecessors); this, no doubt, accounts for some levels of influence, although it has also led, in general, to a greater self-demand, and to the progressive maturing and consolidation of the creative intuitions characteristic of each author. In fact, during the last years, several works of indubitable interest have appeared, and through their exhibition in some international festivals, a certain attention has been aroused towards the ignored panorama of our experimental cinema.

The cities of Barcelona, Madrid and Valencia are the principal centers of activity at this time, apart from which we hardly know about a more reduced and sporadic activity in Tarragona (Marcel Pey, Josep Zaragoza), Canarias (Luciano Armas) or Mallorca (Biel Mesquida, Pep Maur Serra). Another important center, from a historical point of view, in our avant-garde cinema is the Basque country, represented by authors like: Iván Zulueta, Javier Aguirre, Ramón de Vargas and Eduardo Momeñe, who usually live outside their natal region.

The avant-garde production in Madrid is limited to the work of some authors with no connection among themselves. In fact, if we leave out the continuity of the work of Val del Omar, Aguirre or A. del Amo, the actual situation is of total scarceness. Nevertheless, we must point out the important contributions by Iván Zulueta and Pedro Almodóvar: two film-makers who appear, today, as the principal representatives of a possible «new wave» in the midst of the monotonous panorama of Spanish cinema; a gust of fresh and iconoclast air, with not a little influence from their previous, marginal works in small formats. We can also mention Juan Antonio Cadenas (he, too, is looking today for a professional alternative within the industry), who made some experimental films between 1969 and 1976, such as: *Crónica de un desnudo* (1973), seemingly influenced by the work of Carmelo Bene, and *Rompecabezas* (1975-76), three hours of raw material, an astounding film only because of its extravagance, but nothing more.

The list can be completed with some isolated works, among which we can mention: *Colorines* and *Deco*, two short films by Jaime Pascual (specialized in animation cinema), in which he experimented painting over film; *Alice* (1975) by photographer Jose Miguel Gómez, a very controversial film at the time, because of its harsh and obsessive exposition of onanism, a semi-narrative work with implications closely related to body-art; *Andante* (1976) by another photographer: Eduardo Momeñe, a brief work characterized by a conceptualism with lyrical derivations. Anyway, these and other films that we forget, have suffered, in general, the erosion of time, but, above anything else, they have been damaged by the lack of continuity, which has prevented the reaffirmation of the initial interest of those works.

Similarly, in Valencia, at the beginning of the seventies, a relatively diversified movement of independent cinema is born, just as it had happened in other cities of Spain. The perspectives of a possible avant-garde cinema within this context, are represented by a small group of film-makers who establish (or re-establish) their practice according to theoretical notions which were common at that time: criticism of the representation, deconstruction, reconsiderations about the medium, etc. This perspective extends to a second period—from 1976 to nowadays—, in which the circumstances and characteristics are identical to those which we have tried to generalize previously (imposition of the Super-8 format, minimal public results, etc.). Unfortunately, in both periods, the proposals of the Valencian group have materialized only in a few number of works of very dissimilar interest. Thus, films like *Sega cega* (J. Gandía Casimiro, 1968-72), *Montaje paralelo* (Rafael Gassent, 1971), *De la finestra estant* (Ximo Vidal, 1974), *Espacios imaginarios* (María Montes, 1976) and *Temps* (Ferrán Cremades, 1976), were conceived with interesting, initial ideas and contained partial achievements, but finally remained as irregular or insufficiently developed attempts. Up to now, the only work with enough interest is the one done by Lluís Rivera, about whom we shall speak extensively further on. The list concludes, in this case, with a recent film from which we have only references: *A corpse is* (1981) by Angel García del Val, a full-length film that sways between the documental testimony and the investigation of new forms, an awesome work which takes us into the gloomy world

of death, accompanied by the (real) figure of a gravedigger.

Finally, during the last years, Barcelona has been the greatest and more active center, basically represented by a new generation whose activity begins around 1975. A generation which has taken an interest in experimental cinema, of which our country (apparently) hardly has had any experience, and because of this their works have been initially accused of being: «middle-class masturbations, elitistic, disconnected from reality» and other non-sense of the same kind. In spite of this, and using the modest resources they had at hand, the majority of these directors has been able to continue his work with absolute seriousness, including collective initiatives in order to solve or minimize the problems of diffusion, of information, and others which affect, in an important way, any production of the marginal type. Thus, the Film Video Information (FVI) group develops, during the period 1977-78, some significant activities, including the publication of a magazine called: «Visual» (specialized in experimental cinema and video), of which only two issues managed to come out, as well as sporadic presentations of the work of foreign authors, who briefly passed through our country (Anthony McCall, Philippe Garrel, etc.). Later on, the group disappeared as such, although its most important members (E. Bonet, E. Balcells, J. Bufill, M. Huerga) remain in touch, collaborating in the organization of several exhibitions.

Finally, the immediate perspective is not promising at all. There are several authors who have not done anything for quite a long time, and we can even say that some have abandoned the actual panorama. Certain film-makers have introduced themselves in the cinema profession or would like to do it (forsaking or not their previous work); others have taken a special interest in video, as a way of obtaining a personal profession or as a new medium for future personal projects. Finally, it is very significant, too, the fact that, during the last five years, we hardly have known of any «new value» who can be added to the always limited list of our experimentalists.

Apart from these considerations, our brief examination of the panorama during these recent years concludes with some short notes on certain authors, to whom we could add those others, previously mentioned, who have continued their

work up to now (Val del Omar, Aguirre, Santos, Del Amo and a few etc.).

Iván Zulueta began his activity as professional film-maker at the end of the sixties: musical shows in television, some advertising films and the main feature film called: *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969), a refreshing pop musical, today deliciously old-fashioned. He had to wait ten years in order to make his second full-length film within the industry (*Arrebato*, 1979). In the meantime, he worked mostly in graphical illustration, and made an important number of films (basically in Super-8 format), with which he has become one of the most significant authors in the panorama of the Spanish experimental cinema of the seventies. Unfortunately, only a minimal part of his extensive work (twenty titles, at least) is known; some of his films have been lost or are actually inaccessible; others, it seems, are in some way unfinished, or else his author has not approved to show them in public. Anyway, we have enough data in order to give an overview of his work; in this sense, his well-defined stylistic unity is quite helpful.

The collage technique and the process of refilming are the basic organizing principles, on which it is based the majority of his work. He constructs his films by re-elaborating materials previously filmed by himself or by others; certain images can appear and reappear from one film to another, and Zulueta used to reexamine or reorganize some of his works periodically. The Super-8 camera accompanies him in his trips, in everyday life and in the spontaneous flight of his imagination, gathering so a collection of images, which is constantly renewed, and constitutes the starting-point of his different films. He is evidently interested in image, specially in certain formal resources (variations in the film's texture, changes of speed, superimpositions, etc.). The sound tracks are conceived with a well studied and efficient simplicity, music and noises helping to create peculiar climates, subjective atmospheres, in accordance with the character of his films.

Some of the first films made by Zulueta were worked out upon myth-images. They were the result of fascinated fixations on certain Hollywood icons, which are very close to the sensibility of his author: *Frank Stein* (1970), a personal and abridged reading of Whale's *Frankenstein*, with film accelerations interrupted by fixed or frozen images; Marilyn, a film

constructed with images of Marilyn Monroe, obtained from her movies shown in television; probably, too, the film called *Kin-Kon*. Other films like: *Massage* (1970) or his collaboration in the collective film: *In the city...* (1976-77) refer to political-repressive situations, vicisitudes in the Spain of Franco, 'through the use of a visual subject equally monotonous and succinct.

*Souvenir* (1976) is a short, lyrical fantasy, the evocation of a children party in a cliff in Morocco's South coast. Altered states like dreams or hallucinations are the leitmotiv of his most baroque works, nearly always centered around a single character: Jim Self (that is, Zulueta himself) in *A Mal Gam A* (1976), or the extensive cycle on Will More (*Babia*, one of his most admired films is now unfortunately lost; *My ego is in Babia*, *Will More Seducing Taylor Mead*, *Acuarium*, *Na-Da*, etc.). There are also some films which can be included in the concept of expanded cinema; thus, *Six minutes* (1970) with several projectors, or *The message is facial* (1976), an installation work in collaboration with Cosme Churruca.

Zulueta used or introduced the methods developed in his experimental/personal work in his more recent films, normally distributed: the short-length film: *Leo es pardo* (1976) in the line of his other hallucinatory films, and the previously mentioned *Arrebato* (1979); this film, unnoticed when first shown, renews the Spanish cinema, and finally has meant new professional horizons for his author.

Pedro Almodóvar began his artistic activity in theatre and in avant-garde performances. From 1974 to 1978, he made several films in Super-8, with the peculiarity that he, alone, incorporated the sound directly at the moment of the projection, commenting the films aloud, playing himself the dialogues between the different characters, and even singing (or using a cassette for special musical inserts). In this way, each projection turns out to be a performance, full of humor and spontaneity, including the typical accidents of such primitivism.

Almodóvar's films are crazy parodies of melodramas, love stories, Biblical dramas, feuilleton-like serials, retro musicals, etc.; altered models

through a caustic and deliberately rude humour; as well as through a *mise en scene* that usually emphasizes its own limitations and rejoices in mediocrity, turning upside down all those stereotyped and archconventional stories with which the mass media overflow us.

In his eagerness to satirize all the aspects of commercial cinema, Almodóvar has also made a *Trailer from Who is afraid of Virginia Woolf?* (1976), where he plays the role of the heroine, as well as several advertising films, full of conceptual jokes, which are manifestly rough.

Other important works are: *The Dream* (1975), his most sensual film, in which he imitates Billie Holiday (synopsis: a young man goes to a party, falls asleep and dreams that he is a famous music and cinema star); and *Folle, folle, fólleme Tim* (1978), his first full-length film, whose nearest references are photonovels, a new incursion in the hellish world of couples, with their blindness and miseries.

Later on, Almodóvar has made his second full-length film: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1979-80), which was originally filmed in 16 mm and, afterwards, was blown up to 35 mm for its legalization and commercial distribution. It is a «modern» and iconoclast comedy, in the line of his previous works (except that now the different characters speak through their own mouths). The film has achieved a considerable success (as it was expected), hurling its author «into the whirlpool of film industry». Almodóvar has found economic support for his future projects.

Lluís Rivera, as we already said, is, probably, the most interesting film-maker within the Valencian panorama of the seventies. *Travelling* (1972) is, in a certain way, a reflection about cinema and on the production process of the film itself, in accordance with theoretical presuppositions, which were similar to those of other Valencian film-makers, and it is in this film where they find their most convincing materialization. «By that time —Rivera writes—, we were doing the editing and sound-recording of *Sega Cega*, by J. Gandía Casimiro; with this work we questioned the expressive mechanism of representation, in favour of considering film as a system of produced and manipulated signs. Fiction, manipulation, language revolution, falseness of any cinema representation, were concepts greatly discussed at that time, and they placed us in our position of

«authors» belonging to that strange entity known as independent cinema.» *Travelling* is, therefore, a visual synthesis of all our experiences, theoretical as well as practical.» Rivera's film is very close in some aspects to certain proposals of the formal/structural type; to be exact, because of the presence of certain concepts and methods: emphasis on cinema materials and processes, insertion of leaders or tail ends of films, refilming, etc. However, the construction of the film is not based on a premeditated or systematic model, but on the author's intuition, who fits together the images, according to a gradual tension towards the evacuation of sense, towards abstraction.

After the frustrated attempt of his following film: *Personajes para una historia* (1974), in which he tried a re-reading of materials belonging to industrial and advertising films, Rivera makes (in Super-8 format) *Una jornada más* (1976-78), a proposal of para-narrative type, in which he tries to expose some aspects or circumstances in the everyday life of a worker. Apart from its socio-political intentions, more or less clearly expressed, it is an interesting work because of its investigation about language, using several formal resources, and constructing the film in autonomous blocks. Rivera has finished recently (1981) a new version of this film in 16 mm. We do not know yet this version, but we can imagine that it reaffirms and depurates the interesting proposals which were merely outlined in his initial work.

Eugení Bonet has concentrated his attention upon audiovisual language, both in his own projects and works, as well as in his research and study about subjects related with experimental cinema and video-art. His films reveal a compact and precise construction, and a constant implication with cinema forms and materials, with which he questions our perceptive habits.

*V-2* (1974) uses part of a material recorded with a portable video equipment during an improvised urban parcours (in search of unpremeditated images), which turns out to be an abstract-informalist deviation, a harsh and ruinous look, where the images are carefully articulated together by the posterior film editing.

*Text 1* (1975) is a film-situation centered around the public's attitude, demanding his participation (not necessarily active) in an explicit way. With deliberate irony, and through the exclusive use of texts and signals, this short film invites the audience to follow

certain instructions, playing with absurd and humour: «Tell your name and surname aloud», «Stand up everybody!» «Clap!», etc.

*Photomatons* (1976) was made initially to be included in a collective film about the city, which was also an initiative of Bonet (*In the city*, 1976-77). «In my contribution —the author writes—, I decided to work on massification and loss of identity, showing the "anonymous and despersonalized mass" through those terrible and sinister portraits which usually are the identity-cards' photos. The film, I though, should provoke, also, feelings of uneasiness and alienation, and so, I decided to use some forms of a certain violence and aggression, in the presence of which the spectator would not be able to react (an offensive rhythm of images taken by single frame shooting, a hard and aggressive sound track, etc.)» *Photomatons* has been shown in many different versions (projected at several speeds, with one or more projectors, changing sound, etc), and is one of the most impressive works of its author.

Between 1975 and 1978, Bonet develops several projects of the formal/structural type, from which he has been able to make or outline (in film or in video) only a minimal part. His wide and up-to-date knowledge of the international panorama of avant-garde cinema finally decides him to abandon those projects, after considering that they would add very little to the somewhat saturated perspective of a certain «structural cinema».

His last film up to now: *133* (1978-79) —made in collaboration with Eugenia Balcells— is a study about the relationship between sound and image, which reverses the usual process in the elaboration of the film speech (here, the sound is the starting-point for the images), using exclusively a material previously filmed, «found». Thus, an album of sound effects constitutes the sound material and determines the structure of the film, depending on the order and classification of the sounds in themes, as they already are in the record: on the other hand, the images have been obtained from left-out materials and found footage of different origins: commercial movies of different sort, amateur, family, touristic, publicity, industrial films, etc. The result can be considered from several point of view: integrated in a certain, ironical tradition of the collage-film (making fun of stereotypes and representational conventions); as a playful deviation from certain formal/structural

presuppositions (construction of a repertory of film materials and relationships); or under the special aspect of the relationship sound/image, in which the film by Balcells/Bonet playfully toys with the restitution of conventional relationships based on literality/synchrony, and subtly introduces variations more or less obvious, playing with paradoxical or sense displacement relationships.

Eugenia Balcells is an artist who uses different supports in her work: installations, films, videotapes, publications, etc. Her most remarkable filmworks are *Album* and *Fugue* and, in collaboration with E. Bonet, *133*; nevertheless, the totality of her work presents a very careful elaboration, and we must not forget other films which, in a certain way, continue more extensive works developed in other media.

Thus, *Presenta* and *The End* (both 1977) are films directly derived from an unknown work called *Reprise* (1976-77), originally conceived as an installation for eight slide projectors; an arrangement of commercial cinema images, according to different typologies or archetypes: credit titles, female characters, male characters, hand gestures, situations around a telephone, and «the end» (photograms extracted from out of date prints and presented as such: with their sprocket holes, with the drawings of the optical sound and with marks, scars and spots inscribed on their worn out support.

*Boy meets girl* (1978) also plays with archetype-images. In this case, with the archetypes of man and woman transmitted by mass communication media, through a great number of images, extracted from periodical publications and printed publicity. The screen is permanently divided in two parts by a vertical axis, and, through a simple, single frame, animation technique, relationships are established between the different images, almost like a game of chance.

*Album* (1975; new version, 1978) recreates fragments of the past, through the intersection of images and texts found in an old album of postcards belonging to a close relative (the author's maternal grand-mother, to be exact). It is a classicist film, if you want, although elaborated with a formal rigour that fortunately distinguishes it from similar proposals, which have a more conventional and anecdotic conception.

*Fugue* (1979) is a work inspired by the musical structure of the fugue, and acts through a progressive accumulation of superimpositions, which form a weaving of time and space, always within a single scenery (an interior). The starting point of the film is a score or previous model (though represented with a certain liberty in its final editing). *Fugue* is a formal/structural exercise, which rescues reminiscent elements from the aesthetics of the home movie, and obtains moments of real virtuosity through the density of its images.

Juan Buñuel, shows in his films (really conceived as parts or fragments of a single film) a minimalist point of view, nuanced by a very personal humour and sensibility. In his own words, his films are «short pieces of *essentialist* character, articulated in time as if they were, *songs*, and with a space treatment based on the idea of a *tableau*. They play, in the tonal and affective level, with contradictory and complementary notions (humour/emptiness, innocence of contemplation/preciseness of the expressive economy). And in the formal level, they play with relationships, by addition or subtraction, between expressive elements such as: light/colour, presence/absence, form/texture, movement/immobility, etc. The formal functioning of each piece responds to a tension between two stylistic models which I call: *slidings* and *fixations*, depending on the production or not of a space change in relation to a given situation. In any case, what interests me most is the possible step from the concrete to the indefinite.»

Among the films or fragments made up to now, some are situated (in a certain way) within the tradition of the *photogenic* aspects of nature; or, in the author's own words, they are «contemplative states», *fixations* on a colour, a texture, etc., which retain his attention and are incorporated into the film as if it was a moving picture: *Green* (1978), stumps of a green, vegetal territory; *Sea* (1978), that is to say, the classical motif of sea waves; *Sand* (1979), close-ups of small dunes, organized according to different changes of light/colour. *Paradise* (1978) is, on the contrary, «anti-photogenic», the definition of a space, a depth, against the indefiniteness of an image burnt by light.

*Frontier* (Krk-Aik) (1978) is the brief impression of a tour along the Yugoslavian coast, recollected in short clusters of photograms. «it is a film of reminiscences, of images that blind themselves.

In my opinion, it deals with the joy and fugacity of travel, with memory and with oblivion, on the brink of contemplation.»

Finally, *Caramel (still life)* (1977) is a minimalist-narrative joke where the succession of two *fixations* (static sequence-shots) gives rise to a (digestive) *sliding* of the narrative's object, and gulps down the public's expectation.

*Slidings* and *fixations* attain the whole of their meaning when they succeed each other, forming an aggregate of multiple pieces or fragments of different character, according to Buñuel's original project (which we hope he will achieve) of a film composed as if it was a collection of poems, as a musical work divided in several short pieces.

Manuel Huerfano, after making a couple of aesthetically pleasant but rather unimportant films, has made two interesting works. On one hand, a film made in 1978 which does not appear in his filmography: a sort of intimate memoirs, fragments of an uncontinued diary that was finally offered to a certain person. On the other hand, *Brutal Ardour* (1978-79). Its images, with pictorial, symbolist resonances, have been re-elaborated (by refilming the initial material, with a microfilm reader screen) in a similar way as Brian Eno's music, which constitutes the sound-track (his series of variations on the famous *Canon* of Pachelbel): expanding time, scrutinizing the image in its partial details, revealing the photogrammatic structure of the film, promoting its texture and stumping the trivial, underlying anecdote. It is a film that equally provokes enthusiasm and objections; the latter are frequently based on the romantic-sentimental tone of the film, though probably it is this same aspect which fascinates others so much. The following text is an enthusiastic and perceptive comment about this film by young writer Albert Ullibarrri:

«At the beginning there were, as usual, some images. This time their origin was the pre-Raphaelist aesthetics, and they were presented in such a miraculous and successful way that they did not look like clichés. The author, fascinated from the start with his aesthetic model, became more and more fascinated with his own images, to the point of pulverizing the story (and the use of this verb is not casual, since it is also suitable for the photography's texture). Thus, the process continues its way into dismemberment,

enlargement and repetition, always in behalf of the eye. This is the way in which the golden melody is articulated: as if all the screen was covered with fine, gold dust, which is the visual unity of the film, only eventually altered by an occasional explosion of blue. Faces are altered by smoke, slowness destroys movement, so that each moment can be precise and unique. Everything vanishes and blurs, but the melancholic and sickly world remains visible. And, from time to time, a fade-out in black; vision exists taking darkness as a starting-point.

»And at the same time we have the sound-track, which, in spite of being the film's motor, follows an independent and parallel course, unsubjected to image. The combination of sound and image creates a complex and aleatory inter-relationship, which can not be apprehended in a single vision. (...)

»Dream and magic come to an end. At the end of the film, an eye looks into your eye, and through the screen, they recognize themselves as brothers in the illimitable pleasure of looking.»

Jose Luis Guerin since 1976 he has made several films in Super-8, fluctuating between the personal/narrative and the experimental fields, afterwards dedicating himself to the professional production with some short-length films with an academic-like style.

When he was sixteen years old, he made his first and most remarkable film called: *The hagnony of Agustín* (1976). A recent revision of this work induced us to think that the film would benefit from a remake (in 16 mm, as an advice), which could repair small technical defects of camera and edition. Apart from that, conceptually and structurally, the film reveals a visual and sound construction, remarkably solid and original.

Agustín, the star of the film, is a beetle, implacably harassed by a hand which submits it to varied tortures; after its death, the torturer calmly smokes a cigarette, while he listens to a most trivial song. This is, roughly, the funny narrative thread on which the film is based.

Nevertheless, the real subject is the tension between bidimensionality and tridimensionality, between surface and depth... Practically all the action of the film takes place on a very reduced surface, part of which is the own title of the film. «Planeness» is continuously emphasized: following the image of a

moving train, there is an empty railway landscape... which turns out to be a fixed photography, over which Agustín appears; the chase, torture and death of the beetle gives place to successive, informalist and matteric pictures; the images of a children's book, where the rests of the unlucky beetle lie, are insistently pointed at by a finger; the shaken image of a rubbish dumping place turns out to be a virtually abstract and volumeless composition; etc.

In this way, an specifically formal problem (with an extensive tradition in the history of experimental cinema) —the conflict of depth questioning an illusionist/representative code— joins the images of *The hagony*... into what apparently is nothing more than an spontaneous amusement, with a very peculiar sense of humour.

J. Sierra Fornells is a particularly prolific film-maker, whose evolution eventually dispersed towards the documental testimony or fiction. His extensive work has a rather irregular character, although he himself considers some of his films as mere «sketches» incompletely developed. On the other hand, Sierra—as well as Iván Zulueta— likes to revise and reorganize some of his works; this occurs, specially, with the amalgamatic films of his first period (constructed from diverse materials/exercises), among which the most interesting one is *Paisatges interns* (1978), actually structured in double projection.

Sierra Fornells is in search of a cinema of subjective atmospheres, sensations and evocations, expressed through very different creative resources. He gives, also, a lot of importance to music, its relationship with image and their mutual influence: «...music makes the voice, settles the tone, the intensity with which one or the other image is felt. Everything, in general, manages to turn into visual poetry everyday, apparently vulgar, natural things. Because poetry is the principal element of my work: the poetics of colour and form, recreated and recovered by sound, which comments, contrasts and elevates the image.»

His most interesting films are based on a single visual subject, accompanied as well by a single musical theme of a certain length. For example, *Faccions* (1978), portraits of people, in slow motion, strolling through an esplanade, with the accompaniment of a languid composition by the

German group Neu. For example, *Frankie* (1981), visual interpretation of the homonymous theme by the musical group Suicide, an exercise of punk/new wave cinema, filmed with shaken camera movements and with a rapid and violent editing.

On the contrary, *El resto es selva* (1979), recreation of suburbial atmospheres, suffers from an awkward editing and, above anything else, from the voracity of its author, who joins together innumerable fragments of interpretations from his favourite musicians, fatally articulated between each other. This defect appears, as well, in other films, and it is only partially solved in a satisfactory way in the previously mentioned: *Paisatges interns*, by the aleatory relationships which are established during the simultaneous projection of the two films, each one with its own sound-track.

Carles Comas, similarly to Sierra Fornells, is, also, a rather prolific author, whose evolution includes some incursions towards the narrative and the documentary fields (basically, theatre shows). Visually, all his work maintains an attractive degree of elaboration, based on different formal resources and, particularly, on refilming processes (the inevitable consequence of the impact exerted by Zulueta's work on this and other authors of the same generation). Nevertheless, perhaps Comas can be accused, almost too often, of making films, which are, above anything else, «nice-looking» and «pleasant»; and, in fact, normally he succeeds in doing so, although based on a rather unjustified formalism, with no other significance. Another weak point of his work lies in the poor conception of the sound-track, eternally limited to the easy recourse of favourite musical themes, which provide a sound accompaniment more or less appropriate, but generally very trivial and minimizing. Apart from these objections, the most interesting works of this author include, in our opinion, one of his first films: *Fotos de espectros*, and the most recent realizations that we have been able to see (some of them are still in a conclusion stage).

*Fotos de espectros* (1977) is a collage suggestively structured around the alternation/contrast of two visual series: a) images of sexual character, partially obliterated and, finally, coveyed into abstraction (refilming of pornographic films); b) scenes from war films and different Hollywood productions of the forties and the fifties (images taken from TV).

*Dan* (1981) is a film wrapped up with a new wave look and with some common points with the previous work; a brief, eroticist exercise, attractively elaborated through complex processes of refilming.

Finally, with *Hotel Paradís* (1981), Comas makes his second attempt with the full-length format; it is, by the way, much more interesting than the first one (*Parabellum*, 1977; adaptation of a cheap, detective story, just an excuse for a dull exercise of style in a decadent-like tone). *Hotel Paradís* is, in the first place, a trip through the city of Barcelona, in search of different persons and characters; bits of conversations or monologues (direct sound), brief portraits... and, finally, the progressive slow-motion of the images up to the «frozen» immobility of the people portrayed. A prologue and an epilogue (birth and death), together with newspapers inserted throughout the film (photographic series, TV images, dynamic abstractions, refilmed fragments of other films), determine the superposition of a second mental/subjective journey, perhaps not too well articulated with the rest of the images. Finally, parallel projections of slides during certain parts of the film, add one more formal element, whose functioning we have not been able to check yet.

Jordi Artigas, formed in the plastic arts and graphic design, centered his film practice in experimental animation. From 1976, he made several films with different methods and materials, and he also elaborated a theoretical and didactic work about animation cinema in general.

Artigas worked initially in Super-8, but has also made or re-made some of his films in 16 mm, and we notice a greater elaboration among the latter: *Volums, colors, formes-I* (1978), animation of cut-out and coloured forms, playing with breadth of vision and different filming rhythms image-by-image; *Ritmes cromatics* (1978), a film which was done manipulating, scratching and painting over undeveloped, colour negative, which was processed normally afterwards; and *Metamorfosi* (1979), where he uses the animation technique of painting over glass, in order to produce a succession of figurative metamorphosis, with concrete references to the work of artists such as Picasso, Miro and De Chirico.

Final objection: sound is, once more, the weakest element (and even minimizing) of these works, through the well-known resort of discographic

recordings, in accordance with the musical preferences of its author.

## Recapitulation

Bearing in mind this rapid report on several authors and works, we think that the controversy on the existence or non-existence of an avant-garde cinema in our country may be considered in its exact terms. We think that, although it is true that in Spain there was never an avant-garde which could be considered as a group (and we do not go into the difficulties which are usually included within the concept of «group»), this must not lead us straight away to the conclusion that there was not an avant-garde cinema. Moreover, we have seen throughout our film history some films made in an isolated way which may be considered as avant-garde works. Normally, its authors have risked their money and their energies in order to overcome quite overwhelming circumstances. And these circumstances are as follows: There is no archive, either private or public, of this national production. Subsequently, the Filmoteca Nacional does not have prints of some of the historical avant-garde films; of any of the films made by the Catalan amateur authors during the years 1930-1960; all the experimental production with no state protection (which is not exactly the least part, either in a qualitative or in a quantitative way) made during the last few years is not conserved at the Filmoteca. It would be necessary to find a solution, now that we are still in good time, because the problem, far from solving itself, is getting worse due to the tendency to shoot in 16 mm., in S-8 or even in video.

There is no exhibition infrastructure whatsoever. If one day experimental cinema is projected in a gallery, in a film-club or at the university, the initiative is sporadic and lacking in continuity. Normally, and this may be clearly confirmed as regards to the experimental cinema made during the last few years, the Spanish production is shown in different exhibitions in Paris, Genova or London, while not as easily in Spain.

There is neither a distribution structure. The only «alternative» type which exists and carries out an active work, is devoted to other fieldworks which do not include experimental cinema.

Obviously, there is no institutional public aid, nor private foundations which invest their money in the production of experimental cinema, as usually happens in other countries. Normally, the authors must defray entirely the costs of their films, without hoping to recover their money. On the few occasions that a cultural entity has subsidized a film artist, later on it has never taken the least interest in exhibiting the artist's work.

There are no art or film magazines which deal with the subject with an acceptable periodicity. It is not possible, either, an informative bibliographic approach to the matter. In a literal way, you can count on your fingers the works on experimental cinema which have been translated to Spanish. The situation of the Spanish production is far from better. If we exclude isolated chapters in books or in magazines (few), only one specific book called: *Cinema de vanguardia en España* by Francisco Aranda has been published about the experimental cinema in our country.

Which are the reasons of this lack of tradition? It is not easy to simplify. In each period there were different circumstances, the result of which is a variety of answers to the posed question. We do not think that the lack of an experimental cinema during the fifties may be considered by anybody on the same level as the similar absence which there was during the period of historical avant-garde. Anyway, there are two constants that recur in each period: The first one is the low development standard of our film industry. The second one are the limitations imposed by our socio-political context.

It is not worthwhile to insist very much on the low development standard of our cinema, but we must certainly remark the fact that, although during the last few years from an international point of view, there has been a certain disconnection between avant-garde film and industry, this has not provoked any qualitative change within the Spanish panorama.

As regards to the limitations imposed by our socio-political context during a considerable part of the present century, as well as to the lack of cultural tradition, we must confess our cultural backwardness, after having overcome the serious problems of censorship which we suffered during forty years; as well as the obvious non-consolidation during the democratic period of a cultural process, which was

born within the opposition to Franco's dictatorship and apparently was going to bring about an important cultural revival.

Nearly thirty years ago, Francisco Aranda wrote something which we think is sufficiently revealing: «Up to now nobody spoke about it» —he refers to the Spanish avant-garde cinema—, «not even in *L'Age du Cinema*, a specialized magazine on avant-garde cinema. Besides, nobody has attempted its study because of the numerous difficulties: the few Spanish magazines and film-club programmes from which one may obtain information are out-of-print and are difficult to find; many of our films have vanished without trace, after having been seen by a very small number of people. The prints are quite old and we wonder if they are condemned to disappear once they become completely useless.»

Apparently, the institutional situation has not quite changed.

It seems as if we suffer a certain creative «impasse» and at the same time there is a search for professional solutions by some of the most recent authors. Nevertheless, we must admit that during the last few years several exhibitions have taken place and have made possible the liberation from the traditional isolation suffered by our authors, as well as mutual knowledge about their works. But this is still very far from the possibility of dealing with common aspects or of creating coherent groups or structures.

The possible influence that these variants may exert within the context of Spanish avant-garde is unforeseeable, which makes it really difficult to evaluate the short-dated and long-dated evolution of this type of cinema.

<sup>8</sup> ARANDA, Francisco, *Cinema de vanguardia en España*, cit., pgs. 9-10. 101

**1. Chronology: historical avant-garde (and works which may be included in part within the above-mentioned concept)**

- 191... Ramón Gómez de la Serna: *La mano*.  
 1922 Federico García Lorca/Luis Buñuel: *Simón del desierto*, proyecto.  
 1925 Manuel Noriega: *Madrid en el año 2000*.  
 1926 Nemesio M. Sobrevila: *El sexto sentido*, largometraje FN.  
 1927 Sabino Antonio Micón: *La historia de un duro*. Nemesio M. Sobrevila: *Lo más español*, o *Al Hollywood madrileño*, largometraje.  
 1927/28 Ramón Gómez de la Serna: *El mundo por diez céntimos y Caprichos*, guiones.  
 1928 Ernesto Giménez Caballero funda, con Luis Buñuel, el Cineclub Español (Madrid). Luis Buñuel/Salvador Dalí: *Un chien andalou* (en Francia).  
 1930 Ernesto Giménez Caballero: *Ensencia de verbena y Noticiero del cineclub* FN - ND (ambos). Luis Buñuel/(Salvador Dalí): *L'Age d'or* (en Francia), largometraje. Ramón Gómez de la Serna: *Chiffres*, guiones publicados en *La Revue du Cinéma* (París). Federico García Lorca: *Un viaje a la luna*, guión (en New York).  
 1931 Ramón Gómez de la Serna: *El orador*, ND. Tony Román: *Ensueño*.  
 1932 Luis Buñuel: *Las Hurdes*. Edgar Neville: *Yo quiero que me lleven a Hollywood*. Doménec Giménez: *Fums de gloria* (film amateur). Salvador Dalí *Babaou* (o *Babaouo*), guión (en francés).  
 1933 Edgar Neville: *Falso noticiero*. Doménec Giménez: *Ritmes d'un día y Hivern* (Films amateurs).  
 1934 Doménec Giménez: *Reflexes* (film amateur).  
 1935 Rafael Gil/Gonzalo Menéndez Pidal: *Cinco minutos de española*. Carlos Velo/Fernando Mantilla: *Infinitos*. Doménec Giménez: *El hombre importante*; Delmiro de Caralt: *Memmórtigo?*; Francesc Gibert: *Sísif* (films amateurs). Rafael Gil/Gonzalo Menéndez Pidal: *Cinco mil metros de calle*, proyecto.  
 1936 Carlos Velo: *Saudade*. Luis Buñuel: *Terre sans pain*, versión sonora de *Las Hurdes* (en Francia). Eusebi Ferré: *La vida e's un joc de mans* ((film amateur).  
 1936/38 Enrique Jardiel Poncela: *Celuloides cómicos*, serie de 5 films: *Definiciones*, *Ocho gotas de Agua*, *Letreros típicos*, *Un anuncio y cinco cartas*, *Presentación del fakir rodríguez*.  
 1940 Antonio de Lara «Tono»/Miguel Mihura: *Un bigote para dos*, largometraje. Enrique Jardiel Poncela: *Mauricio o una víctima del vicio*.  
 1945 Luis Buñuel/Man Ray: *The sewers of Los Angeles*, guión (en Hollywood).  
 1948 Joan Brossa: *Foc al cantar y Gart*, guiones. Juan Larrea/Luis Buñuel: *Ilegible, hijo de flauta*, guión (en México).  
 1949 Sabino Antonio Micón: *Historia de una botella*. Salvador Dalí: *La carretilla de carne*, proyecto.  
 1950 Luis Saslavsky: *La corona negra*, largometraje (argumento de Jean Cocteau, diálogos de Miguel Mihura) FN.  
 1952/55 José Val del Omar: *Aguaespejo granadino*, o *La gran siguiriya*.  
 1954/61 Salvador Dalí/Robert Descharnes: *Histoire prodigieuse de la dentellière et du rhinocéros*, inédito.  
 1957 Eugene Deslaw: *Visión fantástica*, largometraje ND.  
 1958/59 José Val del Omar: *Fuego en Castilla (Tactivisión del páramo del espanto)*.

He was born in San Sebastián the 13th of June 1935. He studied music but did not complete this career. In his natal city he created a film-club and organized a cinematographic course and an amateur cinema contest. In 1956 he moved to Madrid and signed on for the course in the Institute For Cinematographic Investigation and Studies, which later on became the Official Cinematographic School. He collaborated in several magazines such as: «El cine», also directed by himself, «Radiocinema», «Primer Piano» and «Film Ideal». After failing his second year of Direction, he abandoned his cinematographic studies. He began his activity as documentary film-maker, which soon turned towards declaredly commercial objectives, though simultaneously he made several personal/experimental short-length films, presented in a single block under the motto: «Anticinema». In 1972 he published the book *El anti-cine. Apuntes para una teoría*.

**Personal filmography**

- 1951 *Declive*  
*El lechero*  
 1960 *Tiempo dos*  
 1961 *Pasajes tres*  
*Tiempo de playa*  
*Espacio dos*  
*A ras del río*  
 1962 *Tiempo abierto*  
*Toros tres*  
 1963 *Playa insólita*  
*Tiempo de pasión*  
 1964 *Artesanía en el tiempo*  
*Canto a la esperanza*  
*Vizcaya cuatro*

*Note:* The initials FN and ND refer to those films of which there is a copy at the Filmoteca Nacional de España or in the film archives of NO-DO/RTVE, respectively.



1967 *Escombreras*  
*Espacio de playa*  
*Madrid, la puerta más cordial*  
*Una industria para el campo*

1968 *Blanco vertical*

1967-71 *Fluctuaciones entrópicas* («Anticinema»)  
*Espectro siete* («Anticinema»)  
*Uts cero (Realización I)* («Anticinema»)  
*Innerzeitigkeit (Temporalidad interna)* («Anticinema»)  
*Impulsos ópticos en progresión geométrica (Realización II)* («Anticinema»)  
*Che, Che, Che* («Anticinema»)  
*Pluralidades 6* («Anticinema»)

1972 *III Plan de Desarrollo Económico y Social*

1974 *Vau seis*

1975 *Tautólogos Plus X*

1976 *Exósmosis*  
*Flamenco*  
*Underwelles*  
*Vibraciones oscilatorias*

He was born in Calzada de Calatrava (Ciudad Real), in September 1949. He was keen on performing arts from an early age, and worked as an actor in different theatre groups, among which stand out «Los Goliardos». Almodóvar has been a key figure of the Madrilenian «underground» during the last few years. He has published some short stories, and collaborated in numerous marginal magazines. His latest works in this field are: *Toda tuya* (pornographic photonoel), *Fuego en las entrañas* (short novel illustrated by Mariscal, published by «El Víbora») and *Confesiones de una sex-symbol* (in «Vibraciones»).

#### Filmography

1974 *Dos putas, o Historia de amor que termina en boda* (S-8, 10')  
*Sexo va, sexo viene* (S-8, 17')  
*Film político* (S-8, 4')

1975 *El sueño* (S-8, 12')  
*La caída de Sodoma* (S-8, 10')

*Blancor* S-8, 5')

1976 *Trailer de Who's Afraid of Virginia Woolf?* (S-8, 5')  
*Sea caritativo* (S-8, 5')

1977 *Las tres ventajas del Ponte* (S-8, 5')

1978 *Folle... Folle... fólleme...* Tim FF in S-8)  
*Salomé* (16 mm., 11')

1978-80 *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (FF in 35 mm.)

1982 *Laberinto de pasiones* (FF in 35 mm.)  
*Entre tinieblas* (FF in 35 mm., en preparation)

He was born in Madrid in 1942. He studied Law and, later on, Cinema at the Official Film School, specializing in Director. He worked as film, theatre and literary critic in «Nuestro Cine», «Primer Acto» and «Cuadernos para el diálogo». In 1976 he began to collaborate for «El Viejo Topo», and at the present time, at the beginning of 1982, he writes about opera on the newspaper «El País». From 1968 to 1977, he was in charge of a collection of theatre books published by «Cuadernos Para El diálogo», which included 59 titles, many of them translated and prefaced by him. He is also the author of some unpublished theatre plays. One of his novels: *Mutis* was published in 1981, and another two will come out soon. He has written as well three books on cinema: *El cine en la crítica del método* (1969), *Cine y crítica de cine* (1971) and *Comedia cinematográfica española* (1975).

#### Filmography

1968 *Los preparativos* (35 mm., 40')

1972 *Zumo* (16 mm., blown-up to 35 mm., 18')

1974 *Paisaje con árbol* (16 mm., blown-up to 35 mm., 30')

1978 *Una historia* (16 mm., blown-up to 35 mm., 23')

1979 *Presto agitato* (16 mm., blown-up to 35 mm., 10')

1980 *Dos* (16 mm., blown-up to 35 mm., 75')  
*El tigre* (16 mm., blown-up to 35 mm., 5')

He was born in Madrid the 28th of August 1942. He studied at the Ramiro de Maeztu Institute, and afterwards he took up painting, and exhibited in Madrid and Mallorca. At an early age, he began to make cinema in 8 mm., and in 1964 he turned to 16 mm. Until 1980, he lived in Paris, where he has made his five full-length films as independent productions.

#### Filmography

1964-65 *El crimen de la pirindola* (SF in 16 mm.)  
1965-66 *La imitación del ángel* (SF in 16 mm.)  
1969-70 *Le jouet criminel* (FF in 16 mm.)  
1971-72 *Le Chateau de Pointilly* (FF in 16 mm.)  
1973-74 *Les Intrigues de Sylvia Cousky* (FF in 16 mm.)  
1975-76 *Tam-Tam* (FF in 16 mm.)  
1977-78 *Flammes* (FF in 16 mm.)

He was born in Zaragoza. In his natal city he made independent films in small formats, and worked as a film critic for the radio. He also worked in advertising films, and wrote theatre articles and plays. In the mid-sixties he moved to Madrid in order to enter the Official Film School, where he specialized in Direction, obtaining his degree in 1965 with *Doña Rosita, la soltera*, based on Lorca's play. He collaborated in the scripts: *Una gota de sangre para seguir amando*, by Eloy de la Iglesia, and *Alice* by Santiago San Miguel; he worked as Assistant Director in *escuelas de flamenco*, by Nadia Werba, and as script in *Bodas de sangre*, by Carlos Saura. His first commercial full-length film was *El tesoro del Capitán Tornado*. Artero was one of the principal promoters of the Jornadas Cinematográficas de Sitges, where the strategy of the so called, at that time, «New Spanish Cinema» was submitted to a critical revision. The most important participants of the Jornadas de Sitges —Artero, Pedro Costa Musté, Manuel Revuelta, and Julián Marcos—, published a manifesto, written in a humorous tone and from a marxist-situationist point of view. Their proposals were close to those of the group *Fluxus* and to certain structural tendencies.

## Filmography

- 1959 *La herradura* (SF)  
1960 *Lunes* (SF)  
1963 *Adolescentes* (SF, practice at the Cinema School)  
1964 *Viaje de bodas* (SF, practice at the Cinema School)  
*Manzaneda* (SF)  
*Forzada* (SF)  
1965 *Doña Rosita, la soltera* (MF, practice at the Cinema School)  
1967 *El tesoro del Capitán Tornado* (FF)  
1969 *Monegros* (SF)  
1970 *Del 3 al 11* (SF)  
1971 *Blanco sobre blanco* (SF)  
*Sobre la miseria de la pedagogía bajo cualquiera de sus disfraces* (SF)  
1975 *Yo creo que...* (FF)  
*Olavide* (SF)  
*Significante, significado* (SF)  
1979 *Pleito a lo sol* (SF)  
1981 *Trágala, perro* (FF)

He was born in Ciudad Real the 7th of July 1948. He studied graphic design (Eina School), film technique (Emav School) and painting (Arts and Crafts School in Barcelona). He completed his studies of graphic design with a grant at the Industrie Artistiche Center in Lugano (Switzerland), in 1975. Since 1971 he has taken part in numerous collective exhibitions and painting competitions. He was one of the members of the no-longer existing *Collectiu de Didáctica de l'Imatge*, which pretended the introduction of cinema in schools. He worked as a teacher in the Summer and Normal Schools of Sant Cugat del Valles. He was a member of *Grafistes del Foment de les Arts Decoratives de Barcelona*. He has made credit-titles, cartography and animation fragments of different films. He obtained an honour mention at the XII «Ramón Daga» Award in Granollers, for his essay: *Experiences sobres cinema d'animació*. He has published articles in several magazines, such as: «Cuadernos de pedagogía», «Pellicula» and «Guix». In collaboration with Anna Miquel, he presented the communication: *Estat actual del cinema d'animació i de dibuixos animats*, at the

Conversaciones de Cine de Cataluña on February 1981.

## Filmography

- 1976 *La patata y el patato* (S-8 y 16 mm.)  
*Volums, colors, formes en moviment 1* (S-8, 2' 45")  
1977 *Volums, colors, formes 2* (S-8, 1' 45")  
*Verticals* (S-8, 5')  
*Recordant a Mondrian* (S-8)  
1978 *Volums, colors, formes 1* (16 mm., 4' 50")  
*Ritmes cromàtics* (16 mm., 5')  
*Ombrel.les oscil.lants* (S-8, 10')  
*La mar salada* (S-8, 21')  
1978-79 *Mirópolis (Homenatge a Joan Miró)* (S-8, 10')  
1979 *Metamorfosi* (S-8, 4'; 16 mm., 6' 40")  
1981 *Picasso, l'alegría de viure* (16 mm., 20')

She was born in Barcelona in 1943. Her artistic activity includes: installations, publications, films, video-tapes, etc. She has had five individual exhibitions of her work, and has taken part in other collective shows. Presently, she lives in New York.

## Filmography

- 1975 *Album* (25')  
1977 *Presenta {7}*  
*The End* (7')  
*En la ciudad...* (S-8, 3', fragment of this collective film)  
1978 *Album* (12', new version of the film made in 1975)  
*Boy meets girl* (10')  
1978-79 *133* (16 mm., 45', made in collaboration with Eugeni Bonet)  
1979 *Fuga* (25')

He was born in Barcelona in 1954. Since 1973 he has made several projects of films, video-tapes and audio-visual installations. He collaborated in different periodical publications, among which is the magazine

called «Visual», of which he was one of its editors. He also wrote texts for numerous catalogues and collective works. Recently, he has published, in collaboration with other authors, the book *En torno al video* (ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980).

## Filmography

- 1973 *Ready-Made\111 metres* (25')  
1974 *V-2* (12')  
1975 *Proyección* (indefinite running)  
*Texto 1* (3')  
1976 *Photomatons* (7')  
*Photomatons* (a 3' versión of the previous one, included in the collective film *En la ciudad...*)  
1977 *Run Thru/FMTTS* (project of film-installation, non-exhibited)  
1978 *Toma-Vistas* (4')  
1978-79 *133* (16 mm., 45', made in collaboration with Eugenia Balcells)

He was born in Barcelona in 1939. In 1961 he created the *Taller de Arquitectura*, an interdisciplinary team which includes architects, designers, scientists, writers, etc. His name is also related to that group of filmmakers which became the so called *School of Barcelona* during the mid-sixties. Recently, the French Television proposed him the production of three films.

## Filmography

- 1966 *Circles* (SF in 35 mm.)  
1970 *Esquizo* (35 mm., 80')

He was born in Barcelona in 1955. He studied journalism. Since 1975, he has collaborated in numerous periodical publications, specially referred to cinematographic and musical subjects, among which we can mention: «Visual» (he was one of the members of

its founder nucleus), «Dezine», «Dirigido por...», «Vibraciones», etc. He is actually preparing a compilation of his textual poetry.

### Filmography

- 1976 *Colors* (S-8, 4') (fragment of the collective film *En la ciudad...*)  
 1977 *Sombre reptiles* (S-8, 3')  
*Caramelo (naturaleza muerta)* (S-8)  
 1978 *Mar* (S-8, 4')  
*Frontera (Krk Aik)* (S-8)  
*Green* (S-8)  
*Paraíso* (S-8)  
 1979 *Arena* (S-8)  
*Móvil* (S-8, indefinite running-time)  
*Días* (I) (S-8, 3' 30")

He was born in Barcelona the 19th of January 1919. He is one of the most outstanding figures of avant-garde in Catalonia. He began his literary works while he was enlisted in the Republican army during the civil war. He was a member of the group «Dau al set» and collaborated with painters such as Miró and Tapies, with sculptor Villèlia and musicians like Mestres Quadreny and Carles Santos. He is author of an important literary work, specially centered on theatre and poetry; among his titles we can mention: *El cop desert* (1944), *Farsa com si els espectadors observessin l'esecenari a vista d'ocell*, *Nocturns encentres* (1951), *El bell lloc*, *Or i sal* (1961), *Gran guinyol*, *Aquí al bosc* (1962), *Concert per a representar* (1964), *Collar de cranis* and *El relloger* (1967), and a long etcetera in the theatre field. Some of his poetry books are: *Em va fer Joan Brossa* (1952), *Pomes civils* (1961), *El pa a la barca* (1963), etc. Very soon he took an interest in cinema. In 1948 he wrote two film scripts: *Foc al càntir* and *Gart*, which were never made. His collaboration with Pere Portabella started in the sixties, and ended after the making of *Umbracle*, because of differences between each other in their method of work.

### Filmography

- 1967 *No compteu amb els dits* (SF in 35 mm. by Portabella) (He collaborated in the script)

- 1968 *Nocturno 29* (FF in 35 mm. by Portabella) (He collaborated in the script)  
 1970 *Vampir-Cuadecuc* (FF in 16 mm. by Portabella and Brossa)  
 1972 *Umbracle* (FF in 16 mm. by Portabella) (He collaborated in the script)

He was born in El Ferrol in 1943. In 1968, he began to make his first experimental films in Super-8, a format which he considers ideal for his investigation work. Scholarship holder in Cinematographic Direction and Technique at the Spanish Academy of Fine Arts in 1974 and at the Juan March Foundation in 1975, he made the experimental full-length film *Rompecabezas*, lasting three hours in its original version, in which he spent two years. Apart from his experimental works, he has made several short-length industrial films, and he has taken his degree at the Faculty of Information Sciences.

### Personal filmography

- 1969 *Viaje* (16 mm., 25')  
 1970 *Diálogos* (S-8, 30')  
*Ceremonia* (S-8, 12')  
 1971 *Pneumato* (S-8, 12')  
 1973 *Crónica de un desnudo* (S-8, 50')  
 1975 «.....» (S-8, 10')  
 1975-76 *Rompecabezas* (S-8, 180')

He was born in Barcelona in 1957. Since 1976, he has made different experimental and fiction films, as well as documentaries. In 1980 he gave a cinematographic course at the Centre Internacional de Fotografia in Barcelona.

### Filmography

- 1976 *Tarzan's day* (SF in S-8)

- Bolero* (SF in S-8)  
 1977 *Fotos de espectros* (SF in S-8)  
*The crisis* (SF in S-8)  
*Show de otoño* (SF in S-8)  
*La fira boja* (SF in S-8)  
*Parabellum* (FF in S-8)  
 1979 *La inevitable caiguda d'un ull* (SF in S-8)  
*Exposure* (SF in S-8)  
*Garfi d'Or a la petita Barcelona* (SF in S-8)  
 1980 *Poliorama* (S-8, fragment included in a collective film with the same title)  
 1981 *Dan* (SF in S-8)  
*Hotel Paradis* (FF in S-8 plus slides plus video)  
 1982 *Caequi ridiculi sensum non habent* (FF in S-8)

He was born in Spain, but lives in London since the end of the sixties. He studied with Lindsay Kemp, with whom he collaborated later on in theatre shows such as *Legends*, *That's the show*, *The Maids* and *Flowers*. In 1973 he made his first film: *The Lindsay Kemp Circus*. His latest film, *Hamlet*, was made in one-inch colour video, and later on transferred to 16 mm. negative, shooting directly from the video monitor. It was made at the Royal Collage of Art's School of Film and TV, where Coronado has been studying. At the present time, Celestino Coronado keeps on working with Lindsay Kemp's group, with which he frequently is on tour, specially through Italy.

### Filmography

- 1973 *The Lindsay Kemp Circus* (16 mm., 34')  
 1974 *Miroirs* (16 mm., 17')  
 1975 *Le Bel Indifférent* (SF in 16 mm.)  
 1976 *Hamlet* (16 mm., 65')

Both are authors of a series of films, which were exhibited sporadically in galleries or alternative spaces at Barcelona, Paris or London, during the period 1968-69.

## Filmography

- 1968 *Que se abran cien flores* (SF in 8 mm.)  
*Premonición* (SF in 8 mm.)  
*Daedalus Flight* (SF in 8 mm.)  
*En Formentera* (SF in 8 mm.)  
*Daedalus Flight II* (SF in 8 mm.)  
1969 *Los pájaros de la Señora Tewari* (SF in S-8)

He was born in Barcelona in 1960. Presently, he prepares his first full-length film in 35 mm.

## Filmography

- 1976 *La hagonía de Agustín* (SF in S-8)  
1977 *Furvus* (SF in S-8)  
*Elogio a las musas* (MF in S-8)  
1978 *El orificio de la luz* (SF in S-8)  
*La dramática pubertad de Alicia* (FF in S-8)  
1979 *Memorias de un paisaje* (SF in 16 mm., blown-up to 35 mm.)  
1980 *Naturaleza muerta* (SF in 35 mm.)  
1981 *Apuntes de un rodaje* (SF in 16 mm.)

He was born in Barcelona in 1957. In 1977 he obtained the third prize at the Avant-Garde International Film Festival in Caracas, with his film *Sin título*. He has made video-tape documentaries on the activities of Lindsay Kemp and his group in Barcelona (1977 and 1980). He was one of the members of the founder group of the magazine *Visual*, and he has collaborated sporadically in other periodical publications.

## Filmography

- 1975 *Sin título* (S-8, 15')  
1976 *Azul* (S-8, 20')  
1977 *En la ciudad* (S-8, 2' 30"; fragment of this collective film)  
1978-79 *Brutal ardour* (S-8, 30')

## Filmography

- 1971 *Insular* (35 mm., 26') Directed by Ramón Massats  
1972 *137 (Historia natural)* (16 mm., 45') In collaboration with José Luis Alexanco  
*Soledad interrumpida* (16 mm., 22') Directed by John Dauriac

He was born in Terrassa (Barcelona), in 1940. After devoting himself to painting during some years, he attended, between 1968 and 1970, the cinema courses at the Aixelá School (Barcelona). His films have been exhibited in several festivals and cinematheques, obtaining the Mascherino d'Argento at the International Festival in Salerno (1969, for *Dafnis and Cloe*) and the Prix l'Age d'Or, awarded by the Cinematheque Royale de Belgique (1978, for *Shirley Temple Story*).

## Filmography

- 1968-69 *Alice has discovered the Napalm bomb* (8 mm., 25')  
1969 *Dafnis y Cloe* (16 mm., 23')  
1969-70 *Pirn, Pam, Pum, Revolución* (16 mm., 22')  
1970 *Ice cream* (16 mm., 10')  
1971 *Swedenborg* (16 mm., 42')  
1971-72 *¿Qué hay para cenar, querida?* (16 mm., 25')  
1972 *Els porcs* (16 mm., 15')  
1973 *Lock-out* (16 mm., 130')  
1975-76 *Shirley Temple Story* (16 mm., 246')

He was born in Figueras (Gerona) the 11th of February 1929. He began his activity as film-producer, creating in 1959, with Francisco Molero, the production company «Films 69», which produced, among others, films like *Los golfos* (1959), by Carlos Saura, *El Cohecito* (1960), by Marco Ferreri, and *Viridiana* (1961), by Luis Buñuel. He wrote the script of *Il momento della verità*, by Francesco Rossi, and he was associate producer of *Lejos de los árboles*, by Jacinto Esteva Grewe. In 1967, «Films 59», after going bankrupt because of the impossibility

He was born in Teruel in 1948. He gave up his university studies in order to devote himself to literature. His literary works remain in the dark, as well as his films. It does not seem possible to establish, not only a chronology of his works, but even a reliable catalogue of them. Projects mix with dreamed or imagined books and films and with those really fulfilled. As regards to literature, we can mention some of his unpublished writings: *El periodo de Geburah se extiende en la cinta de Moebius* (two novels which look at each other, 1966), *Ritos de control, ritos de duelo, ritos históricos* (theatre works, 1967), *Partner de Dios* and *Lectura del Conde de Villamediana*. Among his film projects about which there is no information, we can mention: *Película dedicada al héroe Clark* and *Tunc*. From the mid-sixties on, he lived in a psychiatric hospital at Bétera (Valencia). He died in 1980 because of an excess of pills.

## Attempted filmography

- 1967 *Vaquilla del ángel*  
*Boda de mi hermana, prohibido el paso*  
1968 *Conversaciones con Luis Buñuel*  
*De la Cábalá, nueve en dieciséis para cuatro en ocho* (FF in 16 mm.)  
*El lobby contra el cordero* (FF in 16 mm.)  
1968-69 *Orfeo herido en el campo de batalla* (FF in 16 mm.)  
1969-70 *Beance* (FF in 16 mm.)

Basque composer, one of the greatest representatives of avant-garde music in our country. Since 1965 he was in charge of the Alea Association, organizer of numerous contemporary music concerts, which later on became the Alea Electronic Music Laboratory. He collaborated with visual artist José Luis Alexanco, and together they organized the Art Meetings at Pamplona in 1972. He has composed the sound-track for several films, he has made several records with his compositions, and he is an international concertist.

of distribution of *Viridiana*, due to censorship problems, renewed its production activities. The initial project of this new phase, which was never made as such, was a film in sketches, to be made by Jacinto Esteva Grewe, Ricardo Bofill, Joaquim Jordá and Portabella himself. Portabella's sketch, later on distributed as a short-length film under the title *No compteu amb els dits* (Don't count with your fingers), the script of which was written in collaboration with Joan Brossa. In 1969 he produced the full-length film *Beance*, by José Antonio Maenza. During this same period he began to work in 16 mm. He directed as well a theatre show, the musical work *Concert irregular*, by poet Joan Brossa. Portabella's figure is very important within the political sphere in Catalonia, and he was one of the founders of the Catalan Assembly. He is senator by Entesa dels Catalans, a candidature which was supported by the Spanish Socialist Worker Party, the Unified Socialist Party of Catalonia and the Catalan Assembly.

#### Filmography

- 1967 *No compteu amb els dits* (SF in 35 mm.)  
 1968 *Nocturno 29* (FF in 35 mm.)  
 1969 *Aidez l'Espagne (Miró 37)* (SF in 16 mm.)  
*Premios nacionales* (SF in 16 mm.)  
*Antonio Gades* (SF in 16 mm.)  
*Miró l'altre* (SF in 16 mm.)  
 1970 *Vampir-Cuadecuc* (FF in 16 mm.)  
*Poetas Catalans* (SF in 16 mm.)  
*Play Back* (SF in 16 mm.)  
 1972 *Cantants 72* (SF in 16 mm.)  
*Umbracle* (FF in 16 mm.)  
 1973 *Miró tapis* ((SF in 16 mm.)  
*Miró forja* (SF in 16 mm.)  
*Acció Santos* (SF in 16 mm.)  
*Advocats laboralistes* (SF in 16 mm.)  
 1974 *El sopar* (SF in 16 mm.)  
 1977 *Informe general* (FF in 35 mm.)

He was born in Valencia in 1947. He studied Advertising Technique. From the autumn of 1971 to the spring of 1973, he worked in a small production company of industrial cinema in 16 mm. Since 1976 he worked for a production company of advertising films

and documentaries in 35 mm. and 16 mm. in Valencia. He has taken part, doing different jobs, such as cameraman or sound technician, in many Valencian independent productions, among which we can mention: *Obsexus* (Josep Lluís Seguí, 1971), *Espanoleando* (Josep Lluís Seguí, 1971), *Sobre la virginidad* (Josep Lluís Seguí, 1970), *El muro* (Josep Lluís Seguí and María Montes, 1973), *Sega cega* (José García Casimiro, 1971), *D'una matinada* (María Montes, 1972), *Brahm Blood Stoker* (Rafael Gassent), and *Montaje paralelo* (Rafael Gassent).

#### Filmography

- 1971 *Piensa que mañana puede ser el primer día de tu vida* (8 mm., 20')  
 1973 *Travelling* (16 mm., 12')  
 1974 *Personajes para una historia* (16 mm., 30')  
 1975 *Villamalea* (16 mm., 20')  
 1977 *Imágenes de Valencia* (S-8, 30')  
 1976-78 *Una jornada más...* (S-8, 20')  
 1980-81 *Una jornada mes* (16 mm., 12')

He was born in Ager (Lérida) in 1937. He studied Economics, Law, Sociology, Theatre and Cinema; the latter at the Ethnographic Film Committee, in Paris. As a plastic artist, since 1967 he has organized several personal exhibitions and participated in many other collective shows. He has worked as cameraman in some independent productions, and as script-writer and art director in several films by director Francesc Betriu. He has made documentary video-tapes about contemporary visual artists, and, in collaboration with Antoni Muntadas, the video-installation *Rambles, 24 hours* (1981-82). He lives and works in Paris and in Barcelona.

#### (Partial) Filmography

- 1971 *Calidiscopi* (16 mm., 10') In collaboration with Jaume Xifra  
 1970-72 *Paris La Cumparsita* (16 mm., 25') In collaboration with Antoni Miralda  
 1974 *Ceremonials* (16 mm., 26')  
*Bio Dop* (16 mm., 6') In collaboration with Joan Rabascall

- 1975 *Ee coeur est un plaisir* (16 mm., 7') In collaboration with Jean Pierre Béranger  
 1977 *Atrás Etiopie* (16 mm., 10')  
*En la ciudad* (S-8, 5'; fragment of this collective film) In collaboration with Lluís Maristany.  
 1979 *Miserere* (16 mm., 12') In collaboration with Antoni Miralda

He was born in Vinaros (Castellón) in 1940. He studied piano at the Conservatoire of the Lyceum of Barcelona. Composer as well as player, he performed numerous concerts throughout Europe and America, and between 1976 and 1979 he directed the Grup Instrumental CATALA. He collaborated with Joan Brossa, Albert Vidal and Cesc Gelabert in different scenic shows; he also worked with plastic artist Brian Nissen and with Pere Portabella, composing the sound-tracks for several films by the latter. He made as well the sound-tracks for different art documentaries produced by the Maeght Foundation, and for other independent or commercial productions. His work is close to the concepts of «action music», «minimalism» and «repetitive music», always within a constant heterodoxy. He presently lives in New York.

#### Filmography

- 1965 *L'apat* (35 mm., 31')  
*L'espectador / La llum/El reltotge/Conversa* (16 mm., 8')  
 1967 *La cadira* (16 mm., 18')  
 1968 *Preludi de Chopin* (16 mm., 25')  
 1969 *Preludi de Chopin* (16 mm., 18')  
 1970 *Play Back* (16 mm., 10') Directed by Pere Portabella  
 1972 *Acció Santos* (16 mm., 18') Made in collaboration with Pere Portabella  
 1977 *Divertimento num. 1 en Re menor* (16 mm., 8') Directed by Eduardo Carrasco  
*682-3133 Buffalo, Minnesota* (16 mm., 8')  
*El pianista* (16 mm., 2' 30")  
 1978 *Peca per a quatre pianos* (16 mm., 8')  
 1979 *La Do Re Mi* (35 mm., 9')

He was born in Vilasar de Mar (Barcelona) in 1954. He studied Cinema and Video. He has made a great number of experimental and documentary films, including some fiction works.

#### (Partial) Filmography

- 1976 *Sierra Fornells 1 and 2* (S-8, 14')
- 1977 *Bar España* (S-8, 15')
- 1978 *Faccions* (S-8, 7')
- Paisatges interns* (S-8, 12')
- Prop del reflex* (S-8, 15')
- Sales d'espera* (S-8, 12')
- Alfil* (16 mm., 15')
- 1979 *Charo S.* (16 mm., 28')
- A propósito* (16 mm., 14')
- El resto es selva* (16 mm., 15')
- 1980 *Alquimia* (S-8, 15')
- 1981 *Frankie* (S-8, 10')

He was born in Mav 1932 in San Sebastián. His first contact with painting took place when he was five years old and he saw a copy of *La rendición de Breda*, by Velazquez, at the home of a friend of his parents. Also, since he was a child, he was in touch with nature. When he was seventeen, he painted his first pictures, which showed a tendency towards impressionism. From 1954 to 1961 he lived in Paris, where he met painter Manuel Duque. In 1958 he exhibited representational paintings and geometric abstractions in San Sebastián. During 1961 and 1962 he lived in Ibiza and did his first paintings about time. He came into contact with several Basque artists: sculptors Oteiza and Chillida, and painters Amable, Zumeta and Balerdi. He took an interest in art pedagogy, and in 1963 he inaugurated the first Free Expression Children's Studio. In 1964 he was the author of the first happening in San Sebastián. Between 1963 and 1967 he organized, in a itinerant way through the Basque country, Freinet's pedagogic exhibition, taking arts as the starting-point, under the title: *Future man in children's actual expression*. In 1966 he became founder member of the GAUR Group at the

Basque School, with Mendiburu, Basterretxea, Zumeta, Amable, Balerdi, Oteiza and Chillida. He gave several lectures on active pedagogic methods, taking arts as a starting point. In 1968 he definitely closed the Free Expression Children's Studio, and, during that same year, he began to make the full-length film: *...ere erera baleibu icik subua aruaren...* He has had numerous individual and collective exhibitions of his paintings.

#### Filmography

- 1966 First films, non-exhibited and without title, collectively made with his pupils, the children who attended the Free Expression Children's Studio.
- 1968-70 *...ere erera baleibu icik subua aruaren...* (35 mm., silent, painted directly on the celluloid, 70')
- 1972 A documentary film, never edited by him, about the Art Meetings in Pamplona in 1972, organized by Alea
- 1976 He makes, in collaboration with his own children, several short-length films, painting directly on the celluloid. These films have never been shown in public.
- 1981 His son, Gorka Sistiaga Beklemicheff, makes a video-tape about his work, called *Cambio-Espacio-Tiempo*.

He was born in Murcia in 1937. He presently lives in Madrid. He is a visual artist, who carries forward several proposals close to conceptualism during the seventies, through numerous *mail-art* pieces, actions, sound recordings, etc. Frequently, his works propose a reconsideration about the concepts of art and communication, demanding certain levels of participation or of direct contact between artist and public. His only film was premiered at the Art Meetings in Pamplona (1972), but was hardly shown afterwards.

#### Filmography

- 1972 *La celosía* (16 mm., 120')

He was born in Granada in 1904. He began his film activity during the twenties. In 1928 he made public his first technical discoveries: a concave screen, temporary optics and moving lighting. In 1930 he made the first Spanish school microfilm. From 1932 to 1936 he took part in the Pedagogic Missions, where he made more than fifty documentaries, which are actually lost. After the war he continued his research work in the field of audio-visual technique. In 1944 he registered the first stereo-diaphony patent; in 1945, photoelectric sound; in 1957, the format V.D.O. Bi-standard 35, with which it is possible to economize almost a 50% of the format usually used. Since 1970 he works on video and Laser. In Spain he has been a pioneer in the use of the above-mentioned techniques.

#### Filmography

- 1952-55 *Aguaespejo granadino (La gran seguriya)* SF in 35 mm.
- 1958-59 *Fuego en Castilla (Tactilvisión del páramo del espanto)* SF in 35 mm.
- 1962 *De barro (A carinho Galaico)* SF in 35 mm.
- and 1981 These three short-length films form the *Tríptico elemental de España* (Spanish elementary triptych), lasting 65 minutes as a whole.
- 1982 *Ojalá* (35 mm., 15')

He was born in Guecho (Vizcaya) in 1934. He began his artistic activity in the mid-fifties, and lived in Paris from 1958 to 1963. Painter and sculptor, he has experimented with all sorts of supports, including: photographic materials, films, video-tapes, sound, etc. His works are exhibited in several museums, and he has obtained different prizes and awards. He lives in Bilbao and in Madrid.

#### (Partial) Filmography

- 1976 *Les quatre saisons* (16 mm.)
- 1960-61 *Le rebut* (16 mm., 90')

- 1964 *Canción agria* (16 mm., 12')  
 1977 *El cantar de los cantares* (16 mm., 30')  
 1962-80 *Atentado a un film convencional* (16 mm., 30')  
 1981 *La derrota de Samotracia* (16 mm., 15')

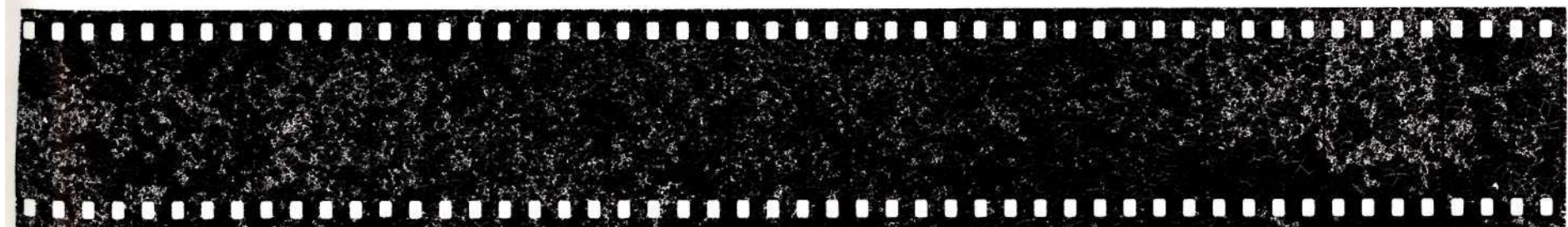
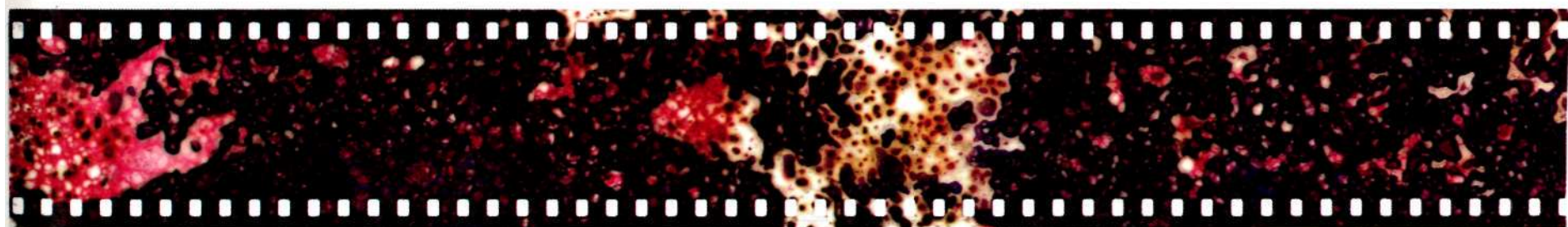
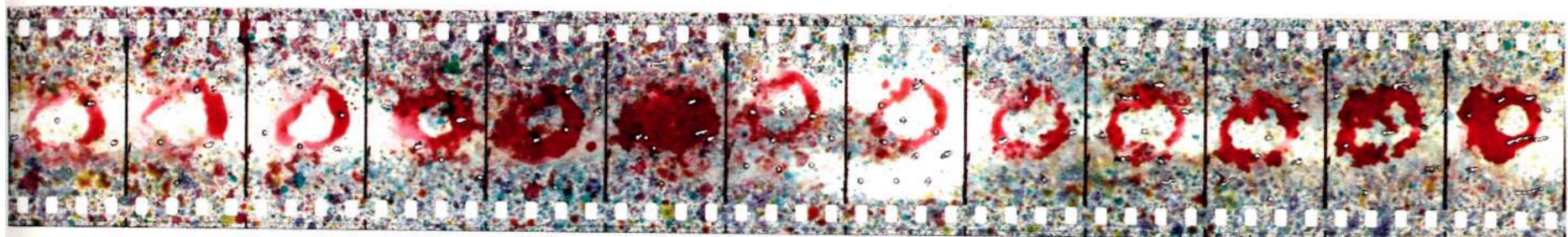
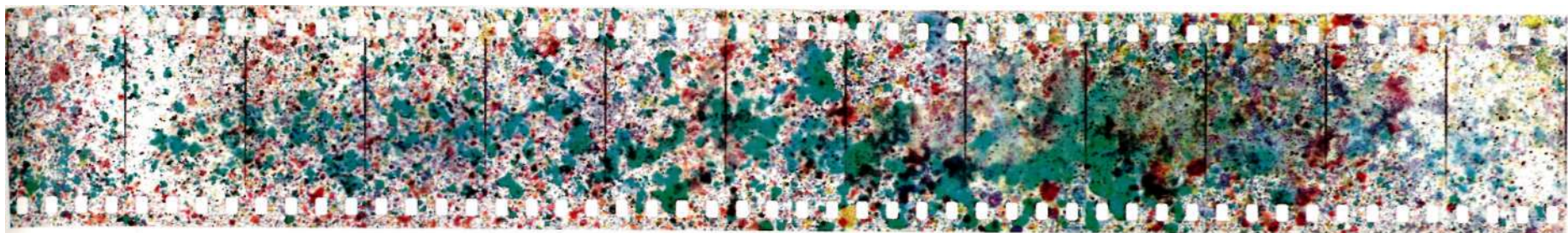
He was born in San Sebastián in 1943. He studied Decoration at the Spanish Centre of New Professions in Madrid and, later on, in 1964, painting and advertising drawing at the Arts Students League in New York. On his return from the United States, he signed on for the course at the Official Cinematographic School, specializing in direction, though he did not manage to take his degree because of the political situation existing at the School during the late sixties, which was a consequence of the designation of Juan Julio Baena as director of the mentioned centre. During that same period, he made, with Antonio Drove and Ramón Gómez Redondo, plus the eventual collaboration of Jaime Chávarri, the musical pop programme *Ultimo*

*Grito*, shown through the second channel of Spanish TV. Simultaneously, he worked for «El Imán», production company of advertising films belonging to José Luis Borau, and he started making plenty of graphical works, such as record covers, logotypes and poster design. From 1970 on, he made a considerable number of films in Super-8 mm., the chronology of which is difficult to determine exactly, since in its major part have not been shown in public, and Zulueta himself does not remember how many films he has made. An important number of these films was lost after two police raids at his home. In 1975 he exhibited in the collective show «Objects» at the Lázaro gallery in San Sebastián. In 1976 he did, in collaboration with Cosme Churruca, the installation *El mensaje es facial*, at Group 15 Gallery (Madrid). In the spring of 1982 he will make a new full-length film in 35 mm., a musical comedy.

#### Approximate filmography

- 1969 *Un, dos, tres... al escondite inglés* (FF in 35 mm.)  
 1970-75 *Masaje* (SF in 35 mm.)

- Frank Stein* (SF in 35 mm.)  
*Seis minutos* (SF in S-8)  
*Souvenir* (SF in S-8)  
*Babia* (SF in S-8)  
*Mi ego está en Babia* (FF in S-8)  
*Acuarium* (SF in S-8)  
*Primera parte* (MF in S-8)  
*Te veo* (SF in S-8)  
*Hotel* (SF in S-8)  
*Ventana discreta* (SF in S-8)  
*Kin Kon* (SF in S-8)  
*Marilyn* (SF in S-8)  
*Reportaje sobre «Los viajes escolares»* (MF in S-8)  
*Will More seduciendo a Taylor Mead* (SF in S-8)  
*Fiesta* (SF in S-8)  
*Na-Da* (SF in S-8)  
 1976-77 *En la ciudad...* (fragment of this collective film)  
 1976 *Leo es pardo* (SF in 16 mm., blown-up to 35 mm.)  
*A Mal Gam A* (MF in S-8)  
 1979 *Arrebato* (FF in 35 mm.)



*...ere erera baleibu ick subua aruaren...*, de José Antonio Sistiaga (1968/70)